

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

„Felnőtteknek”: Bartók *Gyermekeknek* című sorozatának kritikai közreadásáról

*In memoriam Gábor Kiss, hominis cogitantis,
sentientis, appetentis, agentisque*

Nyomós oka van a zenefilológiának, hogy megkülönböztesse egymástól, s lehetőleg külön (illetve külön is) vizsgálja a művet és annak szövegét.¹ A szöveg alatt ez esetben a zenemű írásban rögzített formáját kell értenünk. Abból az elképzelésből indulunk ki ugyanis, hogy a zenemű tulajdonképpeni létmódja, akusztikus formája befogadói sokféleségben létezik (a „befogadó” fogalmába az előadót is beleértve), mely kisebb vagy nagyobb mértékben elválik ideális elképzelés szerint írásban egyszeri módon rögzített alakjától. A szövegnek ezzel a felfogásával függ össze a 19. század végén a (német) zenei közreadásban meghonosodott *Urtext* kifejezés.² Az „összöveg” normatív fogalma eredendően a szerzőre visszavezethető, közvetlen forrás vagy források hiánya esetén – így elsősorban régebbi korok kompozícióinál – jelenti a különböző tökéletlen és változó hitelességű *közvetítő források* alapján rekonstruálható *eredeti szöveget*. A gondolat maga pedig a sugalmazott szöveg helyreállításának igényét közvetlenül a bibliakritikából örökölte, illetve vette át. E szemlélet ugyanakkor zenetörténeti megjelenésekor természetesen a zene szuverénnek tekintett megalkotóját, a *zeneszerzőt* nyilvánítja legfőbb instanciának a zenemű létezésében meghatározó jelentőségű további szereplőkkel, az esetleges megrendelővel, másolóval, előadóval, hallgatóval szemben. Az *Urtext* pedig, mint a megválasztott szó is mutatja, közvetlenül nem a hangzó művet, hanem annak írott formáját kívánja

¹ A zenemű és zenei szöveg megkülönböztetéséhez lásd Georg Feder, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987), 13–18, valamint James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Transferred to digital printing 2004), 20–24. (Ez utóbbi alapvető munkára Kim Katalin hívta föl figyelmem, amit ezúttal is szeretnék neki megköszönni.)

² Vö. s.v. „Urtext”, in *Riemann Musiklexikon: Sachteil*, szerk. Wilibald Gurlitt és Hans Heinrich Eggebrecht (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), 1011. A lexikon későbbi német átdolgozásából, valamint a hazai olvasó számára is jól ismert, ezen alapuló magyar változatból, a *Brockhaus-Riemann lexikon*ból kimaradt ez a szócikk. Megtalálható viszont a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* legutolsó kiadásában, lásd Stanley Boorman, „Urtext”, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e7041>.

megragadni és rögzíteni. Éppen ebben tér el jellegzetesen az úgynevezett *instruktív* kiadásoktól, melyek inkább a használat, mint a keletkezés korának gyakorlata és konvenciói alapján igyekeznek a hangzó formát mintegy *előírni*.

Bartók kéziratainak kutatója számára az *Urtext* problémája többnyire másként vetődik fel. Sokszor inkább egy ideális lejegyzésű műalakot igyekszünk megtalálni, mintegy kiszűrni a szerzőre visszavezethető, ám általában ellentmondásoktól nem mentes források bőségéből, még akkor is, ha sokszor megnehezíti a meglévő források értékelését egy-egy, olykor akár döntő jelentőségű láncszem hiánya. A következőkben a Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása sorozat elsőként megjelent *Gyermekeknek* kötetéből vett példák szolgálnak majd a forráslánc sajátos problémáinak, a *mű* és *szövegváltozatok* viszonyának vizsgálatához.³

Források

A *Gyermekeknek* Bartók első terjedelmes népdalfeldolgozás-sorozata. Ugyancsak ez az első egyértelműen zenepedagógiai céllal írt műve. Egyetlen előzménye, mely alighanem az elsősorban pedagógiai művekre szakosodott zeneműkiadó tulajdonosa, Rozsnyai Károly eredeti fölkerését ihlethette, az 1908 első felében komponált, számos, egy időben keletkezett zongoradarab közül kiválogatott *Tíz könnyű zongoradarab*.⁴ A füzetet nyitó számozatlan – enigmatikus – „Ajánlás” után következő tíz rövid kompozíció Bartók egykorú, részben csak lassan csoportokba rendeződő sorozataihoz hasonlóan különböző műfaji lehetőségek egyikeként folyamodik a népdalfeldolgozáshoz, mely mellett népi dallamstílust utánzó eredeti mű és közvetlen népi ihletést nem is mutató avantgárd zongoradarab egyaránt helyet kap. A *Gyermekeknek* sorozat, ez az első mindvégig következetesen gyűjtött népi dallamokra (népdalokra és gyermekdalokra) épülő ciklus szerzője életében két, részben eltérő változatban készült el. Ebből a szempontból helyzete és forrásanyaga is kivételes. Így már a sorozat, illetve az egyes darabok zenei „szövege” is – kisebb-nagyobb mértékben, de a legtöbb darab esetében – egy „korai” és egy „revidéalt” változatban rögzült.

A forráshelyzet azonban nemcsak a két változat miatt összetett. A műfaj maga is sajátos helyzetet teremt, hiszen, miután a *Gyermekeknek* sorozatba került összesen 85 apró zongoramű mindegyike népi dallamon alapul, a kompozíció szempontjára

³ Lásd Bartók Béla, *For Children for Piano: Early Version and Revised Version / Gyermekeknek zongorára: Korai és átdolgozott változat / Für Kinder für Klavier: Frühfassung und revidierte Fassung*, Béla Bartók Complete Critical Edition, Vol. 37, ed. / közr. / hg. László Vikárius, Vera Lampert (München: G. Henle Verlag, Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). A kiválasztott példákat tanítás során, részben hallgatóim ösztönzésére csiszolgathattam. Emellett 2013 és 2016 között több hazai és külföldi tudományos előadásban foglalkoztam a *Gyermekeknek* készülő közreadásának problémáival.

⁴ Kodály Zoltán visszaemlékezése szerint a *Gyermekeknek* sorozatot Rozsnyai Károly rendelte meg. A visszaemlékezést több dokumentum is igazolja közvetett módon, lásd ehhez az összkiadáskötet 55*. oldalát.

ból fontos szerep jut korai – a komponálás szándékát rendszerint megelőző – dallamlejegyzéseknek, melyek sok esetben – épp e sorozatnál Bartóknál kivételes mértékben – mások gyűjtéseire, még hozzá kiadott gyűjteményekre is támaszkodnak. A sorozat későbbi két szlovák füzete esetén természetesnek tűnhet, hogy Bartók jelentős mértékben támaszkodott a *Slovenské spevy* már megjelent kiadványaira, melyről nagy elismeréssel nyilatkozott.⁵ Ebben az esetben is befolyásolta azonban, hogy egyrészt saját, máris jelentős szlovák gyűjtését szívesen közölte volna épp e tudományos igényű szlovák népzenei kiadássorozat keretein belül, s talán ezért sem kívánt túlságosan nagy számú saját gyűjtésű dallamot a zongorakompozíciókban felhasználni, ám ugyanakkor mintha éppen a kiadó igényeinek megfelelő legegyszerűbb kompozíciókhoz könnyebben talált volna alkalmas népdalokat a kiadványokban közölt dallamok közt. Akárcsak az első magyar füzet esetében, melynél láthatólag a füzet lezárása előtt döntött úgy, hogy Kiss Áron, általa ugyancsak tudományosan megbízhatónak tartott gyűjteményéből egy sor dallamot kiválaszt.⁶ De természetes „prekompozíciós” lejegyzéseknek tekinthetők saját gyűjtései is. Olykor a saját gyűjtésű dallamok és dallamvariánsok más gyűjtők kiadványaiban megjelent dallamváltozatokkal együtt értelmezhetők.⁷ A nyomtatott és kézírásos népzenei források mellett igen jelentős szerep jut Bartók saját gyűjtései esetében hangzó forrásoknak is, a fonográfhengeren megörökített népi előadásnak.⁸

A források körének pontos tisztázása természetesen döntő a közreadó számára. Minthogy szerzője a *Gyermekeknek* sorozatot nem egyszerre, egészében koncipiálta, s így a mű, mint sorozat, nagyon is fokozatosan alakult ki, forrásai sem egységesek. E sajátosan vegyes forrásanyag alapján az első változat keletkezését – s annak nyomán véglegesnek tekinthető szövegét – lényegében füzetről füzetre haladva lehet csak föltárni. A források összefüggéseit összegző stemmát is csak füzetenként – nem pedig áttekinthetően a teljes sorozatra vonatkozóan – lehet felállítani, s az összkiadáskötetben így is jártunk el, még ha olykor föl is merül, hogy az egyes darabok létrejötté is annyira különböző és egyedi lehet, hogy talán inkább forráslánc típusokat lenne érdemes meghatározni.

⁵ Bartók 1911. február 25-i levele a Matica Slovenská kulturális szervezetnek, *Bartók Béla Levelei*, szerk. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976), 173.

⁶ Az I. füzet legkorábbi, kilenc darabból álló sorozati tervének valamennyi darabja saját gyűjtésen, illetve saját gyűjtésben is szereplő dallamon alapult, lásd az összkiadás 57*. oldalát, valamint magának a sorozatnak a közreadását a kötet II. függelékében, 211–214. A sorozat ezt követő bővítésekor használta Bartók a Kiss Áron-féle gyűjteményt.

⁷ A korábban is ismert példák, elsősorban Bartalus István gyűjteményéből vett dallamok mellett Kún László kiadványa bizonyult fontosnak Bartók akkori dallamismerete és értéke szempontjából, lásd *A magyar dal: Ezer magyar népdal*, összegyűjtötte, kiválogatta zongorára és énekhangra harmonizálta Kún László, I. köt. (Budapest: Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt., [1906]), mely nem kizárólagos, de fontos forrása volt a „Ha bemegyek” kezdetű dalnak (I. füzet 19. sz.), valamint talán fő forrása a „Debrecenbe kéne menni” kezdetű dalnak (korai változat, II. füzet 22. sz.).

⁸ E dallamok a legtöbb esetben máig érvényes módon Lampert Vera jegyzékében férhetők hozzá módszeresen összegyűjtve, lásd *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke* (Budapest: Helikon, 2005), CD melléklettel.

A fennmaradt források nagyobb része Bartók Péter jelenleg Bázelen őrzött gyűjteményében található. A korai változat I–II. füzetének teljes kézirata, a III–IV. füzet szerzői kéziratainak ugyancsak egy része, valamint a revidált kiadás teljes előkészítő anyaga az amerikai hagyatékba tartozik. Kisebb, ám igen értékes és érdekes kéziratos anyag maradt fenn itthoni gyűjteményekben. Míg az I. és II. füzet esetében – az I. füzet néhány darabjának vázlatos följegyzésétől eltekintve – egyaránt csupán egyetlen kéziratot ismerünk, mely láthatólag egyszerre dokumentálja mind a komponálást, mind a darabok kiadásra történő előkészítését, addig a III. és IV. füzet tartalma – a zeneszerző eleinte alighanem egyetlen, valamivel nehezebb darabokat tartalmazó füzet komponálására gondolt – részben együtt készült, s az újabb kétfüzetes elrendezés gondolatának felmerülésekor vált csak külön. Éppen e miatt a III. füzetből Bartók felesége, Ziegler Márta férje instrukciói alapján gondos másolatot készített. A fiatal (ekkor mindössze 17 éves) Ziegler Márta még gyakorlatlan volt a másolás területén, s épp ez lehetett egyik első nagyobb másolási feladata. (Úgy tűnik, hogy 1910. augusztus 22-én született gyermekük, Béla gondozása mellett az év későnyarán-koraőszén végezhetette e feladatot.) E nyomdai kézirat később Pásztory Ditta ajándékként került a budapesti Bartók Archívumba. A IV. füzet autográf leírásokból és – néhány darab esetén – Ziegler Márta által készített másolatokból álló vegyes nyomdai kézirata (benne a III. füzethez tartozó három darabbal) Kodály Emma gyűjteményéhez tartozott. A kézirat-együttest a zeneszerzőtől kapta ajándékba, s halála után, 1962-ben Kodály Zoltán és második felesége, Péczely Sarolta szintén a Bartók Archívumnak adományozta. A *Gyermekeknek* korai kiadásának szerzői bejegyzéses példánya, valamint egy javításokat tartalmazó korrektúralevonat a sorozatból válogatást közlő *Zongorázó ifjúság* albumhoz az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében található.

De vajon mennyire tekinthető teljesnek a rendelkezésünkre álló, bőségesnek tűnő forrásanyag? Nem hiányoznak-e például vázlatos korai följegyzések? Ennek megítélése szempontjából döntő a sorozat műfaja: népdalfeldolgozás. Miután valamennyi darabnak létezik a komponálást megelőző zenei forrása, indokolatlan lenne emlékeztető jellegű följegyzésre számítani. Maga a népdal kiválasztása – akár lejegyzés, akár emlékezet alapján – általában természetesen helyettesíti itt a más jellegű kompozícióknál megszokott, ötleteket – leginkább témaötleteket – rögzítő „vázlati” stádiumot. Így a komponálás a darab végleges lejegyzésével indulhatott, s általában egyáltalán nem volt szükség külön fogalmazvány írására. Éppen az a néhány darab, amelyből külön fogalmazvány is fennmaradt, mutatja, hogy nem szükségszerű lappangó, illetve elveszett korai leírással számolnunk azon darabok esetében, melyekből csupán egyetlen leírást ismerünk.

A legkorábbi fennmaradt, összesen kilenc darabból álló tervezett sorozat leírása a darabok korai, talán legkorábbi kompozíciós stádiumát képviselheti. E sorozat a darabok végleges sorszámát használva az I. füzet 15., 16., 14., 17., 13., 18., 19., 20. és 21. darabját tartalmazta. A zárt sorozat jellegét az I–IX. (római) számozás mellett az utolsó daraboknak az I. füzet végével való pontos egyezése bizonyítja.

Bartók jól megformált sorozatban gondolkodott már ekkor is, s itt alakította ki a füzet lezárásának igazi finálé hatású befejezését különösen az utolsó két darab összekapcsolása révén.

E sorozat első hat darabja (I–VI számozással) egyetlen különálló kottalap két oldalán látható, melyet Bartók a komponálás későbbi szakaszában féltetett. Hogy a fogalmazvány azonban nemcsak ebből az egy lapból állt, hanem folytatódott, bizonyítja a második oldal utolsó darabjánál olvasható „(*attacca ad libitum:*)” utasítás. A folytatás valóban megtalálható, alighanem az eredeti kottaív második felét alkotó, utóbb (bizonyára még a zeneszerző által) elkülönített kottalapon, melyet Bartók beépített az I. füzet végleges kéziratába. A kottalapon látható darabok ugyanis eredetileg ugyancsak római számozást viseltek (VII–IX), majd utóbb, láthatóan a sorozat két egymás utáni bővítése során két további számozást kaptak: előbb a 12–14., majd pedig már a végső 19–21. számot. Figyelemreméltó tehát, hogy e darabok sorozatbeli sorrendje kezdetől változatlan. A daraboknak azonban nemcsak számozása változott: Bartók a már leírt kottaszöveget további előadói utasításokkal, ujjrenddel, ívekkel is ellátta, melyek a tintás alapírástól későbbi ceruzás bejegyzések formájában nagyrészt jól elkülönülnek. A lejegyzés alaprége nagyjából a különálló „vázlatlap” írásával azonos jellegű és kidolgozású.⁹

Ám éppen e sorozat vizsgálatakor – elvileg – mégsem zárhatjuk ki, hogy egyes darabok esetében létezhetett a fogalmazványt megelőző, azóta elveszett, korai leírás. Miután a sorozat legkorábbi ismert kézírata az akkor véglegesnek szánt sorrendben tartalmazza a darabokat, a lap akár különállóan, akár más sorrendben már másutt lejegyzett darabok összeírására is szolgálhatott; tehát még az sem kizárt, hogy akár az egyetlen ismert „vázlatlap”-ot is korábbi leírások előzhették meg. A sorozat, illetve az egyes füzetek szempontjából ugyanis két oka lehetett egy már leírt darab újbóli leírásának: vagy a véglegesítéshez volt szükség a fogalmazvány túl nagyfokú átalakítására (például transzponálásra, jelentősebb kibővítésre), vagy pedig a külön-külön, elszórva vagy csak más sorrendben följegyzett darabok sorba rendezéséhez vált szükségessé újbóli leírásuk. A III. füzet Ziegler Márta által Bartók instrukciói alapján elkészített nyomdai kéziratát kivéve azonban minden füzet kézírata esetleges sorrendben – egyéb forrás híján alighanem a komponálás időrendjével összefüggő sorrendben – tartalmazza a darabokat. Az egyetlen forrás a szerző kézíratai között, mely rendezett egymásutánban mutatja a darabokat, éppen a „vázlatlap” és a végleges kéziratba bekerült folytatása.

A legkorábbi sorozatban szereplő darabok egyike esetében ténylegesen ismerünk is korábbi lejegyzést, vagy helyesebb így mondani: kompozíciós előzményt. Ez azonban kivételesnek tekinthető. Az 1906-ban komponált *Magyar népdalok* sorozat folytatásának szánt, 1907 elejére elkészült újabb tíz dalból álló sorozat záró

⁹ Az összkiadáskötetben ezt a három darabot a „vázlatlap”-ról átirásban közölt I–VI. darab mellett rekonstruált formában, csak a leírás alaprégét figyelembe véve adtuk közre, lásd a kötet 211–214. oldalát.

darabjaként szerepelt a „Kis kece lányom” feldolgozása énekhangra és zongorára.¹⁰ Bartók e dalfeldolgozásra építette a sorozat ekkor még IV. számot viselő darabját (ez lett a végleges sorozat I. füzetbeli 17. száma). A dal és a zongoradarab összefüggését nyilvánvalóvá teszi, hogy a „vázlatlap”-on a zongoradarab – eltérően a *Gyermekeknek*beli végleges változattól – még a dallal azonos hangnemben (f-moll) és egyetlen strófával szerepel, míg a végleges változat a gyermekek számára fél hanggal lejjebb transzponálva jelent meg a kétségtől egyszerűbb e-moll hangnemben, s kétstrófássá bővült formában. A „vázlatlap”-on látható darabokat éppen a sorrendi és gyakran jelentősebb lejegyzésbeli, formai és zenei változtatások miatt kellett a zeneszerzőnek újból leírnia.

E „vázlatlap” mellett rendelkezünk egyetlen további első fogalmazványnak minősíthető, s a végleges kéziratától függetlenül fennmaradt leírással.¹¹ Egy ronított másolaton ugyanis megtalálható az I. füzet 6. darabjának kivételes, ceruzás leírása. Ritka, rögtönzésszerű feljegyzésnek tűnik, melyen érezni a gondolat – írásrövidítések alkalmazásában is megmutatkozó – lendületét és frissességét. A darab mindazonáltal (a lejegyzés olyan játékos notációs furcsaságainak, mint a záró hatszoros *p* elhagyása után) lényegében változatlanul került be a sorozatba, ami megint igazolni látszik, hogy egy első lejegyzés nyugodtan válhatott végleges lejegyzéssé is. Ezúttal a ceruza alkalmi használata, a kéziratától elkülönített följegyzés tehetette egyáltalán szükségessé a darab újbóli leírását.

Közvetetten további három darab lejegyzése tanúskodik arról, hogy az ismert kéziratokon túl nem szükséges korábbi lejegyzések egykori létezését feltételeznünk. A II. füzetnek az I. füzetétől egyértelműen elkülöníthetően készült kéziratában ugyanis szerepel három kihagyott népdalfeldolgozás, melyeknek lejegyzése fogalmazványszerű első leírás formájában maradt fenn. A teljes sorozatból mindössze e három darabot ismerjük, melyeket szerzőjük végül is elvetett. Mivel e darabok lejegyzése is – a II. füzet – véglegessé vált kéziratában maradtak fenn, ám végleges kidolgozás nélkül, ezek a leírások is azt látszanak bizonyítani, hogy a legtöbb darab esetében nem kellett készülnie, s bizonyára nem is készült korábbi, vázlatosabb leírás.¹²

¹⁰ Az akkor kiadatlanul maradt sorozat történetéhez lásd Kodály 1907. március 22–23-i levelét Bartókhhoz, ahol Bartók – Gruber Emma által Kodályhoz elküldött – öt új feldolgozását véleményezi, s egyúttal azt javasolja, hogy várjanak az újabb füzet megjelentetésével. Lásd Eöszte László, „Bartók és Kodály levelezése”, in uő., *Örökségünk Kodály* (Budapest: Osiris, 2000), 227. A sorozatot Bartók Péter adta közre Béla Bartók, *Ten Hungarian Songs for voice and piano* (1906) címmel (Bartók Records, 2002, BR 705).

¹¹ A kéziratoldal (Bartók Archivum, BA-N: 487) hasonmását közöltük az összkiadáskötet 224. oldalán.

¹² E három kihagyott darab is bekerült a kiadásba, helyüket a kritikai jegyzetekben található forrásleírások között találták meg. Lásd az összkiadáskötet 227. oldalát. A „Megdöglött a bíró lova” mixolid dallam 3. számmal közölt F-dúr feldolgozásának (Draft 3) különlegessége, hogy a II. füzet itt részletesebben tárgyalt 34. f-moll feldolgozás párdarabjának készülhetett, amit a kíséretnek a „Fehér fuszujkavirág” feldolgozásához hasonlóan eltolt hangsúlyai, valamint a 3. strófánál az F-mixolid dallamot bevezető VI. fok, a d-moll, majd Disz-dúr harmóniai szín megjelenése is nyilvánvalóvá tesz.

A kompozíciók teljesebb megértése szempontjából döntő végül, hogy 16 darabot Bartók saját zongorázásával hangfelvétel is megőrzött, s ezek a hangzó források – akárcsak a népzenei hangfelvételek – kibővítik és kitágítják forrásbázisunkat.

Változatok

A sorozatból fennmaradt szerzői hangfelvételek legnagyobb többsége 1945-ben készült. Mindössze két darabból maradt fenn a komponálás időszakából való felvétel Bartók zongorajátékában. E legkorábbi hangfelvételek magántermészetűek; a zeneszerző–folklorista sajátos tudományos eszközét használva, fonográffal készültek alighanem Bartókék otthonában. Az első felvétel minden bizonnyal Kodály Zoltán és Schlesinger Emma 1910. augusztus 3-án megtartott esküvőjére készült.¹³ A házasságkötésen Bartók nem lehetett jelen személyesen. Mindössze 19 nappal első gyermeke, ifj. Bartók Béla születése, augusztus 22. előtt éppen várandós feleségével kirándult ugyanis az osztrák Alpokban.¹⁴ Ezen az első hangfelvételen Bartók alkalmi gyors–lassú tételpárt adott elő, a *Molto allegro* „Duhajkodó”-t (III. füzet 22. sz.) és a *Vázlatokból* az 1912 februárjában megjelent kiadásban is Kodályéknak szóló ajánlással ellátott, *Lento* tempójú 3. darabot. Bartók második fennmaradt hangfelvétele a *Gyermekeknek* – szerencsés módon 1945-ben ugyancsak fölvelt – I. füzet 10. számából (a későbbi angol cím szerint „Children’s Dance”, vagyis „Gyermektánc”) készült. A fonográfhengerre Bartók ezúttal is két darabot játszott föl, az első az *Allegretto molto capriccioso* tempójú – Bartók meghatározása szerint diszmoll hangnemű – 7. bagatell,¹⁵ a második pedig a dór dallamot feldolgozó, a-moll hangnemű, *Allegro molto* tempójú *Gyermekeknek*-darab. Különösnek tűnhet a két darab itt is természetesen csak alkalmi párosítása, ám fontos – az alaphangok közötti feltűnő tritonus távolságon túl –, hogy míg a *bagatell* a tempók valóban szeszélyes és állandó változására épül, a „Gyermektánc” ezzel ellentétes jellegű, állandó rohanó tempójú miniatűr. Éppen itt találjuk a két korai felvételen megőrzött *Gyermekeknek*-darab figyelemreméltó rokonságát: mindkettő karakterében meghatározó a Bartók által olyan kitüntetett figyelemmel vizsgált kanásztáncritmus (a szlovák darabban éppúgy, mint a magyarban), ami az alkalmi felvételre történt kiválasztásban nagyon is szerepet játszhatott. E két korai, más-más zenei összefüggésbe helyezett alkalmi hangfelvétel tehát a komponáláshoz közeli időszakban

¹³ Először Bartók hangfelvételeinek CD-kiadásában jelent meg. A hangfelvétel Kodály Zoltánné jóvoltából került elő a Kodály Archivum gyűjteményéből. Lásd Somfai László tanulmányát a *Bartók Recordings from Private Collections* (Hungaroton Classic, HCD 12334-35) CD-kiadvány kísérfüzetében, 2. füzet, 19.

¹⁴ Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* (Budapest: Helikon, 2006), 115.

¹⁵ Lásd Bartók hangnem-meghatározásaihoz Somfai László, „Bagatell-problémák”, *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 67–81.

készült. A szlovák darab felvétele idején a sorozat megfelelő füzeté még meg sem jelent, sőt, úgy tűnik, még teljes egészében el sem készült, hiszen a zeneszerző 1910. szeptember elején még biztosan foglalkozott a sorozat harmadik füzetével, talán még darabokat is komponált, s talán ekkor döntött a füzet pontos rendjéről-tartalmáról.¹⁶

E korai házi–alkalmi hangrögzítésekhez képest a több mint három évtizeddel később keletkezett, rádióközvetítést megőrző hangfelvétel-sorozatot egészen más jellegű és hangminőségű. Ekkor a zeneszerző immár egyértelműen a *Gyermekeknek* magyar füzetéből összeállított válogatást kívánt előadni. E hangdokumentum jelentőségét az is megnöveli, hogy az akkor már két éve nyilvánosan nem zongorázó zeneszerző utolsó – kivételes – hangfelvétele ez az 1945-ből való rádióadás, amely utóbb – a zeneszerző halála után – hanglemezen vált ismertté.¹⁷ E háromszor öt darabot tartalmazó kései koncertszerű válogatásba is belekerült tehát az I. füzet 10. száma, s így alkalmat ad a harminchárom év különbséggel, s tökéletesen más körülmények között készült felvételek összehasonlítására, valamint a különbségek óvatos értékelésére.

A feltehetőleg 1912-ben készült fonográf-felvétel és az 1945-ös rádiófelvétel összevetése különösen tanulságos, bár talán nem minden szempontból jellemző. A koraihoz képest a kései eljátszás kétségkívül tempóban mutatja a legjelentősebb, egyenesen meghökkenítő különbséget: Míg az átdolgozott kiadás szerint pontosan rögzített ♩ = 160-as tempó helyett az 1945-ös felvétel alaptempója valamivel gyorsabb, ♩ = 175, addig a korai felvétel eléri a ♩ = ca. 235-ös tempót is. A szinte szárguldó (ám ettől még nem kevésbé tagolt) korai előadást ugyanakkor éppen a vele részben rokonítható, azt megelőző hangfelvétel hitelesíti. A tempóválasztás ugyanis mind a „Duhajkodó” 1910-es felvételén, mind pedig az I. füzet 10-es számának korai előadásánál feltűnően hasonló, az említett kanásztáncritmustól sem független alapkaraktert mutat. Sőt, mindkét darab hangfelvételén hasonló mértékű – közel másfélszeres – a revideált kiadásban előírt metronómszámtól való eltérés: A „Duhajkodó” (természetesen később, 1943-ban meghatározott mentronómjelzése szerinti) ♩ = 152-es értékéhez képest ugyanis a hangfelvétel alaptempója ♩ = ca. 220! Bár a teljes sorozat két változatának összehasonlítása során több elgondolkod-

¹⁶ Lásd Bartók 1910. szeptember 7-i levelét édesanyjának, *Bartók Béla Családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981), 200.

¹⁷ Sajnos tisztázatlan a hangfelvétel időpontja és annak forrásai. A Bartók-hangfelvételek közreadásában 1945. január 2. (?) szerepel, s ezt adtam meg az összkiadásban is. Csak újabban figyeltem föl rá, hogy Tallián Tibor amerikai sajtókutatásai nyomán ettől eltérő dátumot közöl: 1945. május 7. Igaz, könyve, *Bartók fogadtatása Amerikában: 1940–1945* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 19, még nem adott műsort; az csak a frissen megjelent angol változatban szerepel: *Béla Bartók's Reception in the United States: 1940–1945* (Budapest: Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, 2017), 25. Egyértelmű mindenesetre, hogy a New Jerseyből sugárzott Kossuth adón hangzott el a rádiókoncert. Ezúttal is köszönöm Lampert Vera áldozatos fáradozásait, aki megpróbált e rádiókoncserhez – mindkét eddig közölt dátum alapján – adatokat keresni.

tató módosítást figyelhetünk meg a tempóelőírások megválasztása terén is,¹⁸ épp e két darab tempójelzése nem változott a javított kiadásban, sőt lényegében mindkettő esetében azonos: az I. füzet 10-es száma *Allegro molto*, míg a III. füzet (átdolgozás szerinti II. füzet) 22-es száma *Molto allegro*. Ha mármost nemcsak a hangminőségtől, hanem a tempóbeli különbségtől is eltekintünk az azonos darabból készült két felvétel esetén, akkor is érzékelhető a zeneszerzői hozzáállás eltérő volta a két egymástól olyan távoli időszakban készült felvételen. De ne feledjük, hogy *A kékszakállú herceg vára* operát éppen megíró 31 éves Bartók otthoni hangfelvétele áll szemben a II. világháború alatt hazájától évek óta távol élő 63 éves zeneszerző halála évében készült nyilvános rádiókoncertjével.

A két hangfelvétel időpontja ugyanakkor kijelöli a *Gyermekeknek* keletkezésével, illetve első megjelentetésével, valamint a sorozat teljes átdolgozásával kapcsolatos két legfontosabb időszakot. A sorozat első kötete 1908-ban készült el, s a teljes sorozat – a keletkezéstörténet részletesebb áttekintése alapján csupán rövid időszakként, alkalmilag – 1911-ig foglalkoztatta a zeneszerzőt.¹⁹ Habár válogatott darabokból egyszer már készített átdolgozott kiadást – a teljes sorozatból összesen 18 darab (9 magyar és 9 szlovák népdalfeldolgozás) került bele a *Zongorázó ifjúság* album 1937-ben összeállított, s a következő évben megjelent két füzetébe – 1943. november–decemberében Bartók a teljes sorozat, mint sorozat revízióját hajtotta végre. Így jött létre az összesen 79 darabot tartalmazó kétfüzetes kiadás.²⁰ A korrektúrák ellenőrzése pedig még az 1945-ös rádiókoncertet megelőzően is folyt, s bár a zeneszerző 1944 karácsonyán már jelezte tanítványának, Wilhelmine Creelnek, hogy néhány hét múlva várható a *Gyermekeknek* megjelenése „javított, átdolgozott kiadásban”,²¹ a sorozat új megjelenésére már csak a zeneszerző halála után, 1946-ban kerülhetett sor.²²

¹⁸ A tempóelőírásban 19 darabnál tapasztalható jelentősebb változást az összkiadás 80*. oldala közli.

¹⁹ A *Gyermekeknek* darabjainak, illetve füzeteinek komponálása olyan művek keletkezésének idejére esett, mint nagyobb zongoraművek, az 1. vonósnégyes, vagy a zenekari *Két kép*.

²⁰ A revízió során a sorozatból különböző okokból kihagyott darabokhoz lásd Bónis Ferenc, „A »Gyermekeknek« című sorozat kihagyott darabjai”, uő, *Mozarttól Bartókig: Írások a magyar zenéről* (Budapest: Püski, 2000), 324–336, illetve az összkiadáskötet 66*. oldal.

²¹ Lásd Bartók 1944. december 25-i levelét Wilhelmine Creelhez, *Bartók Béla levelei*, 713.

²² Először Bartók János közölte rövid figyelemfelkeltő írást, „Bartók Béla utolsó gramofonfelvételei” címmel, lásd *Zenei Szemle* II (1949. augusztus), 80–81, melyben – még az új kottakiadás ismerete nélkül – az 1945-ös hangfelvételek alapján (melyekről nem tudhatta, hogy eltérnek a revideált kiadástól) néhány kottapéldával jellemezte a teljes sorozat vélhető átdolgozását. A legrészletesebb összehasonlítást Szelényi István végezte el önállóan megjelent füzetes kiadványában, *Bartók „Gyermekeknek” című műve eredeti és átdolgozott kiadásáról: Szövegkritikai tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960). Mivel akkor Magyarországon még a Rózsnyai kiadás alapján a Zeneműkiadónál újranyomott régi változat volt egyedül forgalomban, összehasonlító kottapéldái kizárólag az akkor nehezen hozzáférhető Boosey & Hawkes-kiadást idézik, ami miatt utóbb, amikor 1967-től a magyarországi használatban is lecserélték a korai változatot az átdolgozott kiadás kottaszövegére már kevésbé volt jól használható ez az igen alapos munka. Átdolgozás kérdésére természetesen kitér a sorozat darabjait alapvetően a kései változat alapján elemző →

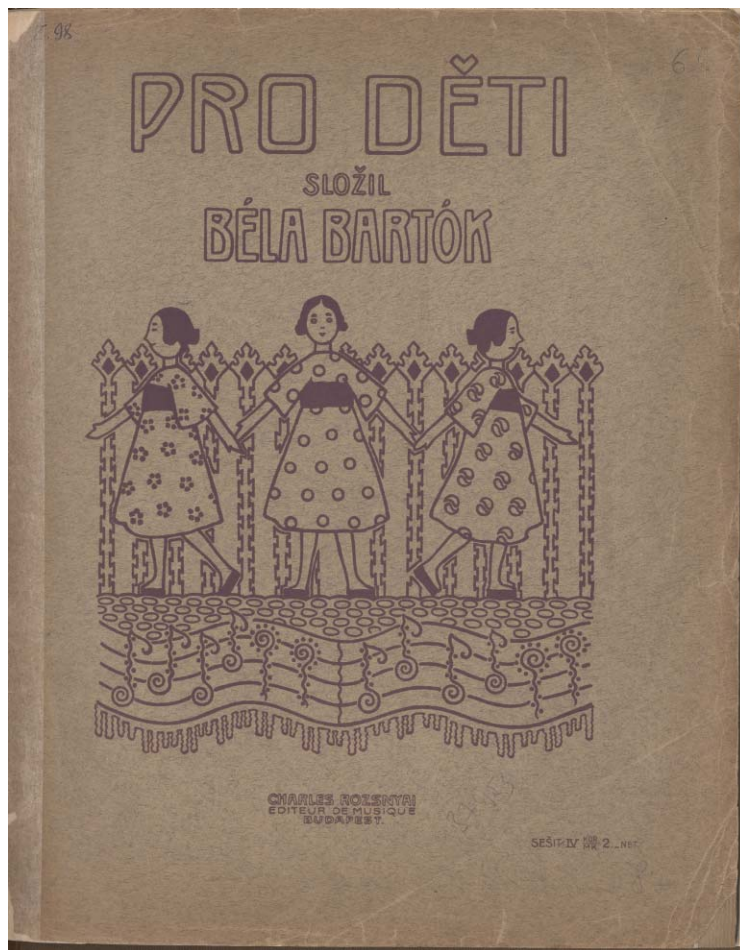
A kritikai közreadás előkészítésekor abból a megállapításból indultunk ki, hogy a *Gyermekeknek* két kiadása egyenrangú, egymástól független változatot képvisel.²³ Habár Bartók nyilván joggal beszélt „javított” kiadásról, a korai változat számos lényegi sajátossága hiányzik, vagy elmosódottan van csak jelen az átdolgozott változat kiadásában. A legnyilvánvalóbb különbségek közé tartozik a népdalszövegeknek a korai kiadásban szereplő közlése minden füzet végén jegyzetek formájában. A szlovák népdalok mellé – Balázs Béla, illetve Kodály Emma munkájaként – énekelhető magyar és német fordítás is került, s az utóbbi kapcsán még a magyar dalszövegek német fordításának szükségessége is fölmerült, ha ez végül nem is valósult meg.²⁴ E népdalfeldolgozások a magyar és szlovák zenei anyanyelv megismertetését is szolgálni kívánták, amint a sorozat Voit Ervin által tervezett, szecessziós díszítésű borítólapjának magyar és – nyilván a kiadó intenciói alapján – csehül megfogalmazott címe „A gyermekeknek” és „Pro děti” is érzékelteti (*I. fakszimile*). A népdalszövegek közlése, aminek elsősorban korhoz és helyhez kötött kulturális–társadalmi jelentősége a legnyilvánvalóbb, valójában zenei–pedagógiai szempontból is rendkívül fontos, integráns része a korai kottakiadásnak.

Az amerikai kiadásnál Bartók nyilvánvalóan éppen a döntően eltérő körülményekre való tekintettel, s egyúttal alighanem praktikus okokból mondott le a dalszövegek eredetiben és fordításban való közléséről. Az I. (magyar) füzet számos darabja ekkor, mintegy a szövegek és egyáltalán a népi háttér jelzésének hiányát pótlandó kapott a darab jellegét meghatározó címet. (Az első kiadás két szlovák füzetének számos darabja már eleve címmel jelent meg – alighanem a hazai közönségnek a dallamvilágban kevésbé otthonos részére tekintettel.) Mindenesetre nyilvánvaló, hogy a népdalszövegek közlése és a címek a magyar rész esetében mintegy „alternatív” megoldásként jelentek meg a kiadástörténetben. A kettő jó szándékú, sőt hasznos kombinálása, ami a „javított” változat szövegének a Zeneműkiadóban 1967-től forgalmazott kiadásában öltött teste, a szerző által kialakított két eltérő változat keveredését – ötvözetét, kontaminációját – jelenti.

munkáiban Frank Oszkár is, lásd *Bartók és a gyermekek: A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat magyar népdalfeldolgozásainak elemzése* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1981); *Bartók és a gyermekek II: A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat szlovák népdalfeldolgozásainak elemzése* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1986); *Bartók és a gyermekek: A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat elemzése* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994).

²³ A sorozathoz tartozó egyes darabokból alkalmilag készült változatok, mint amilyenek elsősorban a *Zongorázó ifjúságban* megjelent műalakok, szintén önálló formának tekinthetők, noha a különbségek kevés kivétellel kisebb jelentőségűek. Az 1938-as kötet változatai az összkiadás II. függelékében kaptak helyet. A *Zongorázó ifjúságba* került darabok és a kései revízió között mutatózó, általában kisebb tempó- és ezzel összefüggő időtartambeli különbségek mellett csupán néhány darabban találunk figyelemreméltó szövegbeli eltérést, így például önálló változat a korai II. füzet 26. számából készült átdolgozás (*Zongorázó ifjúság*, I. füzet VII. sz.), s jelentősebben változott a korai III. füzet 6. és 14. száma (*Zongorázó ifjúság*, I. füzet X. és VIII. sz.).

²⁴ Bartók datálatlan (valószínűleg 1910. november 3. körül írt) levele Kodály Emmának, Kodály Zoltán Archivum, Ms. mus. epist. – BB58.



1. faksimile. *Gyermekeknek*, IV. füzet, a Rozsnyai első kiadás címlapja

A sorozat egész felépítése szempontjából ugyancsak döntő különbséget jelent a korai változat – keletkezéstörténettel is összefüggő – négyfüzetes beosztása és az amerikai változat kétfüzetes kiadása közötti eltérés. A sorozati jelleg vizsgálata nyilvánvalóvá teszi a kétszer kétfüzetes beosztás jelentőségét, hiszen nemcsak hogy mind a négy füzet külön-külön gondosan kidolgozott lekerékítéssel zárul,²⁵ ha-

²⁵ Lásd a Bartók által füzetenként gondosan kidolgozott „finálé”-hatás kérdéséhez két korábbi tanulmányomat, „Bartók »Halotti ének«-e és a »szlovák« *Gyermekeknek* születése”, *Zenetudományi Dolgozatok*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012), 233–269, valamint „»Kanásznóta« és »Kanásztánc«. Bartók: *Gyermekeknek*, II. füzet, XXXIX és XLII”, in *Tükröződések: Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész tiszteletére*, szerk. Szalay Olga (Budapest: L'Harmattan, 2012), 725–749.

nem emellett még mind az eredeti II., mind az eredeti IV. füzet – az I. és a III. füzethez hasonlóan – mintegy újra indult, amit teljesen megzavar a két-két füzet egyesítése, illetve a két „belső” füzetathár kiiktatása. A két változat párhuzamos közreadása ezt a fontos eltérést is világosan megmutatja.

A két változat a zenei lejegyzésmódban is számos feltűnő különbséget mutat. E különbségek bizonyos esetekben mondhatni látszólagosak, vagy külsődlegesek. Ilyen mindenekelőtt a korai változatban az előjegyzés nélküli, mindig helyi módosítójeleket alkalmazó írásmóddal szemben a késői változatnál a dallam hangsora szerint megválasztott előjegyzés alkalmazása. Ám még e látszólag csak külsődleges, formai különbség is a zenei szöveg jelentősen és jellemzően különböző felfogását mutatja, hiszen a később bevezetett előjegyzés egyértelmű hangnemet sugall, míg az előjegyzés nélküli írásmód – Bartók 1910 körüli szemléletének megfelelően – a tonális lehetőségek nyitottságát érzékelteti.

De kérdéses lehet a tempómegadás különbségének értékelése is. A későbbi változat metronómszámmal és időtartam adattal következetesen meghatározott tempójelzéseit tekinthetjük a korai változat szükségszerű pontosításának, de fölvethető, hogy a tempójelzés számszerűsítésének hiánya a korai változatnál megint csak lehetett akár szándékos. Időtartam adatot ekkoriban Bartók még nem adott meg, de metronómjelzéseket a legtöbb kompozíciójában – így nemcsak a *Tizennégy bagatell*-ben, hanem még a *Tíz könnyű zongoradarabban* is (s ezek népdalfeldolgozásainál is) – találunk. Ha e gyermekdarabokban láthatólag szándékosan elkerülte ezek megadását, annak egyrészt talán a „természetes módon” előadandó népdal mindvégig középponti szerepe lehetett az oka, másrészt talán a tempó még kevésbé merev megkötésének pedagógiai szándéka. További szembeszökő, ám részben csak megjelenésbeli különbség egyes darabok ritmikai augmentálása (a tizenhatod hangértékek helyett a nyolcad-hangok alapértékként való megválasztása a dallamok kottaképeiben). Ez volt az a legfőbb változás, ami miatt Bartók Amerikában több darabból új nyomdai kéziratot készített. Néhány esetben azonban épp az újra leírt darabokban találunk aránylag kevés lényeges zenei változást.²⁶ Más esetekben egy-egy újra leírt darab nemcsak ritmusértékben, vagyis alapvető kottaképeiben, olykor ütembeosztásában, de kompozíciós szempontból is jelentős változásokat mutat. Szinte drámáinak hat a különbség a korai változat II. füzet 34. száma és átdolgozott változata (I. füzet 32. darabja) között már az első ütemekben (2–3. *faksimile*).

²⁶ Mindössze egyetlen darabban, a revideált kiadás szerinti I. füzet 22. darabjában („Debrecenbe kéne menni”) tartotta meg Bartók a 16-od alapértéket (mint vokális formában szótaghordozó ritmusértéket), minden más darabban, ahol korábban ezt a 19. századra jellemző írásmódot alkalmazta, az értékeket augmentálta (s így a nyolcad hang vált szótaghordozóvá). Az 1943-ban újra leírt darabok a következők (zárójelben mindig az átdolgozott változat szerinti számolás szerepel): I–II. füzet (átdolgozott I. füzet) 13., 14., 17., 18., 19., 26., 33. (31.), 34. (32.), 36. (34.), 37. (35.), 38. (36.) sz., III–IV. füzet (átdolgozott II. füzet) 11., 16., 36. (32.), 37. (33.) sz.

XXXIV.

2. fakszimile. *Gyermekneknek*, II. füzet 34. sz. a Rozsnyai első kiadásból, első strófa

Az átdolgozott változatban feltűnően jelenik meg a metronómszám (és ehhez kapcsolódva a darab végén időtartam is szerepel), ugyancsak újdonságként jelenik meg az előjegyzés (f-moll szerint), s a ritmikai érték augmentálása. Bartók magát a népdalt („Fehér fuszujkavirág”) gyűjtőfüzetébe nyolcad és tizenhatod hangokkal jegyezte le; a feldolgozás még ehhez a 19. századi írásmóddhoz igazodott a 2/4-es ütemmutatóval, melyet a szerző később 4/4-re változtatott az augmentált leírásakor. A metrikailag feszes (*giusto*) dallam feldolgozásának alapötlete a kíséretben alkalmazott súlyeltolás: a páros kötések mutatják, hogy mindig a hangsúlytalan helyre eső magasabban fekvő hangpárra kell a hangsúlynak esnie, s így a dallam súlyos indulása ütem-egyen váratlan. (Hasonlóan váratlan lesz a második strófa, majd pedig kóda elejének indulása az ugyancsak eltolt súlyokat használó rövid átvezető szakaszokat követően.) A feldolgozásban a dallam bevezetése, majd a dallam eleje a második sor közepéig tonikai orgonapontra épül, amit – az itt nem közölt – második strófában VI. fokú orgonapont vált fel, s visz végig: előbb a dór VI. fokot (D), majd a mollbelit (Desz) használva. Az átdolgozott változat a metrikai bizonytalanságot, illetve elbillentést harmóniai bizonytalansággal színezi: A kezdő ütemekben az F-dúr/f-moll, később a második strófa előtt d-moll/d-szűkített hármas, a kóda előtt desz-moll/desz-szűkített hármas váltja egymást a mindvégig f-mollban (valójában eolban) maradó népdal belépése előtt. Míg a dallam egyre „sötétülő” kísérete az első változatnak is alapvető kompozíciós megoldása volt, az átdolgozás során Bartók ezt a hatást tovább fokozta, s egyúttal szervesen összekapcsolta a dallam és kíséret közötti metrikai játékkal.

A „Fehér fuszujkavirág” feldolgozásának kétféle változatában tapasztalható különbségek viszonylag ritkának mondhatók, s ezúttal sem a ritmikai értékek megváltozása jelentette a lényegi revíziót. De maga a ritmuskép megváltozása is szemléleti különbséget takar, s a szükségszerű újra leírás máskor is összekapcsolódik magának a kottaszövegnek kisebb-nagyobb eltéréseivel. A közreadás egyik nehéz-

32

3. fakszimile. For Children, I. füzet 32. sz. a Boosey & Hawkes-kiadás utánnyomásából, első strófa

sege éppen abban állt, hogyan lehet e két változatot úgy közölni, hogy miközben világosan különválasztjuk őket egymástól, lehetőleg elkerüljük szándékolatlan hibák vagy tökéletlenségek megőrzését. A legtöbb részletkérdésben azonban meglehetősen egyértelműséggel lehetett a változatokat egymástól megkülönböztetni és az eltérést megtartva (olykor közreadói pótlásokkal) közölni.

Az átdolgozás szempontjából még inkább rendkívüli az eredeti II. (magyar) füzet 26. darabja, melynek dallamát a „Hess páva” népdallal szoktunk azonosítani. A revideált kiadás számára Bartók éppen ezen a darabon hajtotta végre a legradikálisabbnak mondható átalakítását.²⁷ Megváltoztatta ugyanis a dallam ritmikai értelmezését, az első változat folyamatos 3/8 üteme helyébe 3+3+2/8 lépett. A döntő változás, ha nem is teljesen azonos módon, már a *Zongorázó ifjúság*-beli újraközlésnél is megfigyelhető, melyből egy korrektúrapéldány ugyan fönmaradt, ám új kézírata – szemben az amerikai átdolgozás kéziratával – lappang. (Ez tehát egy bizonyosan hiányzó forrás.) A közreadási munka során bukkant fel egy biztosan Bartók kezétől származó még korábbi változat tanítványa, Székely Júlia példányába történt bejegyzések formájában (4. fakszimile): Bartók az ütemmutatónál jelezte a 3/8 és 2/8 váltakozását, a 2/8-os ütemekben a nyolcad–negyed hangpárokat gerendával fogta össze két nyolcaddá, s a pontozott negyedek nyújtópontját törölte. Egyetlen további kompozíciós változtatása a 3–4. kottasor fordulóján (28–29. ü.) a váratlanul F-dúrt ígérő domináns hangzat vezetőhangjának késleltetése, s így kvartakkord használata (*c/f/b*) a balkézben. Ilyen módon az első és az amerikai átdol-

²⁷ Néhány fontos összehasonlító példával és a II. (átdolgozott kiadás szerinti I.) füzet 26. darab mindkét változatának közlésével szemlélteti a két változat különbségét Denes Agay tanulmánya, „Which Edition? Original? ... Revised? Bartók's »For Children«”, *Clavier X*, no. 3 (March 1971), 18–23. (Erre a fontos közleményre Victoria Fischer hívta föl figyelmem.)

XXVI.

Andante.

p

p semplice

poco rit. dim.

a tempo

p

pp subito

pp calando

4. faksimile. *Gyermeknek*, a Rozsnyai kiadás utánnomása, Székely Júlia tulajdonában volt példány Bartók bejegyzéseivel, II. füzet 26. sz.

gozás szerinti változat között két további variáns is ismert. Kétségtelen, hogy e darab amerikai átdolgozása tekinthető a legvégső írott változatnak.²⁸ A Bartók zongorázását megörökítő 1945-ös hangfelvétel azonban épp e darabból jelentősen eltérő, írásban is rögzíthető új változatot őrzött meg. Az írásban is rögzíthető eltérések közé tartozik mindenekelőtt a kiadott változatok háromütemes bevezetésének megkettőzése, s a második strófa oktávózással megszólaltatott dallama.²⁹

A darab népdalforrása, szemben a sorozat darabjainak legnagyobb többségével, nem egyértelműen beazonosítható. Bartók maga a füzet jegyzetei közt Bartalus István „Kerülj rózsám, kerülj” kezdetű, kíséretes népdalközlésére (5. faksimile)

²⁸ Ennek ellenére mind az 1938-ban megjelent, mind pedig a Székely Júlia-féle kottában fennmaradt, vélhetően még korábbi változatot közöltük a kiadásban; az előbbi a kötet függelékében, a *Zongorázó ifjúság* darabjai között, az utóbbit, mint rekonstruált műalakat a kritikai megjegyzéseknek a források leírását tartalmazó első nagyobb részében. Lásd az összkiadáskötet 199. (*Zongorázó ifjúság*, I. füzet VII. sz.) és 229. oldalát (Székely Júlia példányában található változat átírása).

²⁹ Lásd átírását a kötet II. függelékében, 216. oldal. Az átírás a kiadásokból hiányzó, de a hangfelvételen hallható néhány további tempóárrnyalást és hangsúlyt is föltüntet.

94
1083 h

200 g.
Bartalus IV.

76

90.

7. 67

6
1-8

KERÜLJ RÓZSÁM KERÜLJ.

Lassan.

Énekszó.

1. Kerülj rózsám ke - rülj,

Zongora.

Kertem megett ke - rülj Ott is csak úgy ke -

rülj Hogy bú - ba ne me - - rülj.

77

5. faksimile. Bartalus István, *Magyar népdalok: Egyetemes gyűjteménye*, IV. köt., 90. sz., kivágott lap a Bartók-rendben Bartók megjegyzéseivel

utal. Bartalus dallama ugyan hangnemileg (g-moll) és dallamvonalában mintát jelenthetett, 2/4-es ritmikája meglepően eltérő, alighanem a népi dallam meg nem értéséből fakadó torzult formának vagy átalakításnak tekinthető.³⁰

Bartalus a dalnak egy variánsát is közölte kiadványa III. kötetének függelékében „Székely kaláka” címmel, kivételesen kíséret nélkül.³¹ Bartók Vikár Béla felvételei alapján ismerhette a dallam valódi – hangzó – alakját, s láthatólag ezt tekintette hitelesnek. Noha a *Gyermekeknek* jegyzeteiben nem hivatkozott rájuk, feldolgozásának ritmusa lényegében az ezek alapján készített akkori feltételezhető lejegyzéseit követi. Eleinte azonban nem figyelt föl az ütemhosszak rendszeres váltakozására, mely a felvételek meghallgatásakor valóban némiképp esetlegesnek hat. A Bartók-rendben található támlapok mind későbbiek, s a változó ütemű értelmezést mutatják. A dallam legkorábbi ismert közlése Vikár Béla két gyűjtése alapján (Szóvátáról és Firtosvájáról) az *Erdélyi magyarság: Népdalok* kötetben is már ezt a változó ütemű lejegyzést adja (6. *faksimile*).³² Mind ez ideig egyetlen korai, talán 1906 tájt keletkezett Bartók-kézirat került elő, melyen Vikár-gyűjtésekről készített lejegyzései között ugyane dal egy harmadik változatát találjuk (Énlakáról), 3/8-os ritmusban, s – a feldolgozás mellett – mintegy közvetlenül dokumentálja, hogyan értette Bartók a komponálás időszakában ezt a népdaltípust.³³

³⁰ Lásd Bartalus István, *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye*, I–VII (Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, Rózsavölgyi és Társa, 1873–1896), IV. köt., 90. sz. E *Gyermekeknek* darab népdalforrásai közt kivételesen két dallamot is közlünk a közreadás I. függelékében, elsőként Bartalus dallamát, másodikként Bartók 3/8-os korai „Hess páva”-lejegyzését Vikár Béla énlakai gyűjtéséből.

³¹ Bartalus István, *Magyar népdalok: Egyetemes gyűjtemény*, III. köt., 127. Bartalus itt leírást is közöl a dalhoz, melyet „házasító dallam”-ként, vagyis párosítóként azonosít, amit az itt közölt szöveg-változat egyértelművé is tesz: „Kerülj rózsám kerülj, | Kertem megett kerülj | Ott is csak ugy kerülj, | Hogy buba ne merülj. || Mert ha buba merülsz, | Engem el se kerülsz. | Mert ha buba merülsz, | Engem el se kerülsz. || Üssed, rózsám, üssed | Asszonyod kutyáját, | Hogy el ne ugassa | Szerelem virágát. || Virág szerelmemet, | Szép István nevemet. | Virág szerelmemet, | Szép István nevemet.” A dal másolata azonos címmel, nyilvánvalóan e kötetből kiírva megtalálható Bartók korai népdalgyűjteményében valószínűleg édesanyjának írásával kimásolva (lásd a Bartók-hagyaték jegyzékének számozása szerinti BH I/97-es kézirat-együttest, 174r).

³² Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1923]), 74. és 75. példa, de már a 72–73. példa is azonos ritmikái felépítésű, rokon dallam. A Bartók által felhasznált dallamalakok, s így lejegyzésük között jellegzetes különbségek tapasztalhatók, melyek a feldolgozás változataiban is eltérésként jelentkeznek. Érdemes ebből a szempontból figyelembe vennünk, hogy Bartók – kivételes módon – ugyanezt a dallamot még egy kompozícióban feldolgozta, a *Negyvennégy duó* „Mese” tételében. Lásd e feldolgozások összehasonlítását tanulmányomban: „Bartók’s Late Adventure with *Kontrapunkt*”, *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 395–416, itt: 396–400.

³³ Lásd a Bartók-hagyaték jegyzékének számozása szerinti BH I/97-es kézirat-együttest, 171r. E korai lejegyzést közöljük a II. kötet 26. darabjának további lehetséges népdalforrásaként az összkiadás I. függelékében. Az ütemváltó lejegyzéseket csak a kritikai jegyzetek közt adjuk meg (247–248), mivel az I. függelék alapvetően a korai változat forrásait mutatja be. Mindhárom Vikár által gyűjtött „Hess páva” dallam szerepel a Bartók-rend közreadásából megjelent I. kötetben (200a–c számú dallam), lásd Bartók Béla, *Magyar Népdalok: Egyetemes Gyűjtemény*, I. köt., sajtó alá rend. Kovács Sándor és Sebő Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 600–601.

74. 101

Tempo giusto.

Hess pá - va, hess pá - va,
Csá - szár - né pá - vá - ja!
Ha én pá - va vol - nék,
Jobb rög - gel fel - kel - nék,

2. Jobb réggel felkelnék,
Fojóvizre mennék,
Szárnyam esattogtatnám,
Szép tollam hullatnám.

Szováta, (Maros-Torda vm.) 1904. Jeremiás Józsefné. Muz. F. 502a). –
Vikár, lej. Bartók.

6. fakszimile. „Hess páva” Bartók és Kodály, *Erdélyi magyarság: Népdalok*, 74. sz.

Forrásláncok

Bartók-művek forrásláncainak elméleti modelljét Somfai László dolgozta ki.³⁴ Benne a legelső emlékeztető följegyzésektől kezdve a vázlatok, fogalmazványok, szerzői és kopista másolatokon át a megjelent, majd revideált műalakokig, sőt, a

³⁴ Lásd mindenekelőtt Somfai László, „Kézirat és urtext: A Bartók-művek forrásláncai”, in *uő*, *Tízennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 31–71, valamint későbbi tömör összefoglalásban *uő*, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 28–33.

szerzői hangfelvételekig minden lehetséges forrást figyelembe vett. Összesen nyolc, számmal megkülönböztetett típust különböztetett meg:³⁵

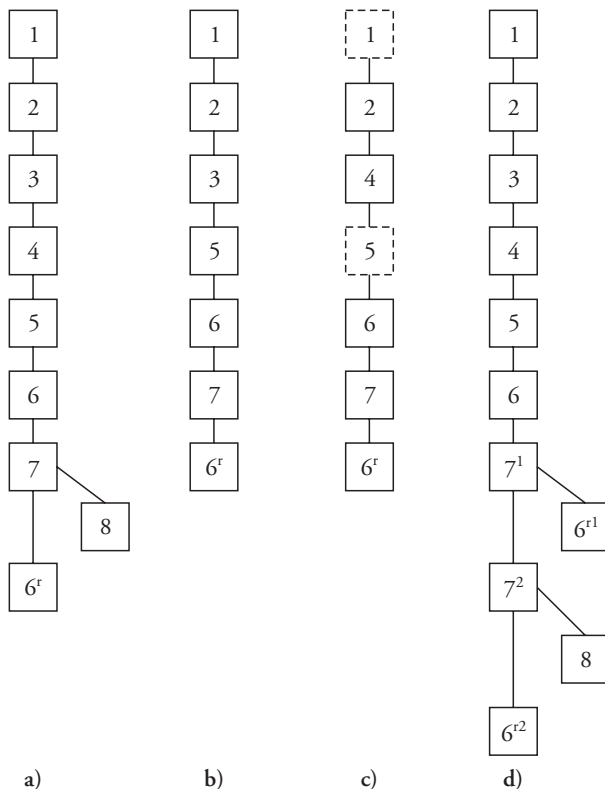
1. témafeljegyzés, előzetes vázlat;
2. fogalmazvány;
3. autográf másolat, illetve tisztázat;
4. máskezű másolat;
5. javított korrektúralevonat;
6. autorizált első kiadás;
7. kiadás szerző által javított példánya;
8. Bartók játszott hangfelvétel.

Az első három forrástípust a „primer alkotás” szakaszaként határozta meg. Részben ezzel átfedésben a 3–4. típust a „rögzítés, kipróbálás” időszakához tartozó dokumentumoknak nevezte. A „kiadás”-t az 5–6. dokumentumtípus képviseli, míg a „javítás”-t, revíziót a 7–8. Újabb kiadást ismét 6-os szám jelez, melyhez megkülönböztető kiegészítő járulhat. A forrástípusokon túl számos, részben a zeneszerző egyes életrészeit jellemző jellegzetes forráslánc-típust is bemutatott. A következőkben az ő elméleti modelljének jelkészletét, s nem pedig a konkrét forrásokra utaló azonosítókat használva szemléltetem a *Gyermekeknek* jellegzetes forráslánc-típusait.³⁶ Már most érdemes azonban megállapítanunk, hogy a sorozat darabjai esetében valamennyi forrástípussal találkozhatunk (1. ábra: a példa), de gyakori, hogy vagy hiányzik kopista másolat (b példa), vagy éppen a fogalmazványban véglegesített szövegből készült a zeneszerző felesége, Ziegler Márta által leírt, nyomdai kéziratnak (metszőpéldánynak) szánt másolat (c példa). Ugyanez a példa jelzi (szaggatott vonalakkal húzott négyszöggel), hogy a leggyakrabban hiányzó forrásfeleség a talán sohase volt tulajdonképpeni vázlat vagy a bizonyítottan létezett, de ritka kivételtől eltekintve lappangó korrektúra. Végül a d példa nemcsak a *Zongorázó ifjúság*-beli első revízió (6¹ forrás) lehetőségére példa, hanem forrásértékű hangfelvétel létezésére is (8-as forrás). (A posztumusz megjelenésű kiadványt szaggatott oldalú hatszög különbözteti meg az itt közölt ábrákon.)

A legtöbb darabból egyetlen kéziratot ismerünk, mely többnyire a szerző utóbbi a kiadáshoz előkészített első leírása, hiszen az újrend például sok esetben egyértelműen utólagos kiegészítésként, mintegy a szerző „szerkesztői hozzászólásaként” került a kéziratokba. Az I. füzet 6. darabjának említett első ceruzás leírása sem tekinthető „vázlat”-nak; miután a teljes darabot tartalmazza, s így mindenképp fogalmazványnak minősül (2-es forrástípus). Azonban – ahogy már megállapítottuk – legalább *egy* korábbi forrása természetesen valamennyi darab leírásának be-

³⁵ A meghatározásokat a legtöbb esetben a jelen tanulmány céljainak megfelelően egyszerűsítve, nem szó szerinti idézet formájában közlöm. Vö. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 29.

³⁶ A Bartók-összkiadás funkciót jelző összetett jelrendszert használ a források azonosító jeleként, úgynevezett sziglumként.



1. ábra. Példák a *Gyermekeknek* sorozat forráslánc-típusaira

azonosítható: a népdallejegyzés. Ha a népdal – különösen a Bartók gyűjtötte népdalok – különféle, a komponálás idején biztosan vagy vélhetően rendelkezésre álló lejegyzéseit és a feldolgozást összevetjük, gyakran találunk apróbb eltéréseket a darabban megjelenő népdal dallamában, ritmusában. Nem ritka azonban, hogy a népdal följegyzése azonos hangnemű a zongoradarabban, s ilyenkor a komponálás közvetlen előzményének hat. A gyűjtések dallamföljegyzései ugyan nem evidensen közvetlen kompozíciós vázlatok, de potenciálisan annak tekinthetők, s ha ez fölmerül, a forrásláncból sem hagyhatók ki. Éppen ezért a továbbiakban részletesebben vizsgált két példánál az 1-es számmal mindig következetesen népdallejegyzés megletére utalok, akár Bartók maga jegyezte föl, akár más gyűjteményéből vette.

A népdal gyűjtési följegyzésének forrásként való értékelése azonban szükségessé teszi, hogy még tovább tágítsuk a források körét. A gyűjtött népdal ugyanis nemcsak lejegyzésben maradtatott fenn, hanem hangfelvételen is. Éppen a *Gyermekeknek* darabjai közül több is Vikár Béla korai hangfelvételein, illetve azok Bartók által készített lejegyzésein alapul. A most következő példákon a forrásként szolgáló hangdokumentumot az eddigi forrástípusokat kiegészítve 0-val fogom jelölni.

Ha egymás mellé állítjuk a „Kis kece lányom” (*Gyermeknek* I. füzet, 17. szám) gyűjtőfüzetbeli f-moll hangnemű följegyzését és a zongoradarab ugyancsak f-moll hangnemű első leírását, érzékelhetjük, miként emeli be a szerző a kompozícióba az előtte álló dallam-följegyzést. A dal maga a hangfelvételen, mint Bartók a támlapon tájékoztat, nem f-mollban, hanem fél hanggal följebb, fisz-mollban hangzik el, ám a följegyzés f-moll, akárcsak a zongoradarab első változata. Itt azonban a forráslánc egy másik problémájával is szembekerülünk; a zongoradarabnak ugyanis, mint láttuk, kompozíciós előzménye is van. Akárcsak a szlovák füzetek három zongoradarabja, a „Kis kece lányom” is először dalfeldolgozásként fogalmazódott meg. Az ugyancsak f-moll hangnemű dal, ha eltekintünk bizonyos notációs sajátosságoktól (a régiesebb vokális műzenei írásmódtól, a gerendás nyolcadok helyett zászlós hangok lejegyzésétől a dal esetében), hasonlóképpen közvetlenül követi a népdal-feljegyzést.

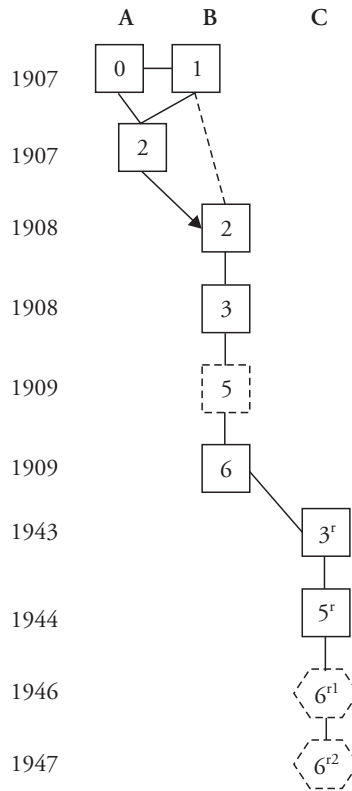
A zongoradarab első följegyzése tehát szorosan kapcsolódik az 1907-es dalhoz, bár stílusában, harmóniavilágában már Bartók 1908-ban kialakuló új, szikárabb, szokatlanabb harmóniakat alkalmazó írásmódját követi. Mindenesetre a *Gyermeknek* sorozatba került darabok legkorábbi tételei közé tartozhat.

A „Kis kece lányom” feldolgozásából a tulajdonképpeni fogalmazványban – szerzői „másolat” helyett – új leírást találunk, e-mollban. A teljes forma megőrzi az első leírás szerinti alakot, ám azt az immár kétstrófás feldolgozás második feleként használja. A darab első fele a megharmonizálás radikális leegyszerűsítésével jön létre, melyet tehát Bartók a dalból kialakított tulajdonképpeni kompozíció *elé* helyez.³⁷

A darab sorsa azonban nem ér véget a Rozsnyainál 1909-ben megjelent változattal. Az amerikai revízió előkészítésekor új leírás készült a darabról (kézirata is fennmaradt), s annak újrametszett kottájával cserélték le a régi formát. Mint számos más darab esetén, mely a régiesebb kis hangértékeket használta, Bartók itt is augmentálta a kottaképet (2/4-ből 4/4 lett), előjegyzést írt ki, metronómszámot és duratát közölt. A darab hangzását nem érintő, egyébként radikális írásmódbeli változtatások mellett azonban lényeges beavatkozást végzett a két strófát összekötő átvezető ütemeken. Mintha e változás nem lenne független a darab keletkezésétől, hogy tudniillik a nem folyamatosan kifejlesztett darab két egymás mellé illesztett strófája között eleve beékelésként jött létre az átvezetés. Ennek átformálásával azután szerves kapcsolatban áll a második strófa nemcsak áttetszőbb, hanem egyúttal kontrapunktikusabb, szigorúbb szólamvezetésű átalakulása.

Összesen tehát két, egymással szorosan összefüggő feldolgozásról, egy zongorakíséretes dalról (az ábrán **A** változat) és egy zongoradarabról (**B** és **C** változat) beszélhetünk. Az egystrófás f-moll dal (**A** változat 2-es forrás) a zongoradarab legkorábbi, még keletkezéstörténeti stádiumhoz sorolható ugyancsak egystrófás f-moll lejegyzésének (**B** változat 2-es forrás) szolgálhatott alapjául. A korai változat véglegesítésekor Bartók e-mollba transzponálta a zongoradarabot, s kétstrófássá

³⁷ A korai változat az összkiadáskötet 212. oldalán tanulmányozható.

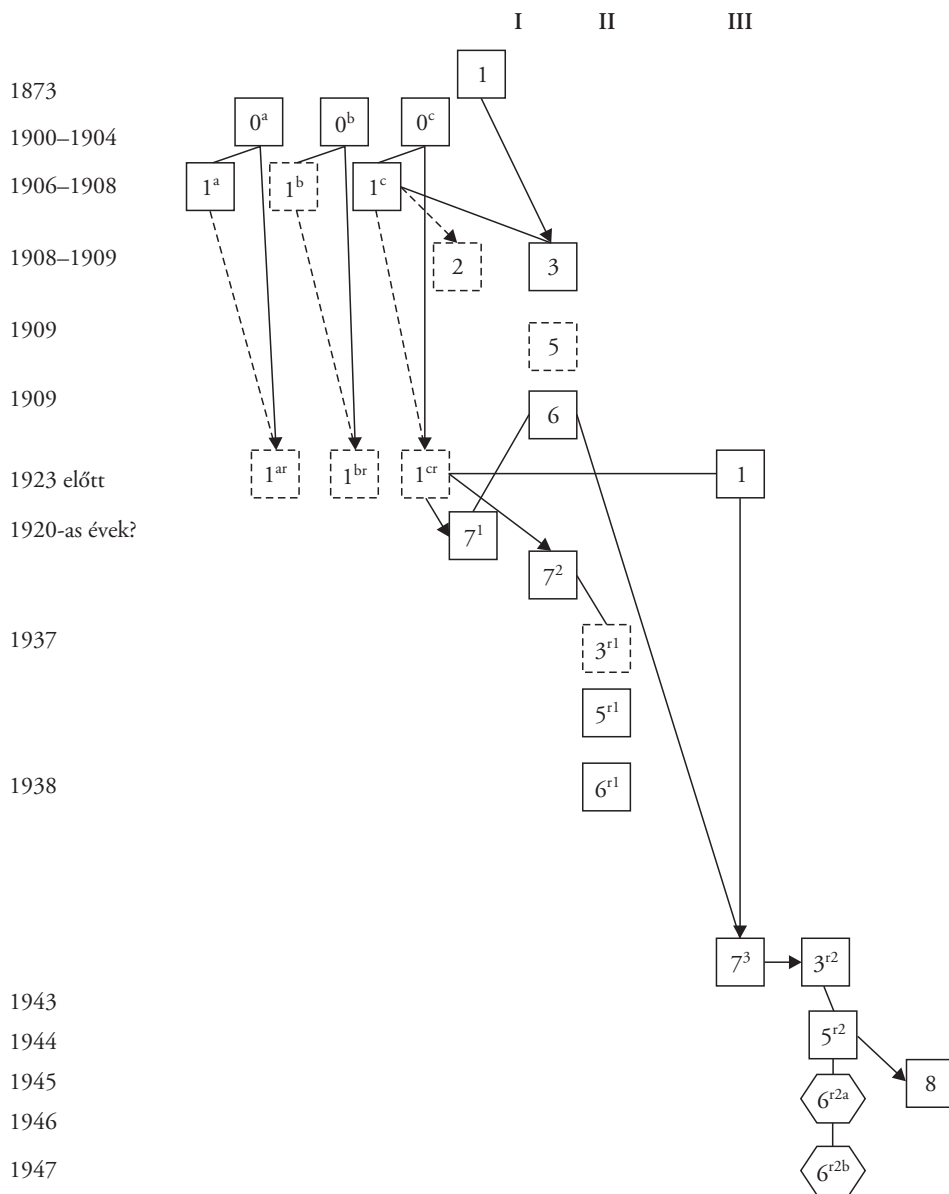


2. ábra. A *Gyermekeknek* I. füzet 17. szám („Kis kece lányom”) feldolgozásának forráslánca:

A = dalváltozat; B = zongoradarab korai változat; C = zongoradarab átdolgozott változat

bővítette (B változat 3-as forrás). Az amerikai revízió idején e változaton végzett néhány jelentős átalakítást, amihez viszont újból le kellett írnia a teljes darabot (C változat 3^f forrás). Ez utóbbinak az első kiadás volt a közvetlen alapja (B változat 6-os forrás), s bár a revideált kiadás már csak posztumusz jelent meg (C változat 6^{r1} és 6^{r2} forrás), korrektúra (C változat 5^f forrás) még Bartók életéből fennmaradt, s ez lett azután tulajdonképpen a Boosey & Hawkes-kiadás metszőpéldánya, s így funkciója megváltozott (2. ábra).

Végül térjünk vissza a változatok összefüggésében már vizsgált II. füzetbeli 26. számhoz, ezúttal a források sorát alkotó láncszemek beazonosítása céljából (3. ábra). Mint láttuk, már népzenei forrása sem egyértelmű, a hivatkozott Bartalus-közölte népdal („Kerülj rózsám, kerülj”) mellett kezdettől szerepet játszott Bartók saját lejegyzése a Vikár Béla által gyűjtött „Hess páva” dallamból, méghozzá alighanem mindjárt több változatban (1^a, 1^b és 1^c forrás), melyek közül fennmaradt lejegyzés formájában csak egyet (1^a) tudunk dokumentálni. Mindhárom változatnak természetesen hangzó forrása is van (0^a, 0^b, 0^c), s ezeknek köszönhetően Bartók utóbb



3. ábra. A II. (átdolgozott I.) füzet 26. számának forrásláncja:

I = *Gyermekeknek*; II = *Zongorázó ifjúság*; III = *For Children*

mindhárom változat lejegyzését metrikailag revidálta (1^{ar}, 1^{br}, 1^{cr}). E revidált lejegyzéseket egyrészt a Bartók-rendben találjuk meg, másrészt kettő közülük már a Bartók és Kodály neve alatt, de lényegében Kodály összeállításában megjelent az *Erdélyi magyarság: Népdalok* kötetben – természetesen Bartók lejegyzésében.

A *Gyermekeknek*beli feldolgozás revíziója legkorábban alighanem Székely Júlia példányában ragadható meg, mely az első kiadás javított példánya (7¹). A *Zongorázó ifjúság* album előkészítésekor Bartók az ehhez használt példányban (7²) csak azt jelezte, hogy új leírás készül (3^{r1}), mely ugyan hiányzik, de tartalmára a kivételesen fennmaradt korrektúrából (5^{r1}) következtethetünk, mely további javítást is tartalmaz, s az első revideált kiadás (6^{r1}) alapjául szolgált. Az amerikai revízió előkészítésére használt házi példány (7³), továbbra is csak utalást tartalmaz a darab cseréjére, melyet újra leírt Bartók, s ezúttal fenn is maradt mind új leírása (3^{r2}), mind az ez alapján készült korrektúra (5^{r2}), ám a házi példány ezúttal megőrzött egy utóbb fel nem használt (kimaradt?) címet: „Peacock Song”, mely végre egyértelműen a „Hess páva”-tól származtatja a dallamot, nem pedig a Bartalus által közreadott „Kerülj, rózsám, kerülj”-ből. Végezetül – a posztumusz kiadások (6^{r2b}, 6^{r2c}) mellett – különleges, ha tetszik további revízióként fennmaradt a darab kései, 1945-ből való hangfelvétele (8), mely részben talán pillanatnyi ihlet hatására, részben a revideált változathoz képest is határozottan újabb átdolgozásként tovább alakítja a darabot. E koncertszerű változat számos eleme „szövegszerűen” is megragadható (akár a *Román kolinda-dallamok* függelékében közölt, a zeneszerző által kidolgozott variáns-formáik).



Az összehasonlító kiadás, mint jeleztem, szinoptikus formában közli a teljes sorozat mindkét változatát.³⁸ Hozzá kell azonban tenni, hogy a közreadás nem is a két *kiadást* közli, hanem sokkal inkább a két *változatot*. A kéziratos források figyelembevétele miatt gyakran kellett ugyanis eltérni az egyébként sem egyforma hitelű eredeti kiadásoktól. Habár ilyen módon ez a kiadás is – mint természetesen minden közreadás – a közreadó és munkatársai, továbbá a kottagrafikáról gondoskodó kiadó szemléletét tükrözi, bizonyosan teljesebben tartalmazza a darabokat s teljes történetüket, mint ahogy az eredeti kiadások pusztá összehasonlítása ezt feltárhatóvá tenné. A teljességhez hozzátartoznak a közreadás függelékei is. Az I. függelék minden eddiginél részletesebben tárja fel és mutatja be a népzenei forrásokat (a Bartók által közölt szövegeket, kihagyott szövegrészekkel, valamint a dallamokkal is kiegészítve). Külön II. függelék ad közre további variánsformákat a sorozat darabjaiból: a *Zongorázó ifjúság* album számára készített átdolgozásokat, a legkorábbi sorozati tervben szereplő, gyakran még egyszerűbb, kidolgozatlanabb (például a későbbi kétstrófás helyett egystrófás) műalakokat, valamint Bartók hangfelvételeiből a két legjelentősebb szövegeltéréseket tartalmazó előadás átírását. A kritikai jegyzetekben kaptak helyet a komponálás korai stádiumát képviselő lényeges szövegváltozatok.

³⁸ Megjegyzendő, hogy a praktikus Urtext-kiadás kidolgozásakor viszont az átdolgozott kiadást tekintettük irányadónak, ez került a kotta főszövegébe, ugyanakkor függelékben közöltük az első kiadás valamennyi kihagyott darabját, valamint a jelentősebb eltéréseket mutató változatokat. Lásd Bartók Béla: *Für Kinder*, I–II., hg. László Vikárius, Vera Lampert (München: G. Henle Verlag, 2017).

A kiadás igyekszik eligazítani a változatok sokféleségében, s ez által hozzájárulhat, hogy jobban megértsük a keletkezésükkor olyan merészen új darabok kompozíciós jellegzetességeit, határait és lehetőségeit. Nem csupán kutatónak, előadóművésznek, tanárnak, diáknak szól a pedagógiai sorozat létrejöttének és több évtizedet átfogó történetének lehetőleg teljes dokumentálása. Hiszen e zongorapedagógiai mű nem véletlenül vált a *zeneszerzés*, mindenekelőtt persze a népi dallamok feldolgozására irányuló kompozíciós gyakorlat egyik fontos mintakönyvévé is.³⁹ A sorozat létrejöttének és alakváltásainak története révén pedig remélhetőleg még jobban kirajzolódnak az olykor sokféle *szövegváltozatban* élő darabok mögött álló *műegyeniségek*.

³⁹ Lásd Szelényi István, *A népdalharmonizálás alapelvei Bartók „Gyermekeknek” című műve alapján*. Kézirat (Budapest: Tankönyvkiadó, 1968). Lásd továbbá Jeney Zoltán visszaemlékezését, „Emlékek Farkas Ferencről”, *Magyar Zene* 53/4 (2015. november): 360–361.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

“For Adults”: On the Critical Edition of Béla Bartók’s
For Children for Piano

Béla Bartók’s *For Children*, originally composed between 1908 and 1911 and published by the Hungarian firm Rozsnyai in four volumes, was prepared for a revised edition during the composer’s final years in the United States. Although only published posthumously in 1946 by Boosey & Hawkes, the new version was ready by late 1943. The extent of the revision is partly slight but systematic (e.g., adding key signatures, metronomic indications and timing), partly occasional but often surprising (especially harmonically and metrically). *For Children* in its two distinctly different versions was published, ed. by the present author with Vera Lampert (München and Budapest: G. Henle Verlag and Editio Musica Budapest, 2016) as the first volume of the Béla Bartók Complete Critical Edition (BBCCE, vol. 37). The edition presents the two versions in their integrity in a synoptic form on facing pages.

The series is an excellent example of music existing in alternative forms. Since all the pieces are based on folk melodies or children’s songs, they have a particularly interesting pre-compositional source material including recordings of folk songs, manuscript or printed transcriptions. On the other hand, Bartók himself recorded two pieces on phonograph cylinder and later, in the year of his death in 1945, he played a selection of all in all fifteen pieces at a radio recital which was later issued on record, and so we also have sound recording sources of the compositions themselves. Some of them actually represent a further revised or, rather, concert version of a piece. (Two of them were even transcribed and edited in their performed version in Appendix II of the BBCCE volume.)

The article addresses issues related to the multiplicity of sources and the integrity of the work, the difficult differentiation between “text” and “work” familiar from discussions in theories of the philology of music. Its three main subchapters, “Sources,” “Versions” and “Filiation,” introduce selected aspects of the problems involved with editing the new BBCCE volume. “Sources” presents the main groups of probably almost completely surviving sources now kept in two collections, Basel (Peter Bartók’s deposit at the Paul Sacher Foundation) and Budapest (the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences). This section also explains the composition history briefly. “Versions” discusses a few characteristic differences starting with the astonishing contrast between two recordings of the same piece, vol. I, no. 10, first recorded probably in 1912 (private phonograph recording) and then in 1945 (radio broadcast). Vol. II, no. 34 and 26 (revised edition vol. I, no. 32 and 26) are discussed for different but equally weighty musical (harmonic and rhythmic) revisions that can be found in the two versions of the pieces (*Facsimiles 2–3* and *4*). No. 26 is especially intriguing as it also shows

Bartók revising some of his transcriptions of folk melodies based on a better understanding of the tradition (*Facsimile 6*), which then exerted a decisive influence on the way Bartók reconsidered the composition. The same piece (*Fig. 3*) as well as vol. I, no. 17 (*Fig. 2*) serve as case studies for establishing a complete stemma in the final section, which should include folk sources as well as recordings of the composer's own piano performance. The article can be considered partly an introduction to and partly a theorization on certain aspects of the edition of the *For Children* series, in some ways supplementary to what could be discussed and illustrated in the critical edition itself.