

A „hangnem-meghatározó harmóniai portál” (ez az áttekintésünket alkotó mindkét modellre vonatkozik), ahogy definíciója jelzi, a tonális stabilitás megteremtésének eszköze. A 19. század előrehaladtával ez az alapvető célkitűzés gyengült: a hagyományos tonalitáskonceptió fellazult. Az új (vagy régről felélesztett) hangrendszerek megjelenése, az extrém kromaticizmus új utakra vitte a zeneszerzést. Liszt, Wagner, később Debussy zenéjében (néhány nevezetes példától eltekintve) már hiába keressük a funkciós gondolkodás régi, egyértelműen megfogalmazott kompozíciós elemeit, így a nagy múltú, nevezetes példákban megörökített harmóniai nyitásokat is.

Legfeljebb reminiscenciákat találunk az egykori kezdésekre a 20. század új hangrendszereiben. A Bartók táncjátékát, *A fából faragott királyfit* indító, mélyen zengő C orgonapont, és az abból kibomló, varázslatosan tiszta C-dúr hármashangzat előbb *fisz*, majd *b* hanggal kibővülő hangzása a Bartók által kedvelt „akusztikus” hangsor vetülete. A hosszan tartott C fundamentum fölött, a kürt hangján prominensen megszólaló *ta* hang talán őrzi az elmúlt évszázadok nagy európai mesterműveinek az emlékét.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

TWO TONALITY-DEFINING HARMONIC PORTALS IN WESTERN ART MUSIC

The essay offers a survey of examples for two distinct models of harmonic progressions, which can be found in the different periods, styles, and genres of European music. Both comprise the three basic harmonic functions (Tonic – Dominant – Subdominant) of tonal music in a condensed and compact form, and, standing at the beginning of works or movements, define the tonality of the music in an unambiguous manner. Included in 18th-century theoretical sources as fundamental patterns, these harmonic models – in a wonderful variety of raiment and character – represent a real *topos* in the successive stylistic periods of music history.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 ('The Viennese Keyboard Trio in the 1780s'). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.

Nakahara Yusuke

A ZENEI REND DIADALA?*

*Az inspiráció forrásainak sokfélesége a 44 duó két hegedűre
37. darabjában*

– Hát hol az az én híres bölcsességem? Csökönyös voltam, holmi rend látszatát követtem, holott tudnom kellett volna nagyon is jól, hogy a világegyetemben semmiféle rend sincs.

– Azért e rendről képzelgő tévedések alapján atyám mégiscsak jutott valamire...

– Ezt nagyon szépen mondtad... Az elménk képzelgése szerint való rend olyasvalami, mint egy háló, mint egy létra, amit azért eszkábálunk, hogy valamit elérjünk. De utána el kell dobni azt a létrát, mert kiderül, hogy ha hasznunkra volt is, értelem híján való... A használható igazságok egytől egyig eldobni való eszközök csupán.

(Umberto Eco: *A rózsza neve*. Ford. Barna Imre)

Bevezetés

A rend keresése mindig a Bartók-irodalom izgalmas témái közé tartozott, és valószínűleg oda tartozik ma is. Jóllehet Lendvai Ernő olyan analitikus fogalmait, mint a tengelyrendszer, a Fibonacci-számok vagy az aranymetszés, bírálták bizonyos szűk szakmai körökben, ezeknek ma is akadnak hívei. E fogalmak inspirációt jelenthetnek a zeneszerző számára újabb kompozíciós eszközök felkutatásában, vagy éppen kielégíthetik a szakmán kívüliek zenei ezotéria iránti kíváncsiságát.

Hogy maga Bartók törekedett-e valamiféle rend létrehozására, az már önmagában is fogós kérdés, Bartók saját megnyilatkozásai ugyanis némiképp ellentmondóak. „Magyar népzene és új magyar zene” című előadásában (1928) egy (akkoriban) szokatlan kisszeptimes záróakkordját úgy magyarázta, mint a horizontális, melodikus forma vertikális kivetítését, amely így egy „logikus folyamat eredményeként” jött létre, nem pedig „merő szeszélyből” (mint ahogy Bartók szerint sok bírálója gondolta). Emellett sokféle népzene, nevezetesen román és szlovák nép-

* A Zeneakadémia és a Bartók Archivum 2017. szeptember 14-én a Zenetudományi Intézet Bartók-terében, „Bartók és a hegedű” címmel rendezett szimpóziumán, eredetileg angol nyelven elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

dalok a tizenkét hang szabadabb harmóniai kezelését tették lehetővé – Bartók tehát ezáltal is hangsúlyozza zenei nyelvének háttérét és logikáját, és megvédi stílusát a bírálatokkal szemben.¹

Másfelől egy 1937-ben Denis Dillének adott interjújában a következőket mondta:

Ha így világosabb: bár harmóniai kutatásaimat ésszerűen és értelmes módon vezetem, az intuíció szerepe nagyobb, mint hinnők. Ki kell jelentenem, hogy egész zeném – s benne persze éppúgy ez a harmóniakérdés is, amelyről beszélünk – ösztön és érzékenység dolga; ne is kérdezze senki, hogy miért írtam ezt vagy azt, miért így és miért nem inkább úgy. Más magyarázatom úgysem volna, csak az, hogy így éreztem, így írtam le.²

Bartók tehát elismeri a racionális megközelítést, vele szemben azonban az intuíció szerepét hangsúlyozza. A Harvardon tartott előadásaiban (1943) tovább is szövi gondolatait.³ Ezekben a megnyilatkozásaiban hangsúly-eltolódás figyelhető meg a racionális kutatástól az intuitív megközelítés irányába. Lehetséges azonban, hogy ez a látszólagos eltolódás nem annyira zeneszerzői stílusának valóságos eltolódásával, hanem ama körülmények megváltozásával függött össze, amelyekkel szemben zenéjét megvédeni igyekezett. További jó példája ennek egy Edwin von der Nüll (a Bartók zenéjét szisztematikusan elemző első tanulmány szerzője) által írott levél, amelyet Pataky Mária idéz:

Feltűnik nekem, hogy a borotvaéles logikájú gondolkodásmód teljesen eltűnik nála, ha saját műveiről kell beszélni. Ilyen alkalmakkor olyan naivitással és komplikáltságok nélkül beszélt, hogy azonnal kitűnik: az alkotóművész-Bartóktól mennyire távol áll minden agyspekuláció, mellyel pedig gyakran vádolják.⁴

(Jegyezzük meg, hogy Nüll olyasvalaki volt, aki Bartók zenéjét teljesen racionálisan vizsgálta, vagyis elképzelhető, hogy Bartók az ő elfogultságát próbálta ellensúlyozni.)⁵ Ily módon Bartók látszólagos „merő szeszélye” és elméleti megközelítése egyszerre válhatott kritika tárgyává. Ebből következően nehéz őt akár racionális, akár pedig intuitív zeneszerzőként beskatulyázni.

Mégis, ha abból a ma elterjedt meggyőződésből indulunk ki, hogy eleddig senkinek sem sikerült olyan átfogó elméletet felállítania, amely megvilágítaná a Bartók érett kori műveit megalapozó logikát, ésszerű azt feltételezni, hogy Bartók nem hozott létre saját szisztematikus kompozíciós elméletet.

Annak ellenére, hogy sok műve valóban olyasféle rá jellemző racionális vázra épül, mint az inverziós szimmetria (amint más helyen megmutattam), Bartók az

1 Bartók Béla írásai, I. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 135. (A továbbiakban *BBÍ*).

2 Az interjú németül készült, de eredetileg franciául jelent meg a *La Sirène* című folyóiratban (Brüsszel, 1937 március). A magyar fordítás forrása: Wilhelm András: *Beszélgetések Bartókkal: Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, Budapest: Kijárat kiadó, 2000, 180.

3 Ld. „Harvard-előadások”. In: *BBÍ*, 1., 175–176.

4 Pataky Mária: „Emlékeim Bartókról”, *Új Zenei Szemle* VII/4. (1956. április), 13.

5 Lásd az alábbiakban Nüll és Bartók interpretációjának szembeállítását.

esetek többségében a zenei minőség kedvéért módosította vagy részben elhagyta a szóban forgó vázat.⁶ Az effajta jelenség inkább az (egyaránt magas fokon) racionális és intuitív kompozíciós megközelítés egymásra hatásának tekinthető, semmint egyikük vagy másikuk kizárólagos alkalmazásának.

Kétségtelen, hogy az efféle racionális struktúrák megléte adott esetben tisztán analitikus megközelítések alapjául szolgálhat.⁷ A zenei vagy logikai koherencia szépsége valóban a klasszikus mesterművekben rejlő egyik vonzerő; ahogy Ujfalussy József írta, „a formát bizonyára az öncélú formáló kedv, a művésznek a szerkesztés önmagáért való gyönyörűségén érzett öröme kalapálta mesterművé. Hogy ennek az esztétikai-logikai öröme a szerepe a műalkotás folyamatában lényeges, azt kár volna tagadni.”⁸

Ujfalussy azonban így folytatja: „A tartalom után kérdez, aki arra kíváncsi, vajon milyen tartalom formába öntése kívánta meg az alkotótól, hogy éppen így vagy úgy szerkessze meg művét.”⁹ „Tartalmon” itt, Bartók szavait kölcsönvéve, „a mű szellemét” érthetjük.

Ebből a szempontból jó példával szolgálhat a *Negyvennégy duó két hegedűre* (1931–32) 37. számú darabja, a „Preludium és kánon”. Ez a rövid népdalfeldolgozás jelentékeny koherenciával rendelkezik, amely kizárólag egyetlen népdal egy-egy elemének kiaknázásán alapul. Továbbá a darab második részének, a kánonnak rendhagyó a szerkezete, ugyanis három egymást követő rövid kánonból áll, amelyek különböző hangközökön és ritmikai eltolásokon alapulnak. Vajon egy ilyen hangsúlyosan kontrapunktikus darab tisztán zenei szempontok szerint íródott, vagy pedig jelentősen befolyásolta az, amit Bartók „a mű szellemének” nevezett? Ujfalussyval szemben, aki ezt a kérdést esztétikai szempontból közelítette meg, ez az írás megkísérli, hogy mind a publikált változatot, mind pedig a kompozíció forrásait (azaz a vázlatot és a népdal eredeti hangfelvételét) átfogó vizsgálatnak vesse alá.

6 Ezzel a kérdéssel két 2017-es konferencia-előadásomban foglalkoztam (bár akkor elsősorban a zeneszerzés folyamatának intuitív oldalára koncentráltam), a *Mikrokosmos* 67., 133., 141., 142. és 147. számának vizsgálata kapcsán. Ld. Yusuke Nakahara: „Routine Work versus Inspiration? Looking into Bartók's Workshop through Diplomatic Transcription”, előadás a „Que nous apprennent les esquisses des compositeurs? Usages musicologiques de l'esquisse musicale et méthode d'approche” című konferencián, Fondation Royaumont, Franciaország, 2017. május 19–20.; ill. uő: „From Order to Chaos. Compositional Process and Concept of Béla Bartók's Mikrokosmos”, előadás a „Principles of Music Composing. Ratio versus Intuitio” című konferencián, Vilnius, 2017. november 8–10.

7 Íme néhány szimmetriával foglalkozó tanulmány: Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1984; Jonathan W. Bernard: „Space and Symmetry in Bartók”, *Journal of Music Theory* 30/2. (1986), 185–201.; Christopher Mark: „Symmetry and Dynamism in Bartók”, *Tempo*, New Series, no. 183 (1992), 2–5.; Frank Hentschel: *Funktion und Bedeutung der Symmetrie in den Werken Béla Bartóks*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997. Bernard cikke további idevágó bibliográfiát tartalmaz.

8 Ujfalussy József: „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében”. In: *Zenéről, esztétikáról: cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 92.

9 Uott

A 44 duóról

A 44 duó című sorozat pedagógiai céllal írt darabok gyűjteménye, amely egy német pedagógus, Erich Doflein felkérésére született. Doflein egy új hegedűiskolát tervezett összeállítani kortárs szerzők darabjaiból (többek között Paul Hindemith is részt vett a vállalkozásban).¹⁰ Bár Doflein eredetileg a *Gyermekeknek* egyes darabjainak átírására szeretett volna engedélyt kérni, Bartók felajánlotta, hogy új darabokat komponál. Nagylelkű ajánlatának többféle oka is lehetett.

Az egyik ok, hogy Bartók régóta érdeklődött a pedagógia iránt, és annak ellenére, hogy a Reschofsky Sándorral közösen írt *Zongoraiskola* (1913) óta nem írt pedagógiai művet¹¹, valószínűleg tervezett már egy ilyen darabokból álló gyűjteményt.¹² Doflein elképzelése az ideális pedagógiai darabokról – „[a] darabok sorozata már a kezdettől fogva egyidejűleg vezet el a növendéket a hegedűjáték technikai alapjaihoz, a zenéhez és a zene megértéséhez”¹³ – megegyezhetett azzal, amit korábbi pedagógiai műveiben Bartók is célul tűzött ki (bár saját megítélése szerint nem nagy sikerrel).¹⁴ Másfelől Doflein követelményei, amelyek között ott

10 A körülményekre vonatkozóan ld. a közreadott levelezést: Erich Doflein: *Briefe an Béla Bartók 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*. Szerk. Ulrich Mahlert. Köln: Verlag G. Schewe, 1995; egy részletes tanulmány a darab keletkezéséről, a vázlat elemzésével: Nobuhiro Ito: *Barutōku no minzoku ongaku henkyōku* [Bartók népzenei feldolgozásai]. Osaka: University Press of Osaka, 2012, 121–201.

11 Román népzenei feldolgozásainak három sorozatát (*Román karácsonyi dalok*, BB 67, *Román népi táncok*, BB 68, és *Szonatina*, BB 69, keletkezési évük egyaránt 1915) Bartók eredetileg együtt vázolta fel, lehetséges, hogy a (magyar és szlovák népdalfeldolgozásokat tartalmazó) *Gyermekeknek* román folytatásaként; a kiadási lehetőségek hiánya miatt azonban félre kellett tennie a művet, amely végül független darabok egyetlen sorozata helyett három rövid ciklus formájában valósult meg. Ld. Somfai László: „Komponálás a kiadás esélye nélküli években”, *Magyar Zene* 53/1. (2015), 39. Ezek elkerültek ugyan az oktávfogásokat (s így egyértelműen a gyermekeket célozzák meg), mégis inkább pedagógiai koncepció nélküli, önálló koncertsorozatoknak tekinthetők.

12 Bár erre az időszakra nézve nem rendelkezünk közvetlen írott dokumentumokkal, nem hagyhatunk figyelmen kívül néhány rendkívül fontos tényt. 1.) 1926-ban Bartók komponált könnyű zongoradarabokat, a *9 kis zongoradarab*, BB 90 (1926) jó részével együtt; 2.) megjelent pedagógiai daraboknak egy *The First Term at the Piano*, BB 66 (1929) című gyűjteménye (válogatás a *Zongoraiskolából*, 1913); Bartók, részben ezzel összefüggésben, konzultált egy neves magyar zongorapedagógussal, Varró Margittal, aki egy sor bejegyzést eszközölt a *Zongoraiskola* Bartók birtokában lévő példányában. Ld. Lampert Vera: „On the Origins of Bartók’s Mikrokosmos”, *Studia Musicologica* 39. (1998), 123–137.

13 „Die Folge der Stücke stellt, von den allereinfachsten Anfängen an, einen Weg dar, der zugleich sowohl zu den technischen Grundlagen des Violinspiels wie zur Musik und zu musikalischem Verstehen hinführt.” Ld. Doflein: *Briefe...* 70.

14 Az átfogó zenei fejlődés elősegítése bizonyára egyike volt a *Zongoraiskola* céljainak (jobban ismert pedagógiai művét, a *Gyermekeknek*et Bartók elsősorban pedagógiai darabok gyűjteményének szánta, nem pedig önálló tankönyvnek), ennél fogva a rövid darabok egymás után foglalkoznak az újabb és újabb zenei elemekkel. Ez a koncepció azonban akkoriban még nem érett meg Bartók fejében, amint helyt adott a *Zongoraiskolát* illető bírálatoknak is, sőt gyümölcsözőnek tartotta Varró Margit megjegyzéseit. Ezért talán úgy gondolta, hogy az Erich Dofleinnel való együttműködés nyereséget jelenthet egy saját pedagógiai mű összeállításának szunnyadó terve szempontjából is. Néhány évvel később (amikor már jó tucatnyi *Mikrokosmos*-darab készen állt) Bartók azt tervezte, hogy konzultált Dofleinnel (ld. Doflein 1935. augusztus 1-ji levelét), bár a konzultációra sohasem került sor, talán egy szerencsétlen félreértés következtében (ld. Doflein: *Briefe...*, 65–66.).

volt „az egyes szólamok független és a lehető legszigorúbb vezetése”,¹⁵ megegyeztek Bartók akkori kreatív érdeklődésével.

Valószínűleg Stravinsky neoklasszikus kompozícióinak ösztönzésére, amelyek 1926-ban, több éves hallgatást követően ismét komponálásra sarkallták, Bartók zenéje egyre kontrapunktikusabbá vált, amint az a *9 kis zongoradarab* (1926) első részében, a „Négy párbeszéd”-ben megfigyelhető.¹⁶ A zeneszerző később egy további pedagógiai gyűjtemény, a *Mikrokosmos* (1932–1939) előfutáráiként hivatkozott ezekre a darabokra – a két szólam egyenrangú kezelésmódja azonban a 44 hegedűduóval is rokonítja őket. Sőt, e darabok között hasonlóságok is felfedezhetők például a zenei karakter tekintetében (így a *9 kis zongoradarab* 4. száma és a *44 hegedűduó* 38. száma, a „Szerb tánc” között), vagy a különböző kánonok kombinálásával való kísérletezésben (*9 kis zongoradarab*, 4. szám).

Az a tény, hogy Bartók a 44 duót (szokásával ellentétben) nem a nyári szünetben, hanem 1931 tavaszán és kora nyarán komponálta, arra utal, hogy ez a terv élénken foglalkoztatta. Intenzív munkával komponálta a darabokat, egyiket a másik után, négy részletben küldve el őket Dofleinnek. A kívánatos technikai nehézséggel kapcsolatban néhányszor konzultált Dofleinnel. Többek között arról, hogy a kettősfogásokra, a fekvés- vagy húrváltásokra mikor kerüljön sor, továbbá Bartók egyes esetekben változtatásokat is eszközölt, hogy jobban eleget tegyen Doflein elvárásainak.

Hogy Doflein mennyire meg volt elégedve Bartók darabjaival, az pontosan ki derül egy 1931 májusában írott leveléből:

Mindenekelőtt engedje meg, hogy elmondjam, mennyire tetszenek nekem az Ön darabjai. Kezdetben meglepőknek találtam őket, a behatóbb tanulmányozást követően azonban növekvő melegekedtség töltött el, miután felismertem, milyen hatással vannak ezekre az új, könnyű népzenei feldolgozásokra is az Ön írásmódjában a korábbi könnyű zongoradarabok megkomponálása óta végbement változások. És hogy milyen belső szükségességek indokolnak minden egyes élesebb hangzást, minden egyes dallami utközést! A darabok mindenestre igen kifinomult hallást igényelnek.¹⁷

A szóban forgó darabok a 2., 7., 17–22., 30–30., 37–41. és 44. számúak; vagyis az első darabok eléggé különböző nehézségűek voltak. A „belső szükségességek”

15 Az eredeti követelmények: „Gefordert wird: durchweg leichte Spielbarkeit / Kürze der einzelnen Stücke; formale Knappheit / Erfindung aus dem Wesen und der Technik des Instruments heraus / möglichst durchweg selbständige und strenge Führung der einzelnen Stimmen / keine Solomusik mit Begleitstimmen”, Doflein: *Briefe...*, 74. (törésjelek az eredetiben).

16 Ld. az ebben a darabban alkalmazott kontrapunkt elemzését: Vikárius László: „Bartók’s Late Adventures with Kontrapunkt”, *Studia Musicologica* 47. (2006), 400–402.

17 „Zunächst darf ich Ihnen sagen, wie sehr mir die Stücke gefallen. Zuerst überraschend und bei näherer Betrachtung immer befriedigender war es für mich, zu erkennen, wie sich die Wandlungen Ihrer Schreibweise seit den früheren leichten Stücken für Klavier hier nun auch in diesen leichten neuen Volksmusikbearbeitungen auswirken. Und mit welcher inneren Notwendigkeit und Rechtfertigung ergeben sich alle schärferen Klänge und melodischen Zusammenstöße! Allerdings erfordern die Stücke ein sehr feines Ohr.” Doflein: *Briefe...*, 22–23.

által igazolt „élesebb hangzások” és „dallamütközések” Bartók zenéjében mindegyik megtalálható, így a 44 duó darabjaiban is (előkészítetlen kis és nagy szekundok már a legelső darabokban előfordulnak), ez esetben azonban elsősorban a 37. számra vonatkozhatnak, Doflein ugyanis az említett levélben azt írja, hogy „legjobban ez a darab [a 37. szám] tetszik nekünk”.¹⁸ Valószínű, hogy a különleges kánon miatt Dofleinnnek kedvence lehetett ez a darab, mert eleget tett a pedagógiai művekkel szemben támasztott követelményének, amennyiben kortárs stílusba ágyazottan segítette elő egy történeti kompozíciós technika jobb megértését.

37. szám: „Preludium és kánon”

A darab címéből ítélve a „Preludium és kánon”-ban a zenei/kompozíciós kérdések jelentős szerepet játszanak. Ez a cím világos összefüggést alapoz meg a barokk zenével, ugyanakkor mégsem árul el semmit a darab konkrét zenei karakteréről.¹⁹ Kiváló ellenpélda a 22. szám, a szabályos kvintkánon formájában megírt „Szunyogtánc”, ahol a cím a darab karakterét jelzi, vagyis a két független szólam két táncoló szúnyognak felel meg. Bartók tehát egy zenén kívüli mozzanatra utal, túlmutatva a darabban használt zeneszerzői technikán. A 37. szám esetében az ehhez hasonló egyértelmű utalás hiánya azt valószínűsítheti, hogy itt elsősorban maga a zene volt fontos a számára.

A darab elemzése, a kompozíció forrásának kiderítésével együtt, feltárhatja a zenei koherencia mélységét, továbbá a koherencia elérésébe fektetett zeneszerzői erőfeszítéseket.

Már a legelső ütemekben megfigyelhető, hogy a darab szinte minden egyes eleme szorosan összefügg a „Két szál pünkösdrózsza” kezdetű eredeti népdallal, amelyet a magyar zenefolklór úttörője, Vikár Béla rögzített fonográfhengerre Nyugat-Magyarországon 1906-ban, s amelyet később Bartók jegyzett le (1. faksimile).²⁰ A népi dallam α -val jelölt nyitómotívuma (h – $fisz$ – $gisz$) azonnal imitációban is felhangzik, egy tiszta kvinttel mélyebben és eltérő ritmusértékekben, mint α' (e – h – $cisz$) (1. kotta).

Ugyancsak érdekes lehet, hogy a második hegedű ereszkedő szekvenciája, amely fokozatosan, nagyszekundokban lépdél lefelé – jelölése: α' – α'_2 – α'_3 – α'_4 (az alsó indexbe írt számok az eredeti motívumtól való hangköztávolságot jelölik) – nem egyszerűen valamiféle kósza ötlet, hiszen lehetséges, hogy összefügg egy ma-

18 „Gefällt uns eigentlich am besten ...”, Doflein: *Briefe...*, 24. Doflein itt azért fogalmaz többes szám első személyben, mert szerkesztőtársa, felesége nevében is beszél.

19 Miután a „Prelúdium és kánon” kombináció a barokk korban nem fordul elő, nagyon valószínű, hogy Bartók ezzel az ad hoc elnevezéssel pusztán a zenei formára akart utalni. (Egyébként létezett már két korábbi kompozíció is ugyanezzel a címmel, az orosz Mihail Mihajlovics Ippolitov-Ivanovtól, illetve az amerikai Henry Cowelltől, ám kevésbé valószínű, hogy Bartók ismerte volna ezeket.)

20 A népdallal kapcsolatos különféle anyagok (így Bartók lejegyzése és az eredeti hangfelvétel) online is hozzáférhetők: „Két szál pünkösdrózsza”, Bartók Béla: *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*, digitális közreadás (második, átdolgozott kiadás) (url: <http://systems.zti.hu/br/hu/browse/13/737>).

253

M. F. 2239 a)
Resznek (Zala)
Leány

Gy: Vikár Béla
[1906. IX. 16.]
L: Bartók Béla
[5] [1]

Tempo giusto

2. Szakítsd lē tē Fáni,
Kösd még bokritáro,
Tēdd a Bosnyák Pali
Pörge kalapjához!

3. Le jis szakítom én,*

[3. Bele is teszem én,
Meg is viselem én,
Annak szépségéért,
Szép ifjúságáért!]

Bartók-MS. Kiegészítések Vikár: 17/128 alapján. — 1089; 1123. — Pubt: MNT IV: 85; MND: 175; Kodály—
Vargyas: 226; Lampert: 296. — Ak: Vikár feljegyzése szerint: Fáni.

* A többi nevetésbe fullad.

1. faksimile: a „Két szál pünkösdrózsza” lejegyzése²¹

1. kotta: 44 duó, 37. szám: „Preludium és kánon”, a kánonszakasz 1–9. üteme

gában a népdalban meglévő, rejtett szekvenciával.²² A 3–4. ütem α (h – $fisz$ – $gisz$) motívumát követően a nagy szekunddal mélyebbre transzponált α_2 motívum – α –($fisz$)– e – $fisz$ – is megjelenik. Mindez a zenei egység mesterséges kettéhasítá-

21 Bartók Béla: *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény*, I. Szerk. Kovács Sándor és Sebő Ferenc, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 759.

22 Bartók gyakran alkalmazott zeneszerzői eljárása, hogy ugyanazt a zenei anyagot többféleképpen harmonizálja meg. Ez gyakran megfigyelhető népdalfeldolgozásaiban, például a *Tizenöt magyar parasztdal*, BB 79 (1914–1918) 14. számában.

sának és önkényes manipulálásának is tekinthető (ami bizonyos elemzésfajták sajátos problémája lehet); ebben az esetben az eljárás logikája úgy is felfogható, mint egy új metrikai struktúra (3/4) szuperponálása a közönséges 2/4-es ütemekre – ilyenrel Bartók a román hangszeres népzében gyakran találkozott. Így például a *Román népi táncok* „Román polka” című, 5. számában a szokatlan 3/4 + 3/4 + 2/4 összetett metrikát használta a szabályos 2/4-es metrum helyett (az eredeti népi dallam egy későbbi lejegyzésében azután mindvégig a szabályos 2/4 mellett döntött).²³ A Preludium esetében pedig „felfedezhetett” egy eltolt ritmusú motívumot, és ennek megfelelően alakította ki a részleteket.²⁴

Ezeket az analitikus megfigyeléseket részben módosíthatják viszont azok az információk, amelyekkel a kompozíció vázlatának vizsgálata szolgál.²⁵ A második hegedűben eredetileg csupa lefelé lépő tiszta kvart szerepelt (2. kotta); így tehát a következő szekvenciákra vezető átmenőhangok, amelyek ezt a kontrapunktikus második hegedűszólamot hasonlóná tették a népdal fejmotívumához, utólagos hozzátételek voltak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a hasonlóság véletlen; ellenkezőleg, azt sugallja, hogy Bartók fokozatosan alakított ki egy tömörebb és logikusabb zenei megoldást.²⁶

A nagyobb léptékű hangnemi összefüggések ugyancsak figyelmet érdemelnek, Bartók ugyanis a magyar népzében rejlő formai megoldásokat használt. Például a két hegedű közötti hangközviszonyok, nevezetesen az első anyagának imitálása egy tiszta kvinttel mélyebben a másodikban, feltehetően a régi stílusú magyar népdal egyik legjellegzetesebb vonásából, a „kvintváltásból” származtatható.²⁷

23 Somfai László: „A népzene kutató zeneszerző dilemmája: Bartók román polkájának ütembeosztása”. In: Andrásfalvy Bertalan–Domokos Mária–Nagy Ilona (szerk.): *Az idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*. Budapest: LHarmattan, 2004, 291–301.

24 Különböző (nép-) zenékből származó zenei elemek kombinálását Bartók egyik kedvenc zeneszerzői eljárásának tekinthetjük. Például a *Szonáta*, BB 88 (1926) harmadik tételének magyaros karakterű témáját román kolindaritmusmal kombinálja (ld. Breuer János: „Kolinda Rhythim in the Music of Bartók”, *Studia Musicologica* 17/1. [1975], 39–58.); a *Mikrokosmos* utolsó darabjaiban – 148–153. szám, „Hat tánc bolgár ritmusban” – Bartók, saját kijelentése szerint, magyar karakterű témákat oltott bele bolgár ritmusokba. Ezekben a különféle nemzeti sajátosságokat vegyítő elemekben művészi hitvallásának, „a népek testvériségének” megtestesülését láthatjuk, amelyet az Octavian Beunak 1931. január 10-én írott magánlevelében fogalmazott meg; ld. Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 397.

25 A 44 duó, BB 104 autográf fogalmazványát jelenleg a bázeli Paul Sacher Stiftung Bartók Béla-gyűjteményében, Bartók Péter letétjében őrzik, 69VSS1 jelzettel (fotókópia a budapesti Bartók-archívumban). A „Preludium és kánon” (37. szám) fogalmazványa a 6–7. oldalon található. E két oldal tüzetesebb leírását ld. lentebb, továbbá a 30. lábjegyzetben.

26 Ugyancsak érdekes lehet az is, hogy egy első pillantásra szabálytalan frázis a 13–14. ütemben, nevezetesen a *d*–*a*–*c*–*a* látszólag még szabályosabb *d*–*a*–*h* helyett (mint a második hegedűben a 4–5. ütemben) a fogalmazvány első rétegére vezethető vissza (az átírásban a [14–15.] ü.). A [2.] skk. ütemekhez hasonlóan Bartók eredetileg lelépő tiszta kvartok ereszkedő sorozatát írta le: *e*–*h*’, *d*–*a*’, *c*–*g*’, *b*–*f*’, *asz*–*esz*’ (az átírásban nem szerepel az utolsó hang), bár valamelyest eltérő ritmussal. Mindez azt az esetet példázza, amikor a zeneszerző eredetileg egy szabályos szerkezetet vázol fel, amelyet azután mellőz, valószínűleg a zenei minőség kedvéért.

27 E jelenségnek a magától Bartóktól származó leírása (bár ebben nem használja a „kvintváltás” kifejezést) így hangzik: „[Az] A⁵B⁵AB [ez a kvintváltó népdal tipikus szerkezete] sajátosság, a magyar pa-



2. kotta. A preludium kezdete, átírás a fogalmazványból

Annak ellenére, hogy ennek a dallamnak az első és a második fele nem felel meg pontosan egymásnak, mindazonáltal „kvintváltónak” is tekinthetjük – mindkét szakasza alapján véve egy tiszta kvart hangközön belül mozog (*h*–*fisz*”, illetve *e*–*h*’).²⁸ Ugyanez a tiszta kvint távolság figyelhető meg a (*h*-dór) prelúdium és az (*e*-dór) kánon között is; így a népdal egyetlen strófájának formai logikája a teljes darabra is kiterjed.

Magának a prelúdiumnak a teljes tonális struktúrája ugyancsak figyelmet érdemel. Ez a prelúdium a népi dallam öt strófáját tartalmazza, amelyeket a strófák kezdőhangja szerint így foglalhatunk össze: *h*–*a*–*g*–*h*–*h*’ (1. táblázat a 148. oldalon). Ha a többitől jelentősen eltérő utolsó strófát kódaként fogjuk fel, akkor a prelúdiumot – a magyar népdalok többségéhez hasonlóan – négy szakaszból állónak tekinthetjük, és a népzene tudomány jelölésmódjával így jellemezhetjük: AA₉A₁₀A. Természetesen nem létezik olyan népdal, amelynek a belső sorai a szélsőknél mélyebb regiszterben fekszenek, és amely ilyen nagy (két oktávot is meghaladó!) ambitusú lenne; az eredeti fekvésnek a negyedik sorban történő visszatérése mindazonáltal az új stílusú magyar népdal architektonikus szerkezetére emlékeztet.

raszterre különösen jellemző szerkezet. Itt az 1. és 2. sor tulajdonképpen azonos a 3. és 4. sorral, kvintmagasságnyi különbséggel.” Ld. *BB*, 5., 1990, 27.

28 Ezt a dallamot Bartók eredetileg a *Magyar Népzene* első, 1924-es magyar nyelvű kiadásában a C osztályba, „a magyar paraszttzene egyéb dallamai” közé sorolta (azaz nem tekintette régi stílusú népdalnak), később azonban, 1934 és az Amerikába való 1940-es távozása között, amikor a Magyar Tudományos Akadémián a teljes gyűjtést kiadásra készítette elő, átsorolta az A osztályba. A későbbi besorolás kritériumait így adta meg: „izometrikus, négysorosok, nem architektonikus szerkezetű, nem alkalmazkodó ritmusú dallamok”, ld. Kovács Sándor: „A magyar népzene Bartók-rendje”. In: Béla Bartók: *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény*, I., 11–156., ide: 67. A besorolás megváltoztatása minden bizonnyal azután történt, hogy Bartókot a Magyar Tudományos Akadémiára tagjává választották; ennek ellenére Ito felvetette azt, hogy Bartók már legkésőbb 1929 táján fontolgathatta a revízió lehetőségét, amikor a *20 magyar népdal*, BB 98 (1929) feldolgozásait készítette; a sorozat szerkezete ugyanis feltűnően a későbbi osztályozás tendenciáit tükrözi (Ito: *Barutoku...*, 98–99.). Ilyen módon lehetséges az is, hogy Bartók a „Két szál pünkösdrózsát” már 1931-ben, a 44 duó komponálásának idején is az A osztályhoz tartozónak tekintette.

tet (bár abban a belső sorok egy tiszta kvinttel magasabban járnak).²⁹ Bartók tehát az új stílusú magyar népdalok egyik formai jellegzetességét egy olyan magyar népdallal kombinálta, amelyet később a régi stílusú népdalok közé sorolt.

	Lento, ± = 66	Un poco più lento, ± = 60		Molto tranquillo, ± = 56	
Kezdőhang	b ²	a ¹	g ¹	b ²	b ¹
Téma	Violin I	Violin II	Violin I	Violin I	Violin II
Regiszter	A	A ₉	A ₁₀	A	(Kóda)

1. táblázat: a 44 duó 37. száma, a „Preludium és kánon” népdalszerű szerkezete

A kánon kompozíciós folyamata

A további elemzés érdekében nagy vonalakban rekonstruálnunk kell ennek a kánonnak a kompozíciós folyamatát, ez ugyanis alapvetően fogja befolyásolni a zene megértését.

Három kulcsfontosságú ténytet kell figyelembe vennünk. Először is ennek a darabnak a vázlata két elkülönült részből áll a vázlat 6. és 7. oldalán.³⁰ Míg a darab legnagyobb része a 6. oldalon folyamatosan van leírva, a befejezés külön lapon, a 7. oldal közepén szerepel, közvetlenül egy másik befejezett darab, a 31. számú alatt. Mivel Bartók a 44 duó darabjait a 37. szám kivételével egymás után vázolta fel, az effajta szétválasztás ritkaságnak tekinthető ebben a kéziratban.³¹

29 Bartóknak az új stílusú dallamok szerkezetével kapcsolatos megjegyzése szerint ezek „legfeltűnőbbben zárt architektonikus formáikban különböznek a régi stíluséitól”. Ugyanitt az AA⁵BA és az AA⁵A⁵A struktúrát a legrégebbi architektonikus formák között említi – közülük az utóbbi közel áll ennek a darabnak a formájához (ld. BB¹, 5., 42.). Bartók egyes eredeti, magyaros jellegű témáit is ebben az architektonikus formában komponálta, ilyen a 2. zongoraverseny fő témája (ld. Somfai László: „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”. In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 201). Az utalás az új stílusú népdalra egy másik szempontból is érdekes lehet számunkra: az eredeti népdal műfaja ugyanis „párosító ének” (ld. ennek tárgyalását az alábbiakban), és „[k]isebb töredéküket újabban az új stílushoz tartozó dallamokra éneklük” (Bartók: *Magyar népzene*, 19). A feldolgozás mikéjntje tehát Bartóknak a magyar népzeneire vonatkozó átfogó tudását tanúsítja.

30 A forrásra vonatkozó részletes információt ld. a 25. lábjegyzetben. Habár ezek az oldalak folyamatosan vannak számozva, igen valószínű, hogy a 6. és a 7. oldal között eredetileg egy további, töredékes lap is létezett (ennek a 16 kottasoros lapnak három sorát valaki, valószínűleg Bartók kivágta), amelynek oldalszáma 25–26. volt. A vázlat rekonstrukciójára vonatkozóan ld. Ito: *Barutoku...*, 131–137. Gyakori eset Bartók vázlatainál, hogy az oldalszámozás, amely a New York-i Bartók-archívum munkatársaitól származik, nem felel meg a komponálás valószínű sorrendjének (illetve a forrás eredeti állapotának); az esetek nagyobb részében a paginázást a forrásnak csupán felületes vizsgálata előzte meg.

31 A 44 duó darabjai közül az egyetlen kivétel a 23. szám, a „Menyasszonybúcsúztató”, amelyet Bartók a 16. és a 22. oldal alá írt. Ezek az oldalak a nem folytonos lapszámozás ellenére egyetlen bifó-

A további vizsgálat sokat elárul a kompozíciós folyamat részleteiből. Nagyon valószínű, hogy a prelúdium és a kánon két különböző időpontban készült (továbbá az is lehetséges, hogy Bartók eredetileg nem két különálló részből, azaz prelúdiumból és kánonból álló darabot tervezett). A kéziratban világosan megfigyelhetők a két szakasz eltérő notációs jellegzetességei: míg a prelúdium folyamatosan foglalja el a nyomtatott vonalrendszereket (még ha később sok változtatást eszközölt is az ütemeket kihúzó és betoldó Bartók), a szerző a darab hátralevő részében a szisztémákat már az első lejegyzés során (vagy még korábban) meghosszabbította a jobb oldali margón (1a–b ábra). Bár Bartókot olyan zeneszerzőnek ismerjük, aki meglepő szigorral takarékoskodott a kottapapírral, rendszerint hagyott helyet a későbbi javítások számára: egy üresen hagyott szisztémát a partitúrasorok között, illetve szabad helyet a margón. Az tehát, hogy a szisztémákat meghosszabbította, arra enged következtetni, hogy a kánon felvázolása során feltételezte: a rendelkezésre álló hely esetleg nem lesz elég a darab befejezéséhez. Azt is megfigyelhetjük, hogy a kánon, s különösen az utolsó sora, valamivel sűrűbben van lejegyezve a prelúdiumnál. A kompozíció folyamata tehát a következő lehetett: Bartók a 6. oldalon felvázolta a teljes prelúdiumot, üresen hagyva a helyet a kánon (vagy valami más) esetleges utólagos hozzátételéhez. Miután befejezte egy másik darab komponálását a 7. oldalon, a kánon megírásához visszatért a 6. oldalra (a kánon és a 31. szám keletkezésének kronológiai összefüggése különbözhet ettől, mindenesetre a 31. szám befejezésének meg kellett előznie a kánonét), majd a vázlatot a 7. oldalon fejezte be (1a–b ábra a 150. oldalon).

Másodszor: Bartók ismételten revideálta a prelúdium befejezését (amely a kánonhoz való átvezetésnek is tekinthető). A 4. kotta csupán a feltételezhető legkorábbi és a legutolsó verziót mutatja az egymásra rakódó rétegek közül, hiszen a többszöri javításokból általában nem lehet kihámozni az egyes kronológiai rétegeket. (Figyeljük meg, hogy az első és a második hegedű a 27. ütem után eredetileg szerepet cserélt.)³² A prelúdium eredetileg *f⁴* hangon végződött, amely zökkenőmentesen vezethetett volna el a kánon kezdő *e* hanghoz (ezen a helyen az első és a második hegedű szólama később helyet cserélt, a vázlatban viszont az *f⁴* és az *e* egyaránt a második hegedűben szólalt meg). Később azonban Bartók lényegesen megváltoztatta az utolsó ütemeket, és beillesztette a kezdő lefelé lépő tiszta kvart, a *h*–*fisz* felidézését, amely a prelúdiumot az *f⁴* hangnál elegánsabban zárja le (3. kotta a 151. oldalon).

liót alkothattak, így Bartóknak sikerült hatékonyan felhasználnia az üresen maradt részt. (A kottapapír szerkezetének egy másik interpretációja: Ito: *Barutoku...*, 135–137.). A szituáció hasonló ahhoz, amelyet a *Mikrokosmos*szal kapcsolatban ismerünk, ahol szinte az összes darab vázlata egymás után következik.

32 Érdekes, hogy az eredeti lejegyzésmód a szólamvezetés tekintetében logikusabb lett volna a publikált verzióval: a 26. ütem *b*–je a 27.-ben *h*–ra oldódott. Hasonló szólamvezetésre számos példát találunk a 27 *gyermek- és női kar*, BB 111a (1935–1936) darabjaiban, és bár Bartók barátja, Kodály Zoltán tanácsokat is adott neki ezekkel a helyekkel kapcsolatban, ő nem mindig fogadta meg őket; ld. Szabó Miklós: „Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez”, *Muzsika* 38/9–10. (1995), 27–33., illetve 16–22. Ez arra utalhat, hogy a szigorú szólamvezetés Bartók számára nem élvezett elsőbbséget például a zenei vagy pedagógiai megfontolásokkal szemben.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
(17)

Prelúdium fogalmazványa

Kánon fogalmazványa

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

31. darab fogalmazványa

Kánon utólagos javítás

Kánon fogalmazványa (folytatás, vége)

20. darab fogalmazványa

1a–b ábra. A vázlatoldalak felhasználása

3. kotta. A prelúdium befejezése a vázlat szerint

Nem világos, hogy ezek a változtatások megelőzik vagy pedig követik-e a kánon komponálásának megkezdését. Az *f⁴* hangon nyitva hagyott befejezés nem zárható ki, miután a 44 *duó* bizonyos darabjai (így az 5. és a 29. szám) ugyancsak hasonlóan, a tonikától eltérő hangon zárulnak. Az sem garancia semmire, hogy a prelúdium egyszerű kettősvonallal, nem pedig záróvonallal végződik, mert Bartók nem mindig írt záróvonalat kompozíciói végére.

Harmadszor: ez a lényegi változtatás erős ellentétben áll a kánonnal, amelyet Bartók szemmel láthatóan egyből, minden említésre méltó változtatás nélkül jegyzett le. Ismeretes, hogy a bonyolult kontrapunktikus szakaszokat először általában ceruzával vázolta fel, bizonyára a kontrapunktikus írásmód különleges nehézségei miatt.³³ A ceruzás vázlatok hiánya nem jelenti azt, hogy ilyenek nem is léteztek; elképzelhető, hogy más lapokra íródtak, amelyek különböző okokból elveszhetek. Ebben az esetben igen valószínű, hogy Bartók kellően kipróbálta a zenei anyagot a zongorán ahhoz, hogy közvetlenül leírhasa a kánont. A lehetséges kétszólamú kombinációk megtalálása nem feltétlenül kívánja meg a papírmunkát, ellentétben például egy négyszólamú fuga megírásával. Természetesen lehetséges, hogy Bartók, miután befejezte a prelúdiumot, elhatározta, hogy kánont is komponál, de a feladatot egy időre félretette – esetleg azért, mert nehézségei voltak a megfelelő kombinációk megtalálásában –, és csak később tért vissza rá.

Kánon: zenei elemzés

A nehézségek a formarész egészen rendkívüli tartalmával függenek össze, nevezetesen azzal, hogy három különböző jellegű, de egyazon témára komponált kánon kombinációjáról van szó (4. kotta a 152. oldalon). Míg a *dux* mindig *e* hangon indul, a *comesek* mindegyike más-más fokon (*g*, *a*, majd *h*), emellett időben eltolva egymástól (egy, két, illetve három negyed érték) kezdődik. Egy primkánon megírása alapvető ellenpontgyakorlat; egy olyan téma megtalálása viszont, amely

33 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 78–79.



4. kotta. Az egyes kánonok kezdete

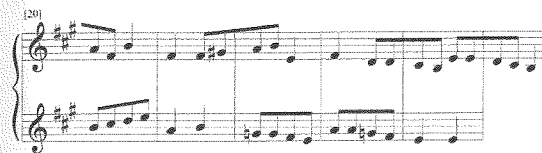
különböző horizontális és vertikális összefüggéseket is lehetővé tesz, kemény kihívás a zeneszerzők számára. (Igaz persze, hogy Bartók a témát nem „kitalálta”, hanem lényegében egy létező népdalban rejlő kontrapunktikus lehetőségeket „fedezett fel”.) Bár egy meglévő (népi) dallam prímkánonban történő éneklése Európában elterjedt gyakorlatnak tekinthető, és nem igényel különösebb erőfeszítést,³⁴ egy létező dallam kontrapunktikus lehetőségeinek kibontása nehéz feladatnak bizonyulhat. Nem tudjuk pontosan megmondani, hogy Bartók mennyi időt fordított erre – azt azonban könnyen elképzelhetjük, hogy a kemény kompozíciós munka elvégzésével büszke lehetett kontrapunktikus teljesítményére.

Gyanítható, hogy Bartók csupán elfogadható hangzásokat kapott, amikor a népdalt szigorú kánonban dolgozta fel, vagyis a dallamot, időben eltolva, önmagához adta hozzá. Ha az összes vertikális hangközt időben eltolva kombináljuk egymással (ahogy talán Bartók is tette), akkor valóban kapunk bizonyos (a bartóki fül számára) „elfogadható” hangzásokat – nevezetesen akkor, ha a kánon *h*, *a*, *gisz*, *g* és *f* hangon kezdődik (bár két negyed értékkel eltolt kánon esetén csak az *a*-ról való kezdés bizonyul elfogadhatónak, mivel egyébként a 6–7. ütem szekvenciázó motívumai szokatlan párhuzamokat – így tiszta kvintet, nagy és kis szeptimet – eredményeznének). A két szólam közti hangközviszonyoknak (illetve a kompozíciós vázlatban a szólamok alakításának) közelebbi vizsgálata azonban felfedi Bartók sajátos kontrapunktikus stílusát, s ebből levonhatjuk azt a következtetést, hogy az adott kombinációkat szándékosan választotta, és kánonját tudatosan dolgozta ki.³⁵

34 Erre egyebek mellett legalább egy korabeli (bár valamivel későbbi) példát találhatunk egy koncertprogramban, amely tartalmazta egy (Bartók által a *Zongoraiskolában* feldolgozott) magyar népdal kánonban történő éneklését. Ld. a debreceni Városi Zeneiskolában 1939. június 11-én tartott „Kis zenekedvelők hangversenye” koncertprogramját: Bartók Archívum, Budapest, jelzete: BAN 2460/244. Néhány példa kánon formájú népdalfeldolgozásokra: *Gyermekeknek*, IV/29 (a revideált kiadásban a II. kötetben), a „Kánon”, továbbá egy rövid szakasz a *Román karácsonyi dalokban*, II/10 (13–19. ü.).

35 Az alábbiakban megvizsgált kontrapunktikus stílusnak nem kell érvényesnek lennie Bartók más kompozíciói esetében. Megfigyelték, hogy Bartók alkalmanként sajátos, „mértre szabott” eljárásokat

Bartók tudatosságát világosan bizonyítja a harmadik kánon vázlata is. Az előző két kánonhoz képest Bartók itt valamelyest módosította az eredeti népi dallamot (5–7. kotta), mégpedig két különböző módon. Először is a köröző mozgást (*h'–cisz'–d'–h'*, illetve *fisz'–g'–a'–fisz'*) már az első leírás során különböző emelkedő skálákkal helyettesítette (*h'–cisz'–d'–e'*, illetve *fisz'–g'–a'–h'*). Másodszor három helyen megváltoztatott olyan hangokat, amelyek megegyeztek az eredeti népdal hangjaival: a motívumok elején előforduló hangismétlést (*g^{h'}–g^{h'}–fisz'–e'* és *d'–d'–cisz'–h*) egyszerű, diatonikus ereszkedő skálával helyettesítette (*a'–g^{h'}–fisz'–e'* és *e'–d'–cisz'–h*), mellőzve az első két hang jellegzetes dobbantós gesztusát. Úgy látszik, mindezen változtatások célja a diszsonanciák elkerülése.³⁶ Meg kell azonban különböztetnünk a vázlaton végzett előzetes és utólagos változtatásokat, ami által információkhoz juthatunk arról, hogy Bartók mit tekinthetett „elfogadható”, és mit „mellőzendő” diszsonanciának.

5. kotta. Kánon, a *dux* és a *comes* mechanikus kombinációja, a 20–25. ütemnek megfelelően

6. kotta. Kánon, 20–25. ü., a vázlatból átírva, eredeti réteg



7. kotta. Kánon, 20–25. ü., a vázlatból átírva, revideált réteg

alkalmazott bizonyos kompozícióiban – ahogyan Somfai László írta a 2. zongoraverseny kezdetével kapcsolatban: „Bartók a rá jellemző rendszer-fabrikáló kedvvel látott hozzá, hogy külön kis 'összhangzattant' teremtsen e speciális anyaghoz, konszónanciákkal és különböző módon diszsonáns feszültségekkel”, ld. Somfai: *Statikai tervezés*, 211.

36 Különös figyelmet érdemel a negyed értékű *e'* hangnak a *d'–e'* nyolcadokkal való helyettesítése. A vázlatban a hangok elosztása valahogy így fest: $\frac{1}{4} \frac{1}{8} \frac{1}{8}$. Így tehát igen valószínű, hogy Bartók eredetileg *e'*-t írt, majd az *e'* elé beszűrt egy *d'*-t, egy $\frac{1}{4} \frac{1}{8} \frac{1}{8}$ öket összekötő gerendával együtt; nem zárható ki azonban, hogy eredetileg is *d'–e'* nyolcadokra gondolt, csak a függőleges elrendezés nem sikerült precízre.

Úgy fest, hogy amíg az egymást követő szekundok: az $a'/g\sharp'$ és a $g\sharp'/fisz'$ a 22. ütemben mindenképpen elkerülendők (így Bartók már h' -t írt a vázlatban $fisz'$ helyett), az előkészítetlen disszonanciák, $a'/g\sharp'$ a 22. ütemben és $g\sharp'/d'$ a 23.-ban elfogadhatónak minősülhettek, a zeneszerző később mégis megváltoztatta őket. Ezek a változtatások rendkívül érdekesek, hiszen ebben a kánonban számos előkészítetlen disszonancia található. Vajon van-e meghatározott oka annak, hogy melyik ilyen disszonancia tartható meg, és melyik az, amelyik elkerülendő? Ezt a kérdést pillanatnyilag félretéve, inkább azt vizsgáljuk tovább, hogy hogyan kezelte Bartók a konsonanciákat és a disszonanciákat ezekben a kánonokban.

Bartók zenéjével kapcsolatban lehetséges megközelítés volna, hogy minden egyes egyidejű hangzást megvizsgálunk, egymástól függetleneként szemlélve őket – bizonyos fokig ahhoz hasonlóan, ahogyan von der Nüll járt el doktori disszertációjában.³⁷ Míg azonban von der Nüll számos egymástól független akkordot azonosít (rendkívül disszonáns tartalommal, de nem feltétlenül feloldással) mondjuk a *14 bagatell* 10. számában, Bartók inkább úgy gondolta, hogy a zene sokkal egyszerűbb annál, mint amilyennek látszik:³⁸

8. kotta. Edwin von der Nüll: Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik, 6

Így tehát, Bartók eljárását követve számos disszonanciától eltekinthetünk mint átmenőhangtól vagy échappée-től (jóllehet mindkettő hangsúlyos; ld. a 9. kottát). A 3. ütem egymást követő szokatlan hangközei (nagy szeptim és nagy nóna) felfoghatók úgy, mint egy beugró váltóhang feloldásának ($e''-h'$) kombinációja egy ($f\sharp'$ -ről g' -re történő) figurált lépő mozgásként vagy (d' -ről g' -re történő) autentikus basszuslépésként is interpretálható mozdulattal.

Szokatlan módon kezelt disszonanciák találhatók a 6. ütemben, ahol egy disszonancia várt feloldása egy másik dallammozgással egy időben zajlik. A 6. ütemben, miközben a felső szólam g' -je $fisz'$ -re, a d' felső nagytercére lép, a szóban forgó d' b -re lép anélkül, hogy bevárná a felső szólamban bekövetkező feloldást. Hasonló jeleségekkel találkozunk a 8. és a 14. ütemben (az előbbiben a $fisz'/c'$ kettős-

37 Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien Gesellschaft, 1930.

38 Wilhelm András: „Bartók és Edwin von der Nüll”. In: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról*. Budapest: Kijarat, 1998, 55–56.

9. kotta. 44 duó, 37. szám: „Preludium és kánon”, Kánon, 1–8. ütem

hangzat párhuzamos mozgással e'/b -re lép a várt feloldás, e'/c' helyett, az utóbbiban pedig a g'/d' ellenmozgásban $fisz'/e'$ -re mozdul $fisz'/d'$ helyett). Ez a fajta kitéréses feloldás természetesen nem előzetes megfontolás eredménye; valójában az történt, hogy Bartók szigorú kánont írt egy létező népi dallamból, ami lehetetlené tette számára, hogy lényegesen megváltoztassa a témát. Ez a szokatlan zenei effektus azonban kulcsot szolgáltat ahhoz, hogy kifejtsünk egy olyan titkos programot, amely ott állhat a zene háttérében.

A kánon mint kompozíciós kihívás

A kánon technikai vonatkozásainak vizsgálatát ki kell egészítenünk annak megfontolásával, hogy mit jelentett Bartók számára egy ilyen komplex kontrapunktikus darab komponálása. Egy lehetséges (bár távoli) modellként Bach *Goldberg-variációit* említhetjük – nem teljesen véletlen, hogy Bach ebben az időben egyike volt Bartók művészi ideáljainak.³⁹ Ennek a sorozatnak a sajátos vonása, hogy minden harmadik variáció (az utolsó, a quodlibet kivételével) kánon, a két kánonban haladó szólam közti hangköz pedig a prímától a nónáig lépcsőzetesen növekszik. A quodlibet pedig német népi dallamok leleményes kontrapunktikus ötvözése. Emlékeznünk kell arra, hogy a magyar népzene nem ígért sok kontrapunktikus lehetőséget – „kontrapunktikára való ösztönzést viszont nemigen meríthettük népzeneinkből”, ahogy Bartók fogalmazott „Magyar népzene és új magyar zene” című cikkében.⁴⁰ Ezért a magyar népdalok eddig ismeretlen kontrapunktikus lehetőségeinek kiaknázása vakmerő vállalkozásnak látszik.

39 Edwin von der Nüll kérdésére („Miért nem használja jószerivel egyáltalán a valamennyi más modern komponista által intenzíven alkalmazott kontrapunktot?”; a magyar fordítást ld. itt: Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 164.) Bartók 1928-ban ezt válaszolta: „Ifjú koromban nem annyira Bach vagy Mozart stílusa volt a szépség-eszményem, mint inkább a Beethovené. [A]z utóbbi években a Bach előtti zenével is sokat foglalkoztam, s úgy hiszem, hogy ennek nyomait például a [z. 1.] *Zongoraverseny* és a *Kilenc kis zongoradarab* is elárulja.” *Bartók Béla levelei*, 359. Ez a válasz csupán indirekt módon utal Bachra (és zenéjére), és igaz, hogy Bartók nem Bach, hanem más szerzők műveivel bővítette repertoárját. Mégsem szabad szem elől tévesztenünk, hogy Bartók műveiben gyakran találkozunk utalásokkal Bachra, nevezetesen az imént említett *Kilenc kis zongoradarabban* (az első négy darab összefoglaló címe, „Négy párbeszéd”, a *Clavier-Übung* III. kötetének „Vier Duette”, BWV 802–805 című részére utalhat); a *Cantata profana*, BB 100 (1930) nyitószakasza félreérthetetlenül a *Máté-passióra* utal, és így tovább). Bachnak a Bartók ifjúságában betöltött szerepéről ld. Vikárius: *Bartók's Late Adventures*, 404–405.

40 BBÍ, 1., 135.

Ugyancsak fontos körülmény, hogy kánon komponálása egy eredeti népdalra kívül esik a népdalfeldolgozás Bartók cikkeiben ismertetett, szokásos eljárásainak határain. 1931 tavaszán, valamivel a 44 *duó* megkomponálása előtt, a zeneszerző a következőket jelentette ki „A parasztzene hatása az újabb műzenére” címmel tartott előadásában:

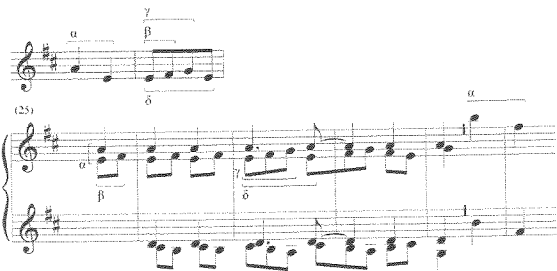
[A népdalfeldolgozások] kétféle, egymásba határvonal nélkül átmenő típusát figyelhetjük meg.

Az egyiknél a kíséret és az elő, utó, vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint *keret*, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük, mint a drágakövet a foglalatába. A másiknál éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és fődolgoz az, ami köréje és alája helyeződik. A kétféle típust számtalan átmeneti fok köti össze; néha nem is lehet eldönteni, melyik nem uralkodó a feldolgozásban. Az azonban mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan, vagy burkoltan mutatózó zenei sajátosságokból legyen levezethető, illetve, hogy a dallam és minden hozzáadás *elválaszthatatlan egység benyomását* keltse.⁴¹

A szigorúan szerkesztett kánonokban a dallamot ugyanazzal a dallammal kombinálják, vagyis nincsenek lényegi különbségek a dallam és a kíséret között. Következésképpen a kánonkomponálás bizonyos értelemben lehetővé teszi a zeneszerző számára, hogy megvalósítsa a „tökéletes egységet”, hiszen minden egyazon anyagból nő ki.⁴²

Rejtett falusi jelenet

Egy ilyen interpretáció alapvetően figyelmen kívül hagyhatja azonban a darab zárószakaszát, amely nem folytatja a szigorú kánonszerkesztést, és valamifajta kavargásba megy át:



10. kotta. 44 *duó*, 37. szám: „Preludium és kánon”, Kánon, 25–30. ütem

41 Uott, 142.

42 Míg az imitációk gyakoriak Bartók műveiben, a tulajdonképpeni kánonok jóval ritkábbak. A 44 *duó* 8., 16., 22., 33. és 44. száma (meglehetősen jelentős) kánonszakaszokat tartalmaz. Egyikük sem tekinthető olyan szisztematikusnak, mint a 37. számban szereplő, egyesek közülük azonban „merész” kísérletek; különösen ilyen a 44. számú „Erdélyi tánc” harmadik versszakának alsó kvintkánonja.

Bartók kedvenc stratégiája, hogy a befejezést töredékes motívumokkal készíti elő, és erre könnyű nagyszámú példát találni a *Mikrokosmos* darabjai között, például a 103., a 138. vagy a 146. számot. Mondhatjuk, hogy a 44 *duó* 37. számának 25. ütemétől felhasznált összes anyag az eredeti népdalból származik. De van-e egyáltalán értelme egy ilyen láthatóan felületes elemzésnek?

Az eredeti népi dallam vizsgálata azonban rendkívül fontos felismeréssel szolgálhat ezzel a kérdéssel kapcsolatban, és a már megvizsgált elemekre épülő, átfogó interpretációt tehet lehetővé. Vegyük először szemügyre a népdal szövegét:

Két szál pünkösdrózsa	Szakítsd lè tè Fáni,	Lè jis szakítom én,
Kihajlott az útra,	Kösd még bokritáro,	[a többi nevetésbe fullad] ⁴³
El akar hervadni,	Tèdd a Bosnyák Pali	
Nincs ki leszakítsa.	Pörge kalapjáho!	

A népdal műfaja *párosító*, „[amelynek] szövegei olyan leányt és legényt neveznek meg, akiről a falu tudja vagy sejti, hogy szerelmi viszonyban vannak egymással”.⁴⁴ Ebben az esetben Fáni a leány és Bosnyák Pali a fiú, a kánon két szólama tehát felfogható két pünkösdi rózsának, amelyek az ifjú párt szimbolizálják. A zene azonban arról árulkodik, hogy valami nincs rendjén. Amint korábban említettem, miközben a *dux* és *comes* közötti hangköztávolság nagy szextről tiszta kvartra szűkül, az időbeli eltolódás végül is növekszik, negyed értékről három negyedre. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy a korábban említett „kitéréses feloldás” szintén implikálhat valamiféle diszharmóniát a két „szereplő” között. Ugyanakkor még lehetséges valamilyen megbékélés a harmadik kánon revíziója révén, amely csökkent az előkészítetlen diszsonanciák számát.

Így tehát ez a különleges kánon, amely Bartók merész kísérlete lehetett az ellenpont terén, összefügghet azzal, amit a darab titkos programjának nevezhetünk. Ezt a felfogást az eredeti fonográffelvétel is alátámaszthatja.⁴⁵ Feltűnő, hogy az adatközlő, miközben az első versszakban nagyjából tartja a tempót, utána fokozatosan gyorsít, és az utolsó versszakot nem is tudja rendesen végigénekelni („a többi nevetésbe fullad”, ahogy Bartók a támlapon megjegyezte). Mindez nyilván nem volt szándékos. Az énekes, bizonyára a dalban említett szereplőkkel való személyes kapcsolattal összefüggésben, nem tud erőt venni a vidámságán. (A felvételen hallhatjuk, hogy más lányok is a hallgatók között voltak, és vele együtt nevettek.) Igen érdekes viszont, hogy a gyorsulás Bartók feldolgozásában is megjelenik, és a zenét itt is megszakítja valami, ami esetleg „nevetésként” fogható fel, s ami miatt az eredeti dallamnak csupán a töredékei maradnak meg.

Hasonló „nevetés”-gesztus jelenik meg a vegyeskarra írott *Magyar népdalok*, BB 99 (1930) „Az eladó lány” című harmadik darabjának végén. Ez a népdal nem tar-

43 „Két szál pünkösdrózsa”, Bartók: *Magyar népdalok*, digitális közreadás.

44 Magyar népzene, 19.

45 Hozzáférhető Lampert Vera *Folk Music in Bartók's Compositions* című könyvének CD-mellékletén; illetve Bartók: *Magyar népdalok*, digitális közreadás.

11. kotta: Magyar népdalok vegyeskarra, „Eladó lány”, 80–84. ütem

tozik a párosítók közé, ám nem véletlen, hogy a népdalok témája összefügg a párosítás szokásával. Feltűnő a két hely zenei hasonlósága, a fordításban mozgó rövid ritmusalakzatokkal (11. kotta).

Ezekben a részletekben a „nevetés” konkrét jelentése eltérő lehet. Míg „Az eladó lány”-ban a harmónia stabil G-dúr, és a középső ritmusképlet lényegében a G-dúr hármashangzatot ékesíti fel (ezzel valamiféle összhangra utalva), a „Preludium és kánon”-ban nem találunk egyértelmű, konszonáns harmóniát: a harmóniai keretet az a'/d' kvint szolgáltatja, és a szólások ellenmozgása új és új disszonanciákhoz vezet. Ha ezt a szakaszt a „nevetés” ábrázolásaképpen fogjuk fel, miatt a két „szereplő” tovább játssza a szerepét, akkor ezt úgy interpretálhatjuk, hogy jóllehet az egyik szereplő utoléri a másikat, a kettejük konfliktusa nem oldódik meg teljesen. A megbékélés csupán az utolsó ütemekben következhet be, a két hegedű hosszan kitartott uniszónójában.

Befejezés

Ebben a tanulmányban a 44 duó 37. számának, a „Preludium és kánon”-nak többféle értelmezését vizsgáltuk. Analitikus szempontból ez a darab az ellenpont mesterművének tekinthető, amely jól példázza Bartók zeneszerzői virtuozitását. Akár arra is gondolhatunk, hogy Bartók elsődleges célja éppen az lehetett, hogy logikus ellenpontos szerkezetet hozzon létre miniatűr keretek között. És valóban, egy bizonyos rend keresése rendkívüli feladatot jelent, és az ilyen értelmezés talán az egyetlen módszer arra, hogy kellőképpen méltányoljuk azt a lenyűgöző zenei koherenciát, amelyet a zeneszerző intellektuális ereje révén ebben a kompozícióban megvalósított.

Bár az ilyen vizsgálatok előnyei nem tagadhatók, alkalmanként hasznosabbnak bizonyulhat egy olyan megközelítés, amely például a felhasznált anyag – mint az eredeti népdal felvétele – figyelembevételével valami különlegesen izgalmas dolgot tár fel a kompozícióról.

Való igaz, a nyugati klasszikus zenében erős az a hagyomány, hogy a nyomtatott partitúra minden, az előadás szempontjából lényeges elemet tartalmaz. Maga Bartók nyilvánvalóan ennek a tradíciónak tudatában komponálta a műveit. De vajon figyelmen kívül hagyható-e mindaz, ami kívül esik magának a kompozíciónak

a lejegyzett formáján?⁴⁶ A kánon esetében mind a feldolgozás formája, mind az előadói utasítások szorosan kapcsolódnak az eredeti népdal felvételéhez. Tehát, ahogy Richard Taruskin írja: „...ha sokat tudunk a kompozíciós folyamatról, az nem csupán a műről való tudásunkat érinti, hanem a mű megértését és ismeretét is.”⁴⁷ Továbbá, a jelen esetben a darabról való tudás végső soron a zeneszerző jobb megértéséhez is hozzájárulhat.

Vikárius László a következőket írta a 44 duóról készített ismertetőjében: „a darabok sorozatával átmentett valamit a dalokat körülvevő, letűnőben lévő életből is”.⁴⁸ Ezt értelmezhetjük úgy, hogy Bartókot valamiféle nosztalgikus érzés készítette a 44 duó megkomponálására. A 37. szám, a „Preludium és kánon” azonban sokkal több ennél. Elképzelhető, hogy a zeneszerzőt nem csupán a népdalok zenei értéke motiválta, hanem az emberek élete is. Még ha személyesen nem volt is tanúja a körülményeknek, megpróbált egy életszerű falusi jelenetet belekódolni egy műzenei alkotásba. A zeneszerző rejtett koncepciójának dekódolásához és a hallgatósághoz való eljuttatásához pedig biztos ítéletű előadóra lenne szükség.

Fordította Malina János

46 Hadd utaljak itt Rachel Beckles-Wilson egy kéziratkutatósról szóló tanulmányának provokatív megállapítására: „A kompozíciós folyamat jelentős része nem lelhető fel a kézirat forrásokban, és még az is, ami fellelhető, ritkán mond el jelentős dolgokat a befejezett darabról”. Ld. Rachel Beckles-Wilson: „Music theory and analysis”. In: *An Introduction to Music Studies* (ed. J. P. E. Harper Scott et al.), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 28.

47 Richard Taruskin: „Russian Folk Melodies in 'The Rite of Spring'”, *Journal of the American Musicological Society* 33/3. (Autumn 1980), 512.

48 Vikárius László: ismertető a következő hangfelvételhez: Kelemen Barnabás és Kokas Katalin: *Bartók Béla: Szonáta szólóhegedűre, 44 duó két hegedűre*, Budapest: Budapest Music Center, 2006, BMC CD 125.

ABSTRACT

YUSUKE NAKAHARA

A TRIUMPH OF MUSICAL ORDER?

Multiple Sources of Inspiration in Forty-Four Duos, No. 37

It has been a hot topic in Bartók literature whether he followed some particular order, or relied on creative intuition when he composed. His own statements appear to be ambiguous, that is, he occasionally stressed that he consciously worked out his musical language, but on other occasions he emphasised the role of intuition. A contrapuntal short piece from the *Forty-Four Duos*, namely No. 37 'Prelude and Canon', can be considered an appropriate material in order to examine how these different viewpoints are applied in an analysis (and to evaluate how appropriate the application of these viewpoints is).

From a technical point of view, the Canon part of this piece deserves special attention, as it contains three different types of canon one after another. While the *dux* always remains in E, each *comes* is on different degrees (G, A, then B) and different temporal distances (one, two, and three crotchets). This can be regarded as a kind of compositional virtuosity; especially because it is not easy to write such canons on an original theme, much less on an original folk tune. Thus, this piece might be considered an example of how Bartók rationally and consciously worked out his compositions.

Such a view can be refined, or possibly superseded by the examination of the original folk tune. The genre of the original folk tune, 'párosító' [matchmaking song], as well as the way of its actual performance on the original recording gives us an insight into how an apparently systematic application of the compositional technique is nevertheless related to what we would call a secret programme. Thus, it was probably not only a particular folk song but also the people's life surrounding the folk song which fascinated the composer, and he tried to vividly encode a typical village scene into a piece of art music.

Yusuke Nakahara was born in Japan. He studied Musicology at the Budapest Liszt Academy (2007–2012), and continued with his doctoral studies there on a Hungarian State Scholarship (2012–2015). The topic of his dissertation in preparation is the compositional process of Bartók's *Mikrokosmos*. Since September 2015 he has worked as an assistant at the Budapest Bartók Archives, and is involved in editing the Bartók Complete Edition. He is the editor of the volume *Mikrokosmos*, expected to be published in 2020.

Pávai István

KODÁLY ZOLTÁN ÉS A MAGYAR TÁNC*

Kodály Bónis Ferenc által szerkesztett három *Visszatekintés*-kötetét,¹ a Vargyas Lajos szerkesztette hátrahagyott írárok két kötetét² és a Legány Dezső által közreadott Kodály-levelek gyűjteményét³ áttekintve azt tapasztaljuk, hogy a *népdal*, *népzene*, *tánc* szavak (ez utóbbi akár a *nép*- előtaggal, akár anélkül) közel 4000 esetben található meg a zeneszerző írásaiban. Ebből a *tánc* szó 16 százalékot tesz ki. Ez sokkal kevesebb, mint a *népdal-népzene* előfordulása, de mégsem elhanyagolható, hiszen konkrétan 648 alkalmat jelent. Ez az apró statisztikai adat is jelzi, hogy Kodály számára fontos volt a tánc.

Lehetek-e Kodálynak már gyermekkorában táncélményei? Minden bizonnyal igen, hiszen a *Galántai táncok* partitúrájához (Wien: Universal Edition, 1934) írt előszóban ez áll:

Galántán töltötte a szerző gyermekora legszebb hét esztendejét. Híres volt akkor a galántai banda, Mihók primás alatt. De még híresebb lehetett száz évvel azelőtt. 1800 táján Bécsben több füzet magyar tánc jelent meg. Egyiknek címe így jelöli meg forrását: „von verschiedenen Zigeunern aus Galantha”. Ma már hírmondó sem maradt belőlük. Hadd folytassa ez a kis mű a régi galántai hagyományt.⁴

A zeneszerzőt később is foglalkoztatta a galántai zenészek egykori hírneve, hiszen harminc év múltán még két 18. század végi adatot fűzött a fenti idézethez.

* A 2017. április 28-án, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében a Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás bővített és szerkesztett változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, 1–2.: Összegyűjtött írárok, beszédek, nyilatkozatok, 3.: Hátrahagyott írárok, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007 (Magyar Zenetudomány 5–6., 7.). A továbbiakban: *Visszatekintés* 1, 2, 3.

2 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. A kötet anyagát válogatta, szerk., sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai [1]). Uő: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. A kötet anyagát válogatta, szerk., sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai [2]). A továbbiakban *Hátrahagyott* 1, 2.

3 Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

4 Kodály Zoltán: „Galántai táncok. Előszó a partitúrához (1934, 1964)”. In: *Visszatekintés* 2, 493. Az idézett szöveget kissé eltérő megfogalmazásban ld. uő: „Gal[ántai] táncok”. In: *Hátrahagyott* 1, 198.; uő: „A Galántai táncok bemutatója elé” (1933). In: *Visszatekintés* 3, 706. Ld. uott a 744. oldalon a közreadói jegyzetet.