

Biró Viola

## ADALÉKOK BARTÓK 2. HEGEDŰRAPSZÓDIÁJÁNAK NÉPZENEI FORRÁSAIHOZ\*

Az 1928-ban írt két hegedűrapszódia komponálásával Bartók újraértelmezte a műfajt. Bár mintája egyértelműen a liszti rapszódia volt, ifjúkorában eredeti tematikájú, nagyszabású, igényes kompozícióként fogalmazta meg a saját előadásra szánt Op. 1-es Rapszodiát. Ezzel szemben a húszas évek végén Bartók számára a rapszódia műfaja már autentikus népzenei anyag feldolgozását feltételezte, ötvözve a korban divatos hangversenydarab ideáljával.<sup>1</sup> A rapszódia fogalma tehát jelentős változáson ment át, mígnem elérte azt a végsőnek tekinthető értelmezést, amelyet a zeneszerző később is érvényesnek tartott.<sup>2</sup> Ugyanakkor a két hegedűrapszódia a Bartók-művek stílusában is újdonságot hozott a művek „Lassú”-jának alapkarakterére által. Ugyanis itt tért vissza Bartók első ízben a verbunkoshagyomány gondolatához, amely a harmincas évekbeli nagy klasszikus alkotásaiban teljesedett ki.<sup>3</sup>

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VII., „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 8-án elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 A műfaj egy szintén korai, ám az 1904/05-ben keletkezett zongorarapszodiától alapvetően eltérő értelmezéséről tanúskodik a *Gyermekeknek* szlovák füzetének „Rapszódia” címet viselő darabpárja (a IV. füzet 40–41. darabja). Minden bizonnyal népzene gyűjtői tapasztalatai sarkallták Bartókot a rapszódia műfajának ártértékelésére, de ekkor, 1910/11-ben a rapszódia még csupán egy könnyebb fajsúlyú, pedagógiai célzatú darabot jelentett a zeneszerző számára.

2 Ilyen értelmezésről tanúskodik a *Kontrasztok* példája. A művet első, kéttételes változatában még „Rapszódia klarinétra és hegedűre” címmel mutatták be, ámde Bartók – mint egy korábbi levele mutatja – idegenkedett ezen elnevezéstől, és kérte Szigetit, „ha csak lehet, változtassa meg a mű címét a műsoron”. (Lásd: *Documenta Bartókiana* 3. Herausgegeben von Denijs Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 228–229., 4. lábjegyzet.) A rapszódia Bartók életművében betöltött szerepéről újabb Vikárius László tartott előadást a 2011. október 6. és 27. között rendezett kolozsvári Nemzetközi Liszt Fesztivál keretében. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani a szerzőnek, hogy előadása szövegét a rendelkezésemre bocsátotta.

3 A verbunkoshagyomány Bartók műveiben való megjelenése minden bizonnyal összefüggött az ez időszakra keletkezett „történelmi” stílusú Kodály-művek, a *Galántai táncok* és a *Háry János* nagy hatású bemutatóival. Ld. Kovács János: „Bartók Béla: I. és II. rapszódia hegedűre és zenekarra”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve, 1977/3*, Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 123–132. – A verbunkosideál szerepéről bővebben lásd: Bónis Ferenc: „Bartók és a verbunkos. Kiindulás – kitagadás – kibékülés”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 19–31.; David E. Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley: Univ. of California Press, 2006, 33–80., 184–249.

Az ily módon újszerű megközelítések a zeneszerzőt egyúttal a művek újszerű megformálására, új formadramaturgiákkal való kísérletezésre sarkallták.

Egyik Harvard-előadásának sokszor idézett szakasza szerint Bartók a kompozíciós munka során elsődleges fontosságot tulajdonított a megírandó mű szellemére és egyes technikai problémákra vonatkozó tervezésnek, mint például „a mű szelleme által megkövetelt formai szerkezet”-nek.<sup>4</sup> Életműve és a hozzá kapcsolódó bőséges fennmaradt forrásanyag tanúsítja, hogy e művek megszületését gyakran hosszadalmas, küzdelmes tervezési, formálódási periódus előzte meg, ugyanakkor mindegyik mű önálló mondanivalója ugyannyi önálló formai megvalósítást eredményezett. Igen tanulságos lehetett volna az utókor számára, ha a komponistának alkalma nyílik erre vonatkozó gondolatait írásban is megfogalmaznia, ugyanis a Harvard-előadások ötödik, a formáról szóló része többek között arról szólt volna, hogy „minden mű megteremti a saját formáját”.<sup>5</sup> A hegedűrapszódiaik esetében „a mű szellemét” eleve meghatározták a feldolgozott népi táncok, ezért a kompozíciós tervezés ezek célzatos kiválogatására és elrendezésére vonatkozhatott. Egyik rapszódiahoz sem maradtak fenn előzetes vázlatok, amelyek esetleg rávilágíthatnának a zeneszerző által elképzelt koncepció legfőbb alappilléreire.<sup>6</sup> Azonban a végleges művek és forrásanyagaik közelebbi vizsgálata talán közelebb vihet a bartóki koncepció, a művek „szellemének” a megértéséhez.<sup>7</sup>

A rapszódiaikhoz kiválogatott táncok mindkét esetben olyan új típusú formálásmódot eredményeztek, amely alapvetően különbözik a klasszikus, visszatérésen, ismétlésen alapuló formaképzéstől. A két mű „Friss” tétele egymás után sorolva mutatja be a népi táncokat, sajátos, füzérszerű szerkezetet eredményezve.<sup>8</sup>

4 Az említett szakasz a szerző sajátos kompozíciós eljárása, a „modális kromatika” elméletét kifejtő gondolatsorba illeszkedik. A kész művek vizsgálatából utólagosan leszűrhető általános elmélettel szemben az új mű szellemét és technikai kivitelét érintő alapos tervezésnek mindig a mű megírásának pillanatában volt jelentősége. Lásd: Bartók Béla: „Harvard-előadások”. In: *Bartók Béla írásai*, 1.: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 161–184., ide: 175–176.

5 Ld. a Harvard-előadások autográf vázlatát. Idézi: Bartók: *Harvard-előadások*, 181.

6 Ilyen szempontból tanulságos a 2. hegedű-zongoraszonáta esete, ahol a *Fekete zsebkönyvben* följegyzett vázlatok egyértelműen megmutatják az elképzelt nagyforma legfontosabb támpontjait, amelyeket Bartók a kompozíció kidolgozása során végig szem előtt tartott. Ld. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 71–72.

7 A 2. rapszódia legfontosabb forráscsoportja a 63VPS11D1 számot viselő fogalmazvány, amely több alkotási fázist rögzít, a kompozíció első leírásától a két publikált befejezésváltozat fokozatos kialakulásáig. A Bartók Péter tulajdonában lévő kézirat fotokópiáját a budapesti Bartók Archívumban tanulmányozhattam, amelyért hálás köszönettel tartozom az Archívum vezetőjének, Vikárius Lászlónak.

8 E szokatlan formából adódó kompozíciós problémákra figyelmeztetnek a művek befejezésváltozatait vizsgáló írók: Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 198–202.; Fiona Walsh: „Variant Endings for Bartók’s Two Violin Rhapsodies (1928–1929)”. *Music & Letters*, 86/2. (2005. May), 234–256.; Lampert Vera: „The Evolution of Alternative Endings: Once again about the Closing Section of Bartók’s Second Rhapsody for Violin and Piano”. Kézirat. Ez utóbbi tanulmány az itt idézett Walsh-írásra válaszol, helyesbítve a szerző forrásértékelésének hibáit, ugyanakkor részletesen megvizsgálva e szakasz különböző verzióinak mikrokronológiáját. Köszönettel tartozom Lampert Verának, hogy tanulmányának kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

Ám a két darabban a mögöttük álló zeneszerzői koncepció révén ez a füzérforma különbözőképpen valósul meg. Az 1. rapszódiában a zeneszerző még különböző típusú táncokat állít egymás mellé: *Judecata – Crucea – Pre loc – Cuișdeanca (joc fecioresc)*.<sup>9</sup> Bartók nagy román gyűjteményének, a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének bevezető tanulmánya szerint az első egy vokális népdal hangszeres variánsa, a többi pedig egy-egy férfi szóló-, páros-, illetve férfi körtáncot jelent.<sup>10</sup> Egy kivételével mindegyik tánc azonos helyről, a bánáti dialektusterületről származik, továbbá rapszódiabeli elhelyezkedése és a fokozatosan gyorsuló tempó révén olyan táncsorozatot jelenít meg, amely akár egy valóságos táncrend képét idézheti, olyat, amelyet Bartók maga is megfigyelhetett gyűjtései során.<sup>11</sup> Minden bizonnyal nem véletlenül került a darab, a „Lassú” tétel elejére egy csujogató tánc, amelynek a népi gyakorlatban betöltött funkciója – Bartók leírása szerint – maga a hívogatás.<sup>12</sup> Ha e táncok összeválogatásakor a zeneszerző valóban gondolt egyfajta táncrend műzenei megfogalmazására, úgy ezáltal is alátámasztotta azt a gondolatát, mely szerint a hagyományokat folytató komponisták legmerészebb újításai, szokatlan, forradalminak tűnő szerkesztésmódja mögött is felfedezhető a kiindulópontul vett hagyomány mintája.<sup>13</sup>

Az 1. rapszódia táncai élesen elkülönített karakterekkel, ugyanakkor a fokozatosan gyorsuló nagyformán belül töredezett tempószerkezettel kerülnek feldolgozásra.<sup>14</sup> A 2. rapszódia „Friss” tétele ezzel ellentétes szemléletet mutat: Bartók egyetlen, megszakítás nélküli folyamatként sorol fel hét népi táncdallamot, amelyek – mint látni fogjuk – a zeneszerző koncepciójában lényegében egyetlen típushoz tartoznak. A tétel kiindulópontját a Bartók által motívumos szerkezetűnek nevezett táncok alkotják, amelyek a teljesen kötetlen, improvizatív szerkeze-

9 A rapszódiában felhasznált forrásdallamokat lásd: Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Hagyományok Háza, 2005, 131–133. (A továbbiakban: *Lampert-jegyzék*.)

10 A tánc típusok Bartók által megadott leírásáról ld. Bartók Béla: *Rumanian Folk Music*. Edited by Benjamin Suchoff, Volume One: *Instrumental Melodies*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, 27–42. (A továbbiakban: *RFM/1*.)

11 Ilyen táncrendeket sorol fel Bartók az *RFM/1* előszavában, különböző dialektusterületek szerint osztályozva (lásd *RFM/1*. 33–34.). A mai néptánckutatás úttörő jelentőségének véli Bartók e téren tett megfigyeléseit, ugyanis Felföldi László megállapítása szerint Bartók (Seprődi János mellett) ötven évvel a módszeres kutatások előtt felfigyelt a tánc ciklus fontos szerepére. Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyománya*. Budapest: Planétás, 1997 /*Jelenlevő múlt/*, 10.

12 Ld. a Lassú első forrásdallamát, a *De ciuit* leírását: *RFM/1*, 41.

13 Ezt a gondolatot Bartók számos írásában megfogalmazta, különböző szempontú megközelítésekkel. Az első Harvard-előadásban a szokatlan, a múlt eljárásaitól elforduló szerkesztési elvet a *Sacre* darabos, töredezett zenei szerkezetével példázta. Ld. Bartók: *Harvard-előadások*, 166.

14 A darab kézirat forrásai arról árulkodnak, hogy Bartók eleinte küzdött ezzel az újszerű szerkesztési elvvel. A füzérforma a klasszikus formaképzés egyik alapeszközét, a visszatérést iktatja ki, ennek ellenére a komponista többször folyamodott visszatérésekhez, így például az első befejezésváltozatként a darab végén visszahozza a teljes Lassú anyagát, továbbá a Friss harmadik táncát eredetileg ABA formában dolgozta fel, közbeiktatva egy újabb táncot, ám ezt végül elhagyta. Ld. az autográf fogalmazvány (61VPS1), az autográf tisztázatot (61VPFC1), a hegedűszólam tisztázatot (61VFC1), a csel-lóátírat fogalmazvány (61TCPFC), valamint a partitúra fogalmazvány (61TFSS1) idevonatkozó szakaszait.

ten belül egy-két motívum szabad ismételtetéséből, variálásából állnak. Ezek után olyan dallamok kerülnek feldolgozásra, amelyek bár magukon viselik a motívumismétlésen alapuló szerkesztés nyomait, formaképzés szempontjából már magasabb rendű, különböző határozott formákba szerveződnek.<sup>15</sup> Ezeket az egy gyökérből származó, de különböző szerkezetű népzenei anyagokat a zeneszerző oly módon rendezi el és dolgozza fel a Rapszodiában, mintha ennek az úgynevezett motívumos táncdallamnak a fejlődéstörténetét komponálná meg. Az eljárás egyértelműen emlékeztet Bartóknak egy korábbi formadramaturgiai megoldására: mint Somfai László megállapította, a 2. hegedű–zongoraszonátában a darabot megnyitó ősi, improvizatív *hora lungă*-motívum a darab során, végigjárva a dallamfejlődés különböző szintjeit, eljut a zárt, négysoros strófa apoteózisáig, mintegy magába sűrítve a dallamtörténet több ezer éves fejlődését.<sup>16</sup> A 2. rapszodiában Bartók mintha a szonáta mintájára újból kísérletet tenne egy sajátos népzenei jelenség zenei megfogalmazására, ezúttal egyetlen dallamtípus, a motívumos tánc példáján keresztül.

Bár a darabot számos különböző szempontból vizsgálták már,<sup>17</sup> az eddigiektől eltérően itt elsősorban a mű „Friss” tételét és ennek forrásdallamait vizsgálom a zeneszerző–zenetudós Bartók népzeneatudományi tapasztalatainak szemszögéből. Különböző típusú források figyelembe vételével próbálok közelebb jutni a dallamok kiválasztásának és elrendezésük stratégiájának a megértéséhez: a Rapszódia kéziratos forrásai mellett megvizsgálom a feldolgozott népi dallamok különböző időszakban keletkezett lejegyzéseit, továbbá Bartók elemző-rendszerező gondolkodását dokumentáló népzenei publikációit, valamint a népzeneről vallott gondolatait összefoglaló tudományos vagy ismeretterjesztő írásait. Ezek összevetésével, a belőlük leszűrhető következtetések felvázolásával próbálok meg bemutatni azt a zeneszerzői koncepciót, amely – feltételezésem szerint – Bartók ezen egyszeri döntését, sajátos formamegoldását eredményezte.

## A „Lassú” tétel dallamairól

Mielőtt rátérnénk a „Friss” tétel közelebbi vizsgálatára, talán érdemes áttekinteni egy problematikus kérdést a teljes mű népzenei forrásaival kapcsolatban. A darab túlnyomórészt román nyelvterületen gyűjtött hangszeres táncdallamokon alapul, ami nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy Bartók Kelet-Európában csupán a

---

15 E dallamtípusok részletes tárgyalását ld. a 194–201. oldalon.

16 Somfai László: „Bartók Béla: 2. hegedű–zongoraszonáta”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1977/4 (október–december)*, Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 44–55.

17 Az idevonatkozó legjelentősebb értekezések között találunk olyan sajátos megközelítéseket is, mint az interpretációelemzés a forrásdallamok népi játéktechnikája szempontjából (Papp Márta: „Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire”. *Magyar Zene*, 14/3. [1973. augusztus], 299–308.), a tétel alapjául szolgáló motívumos táncok feldolgozásának problémái (Lampert Vera: „Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben”. *Magyar Zene*, 48/2. [2010. május], 187–202.) vagy a Somfai László forráskutatásai nyomán feltáruló befejezésváltozatok problematikája (Ld. a 8. lábjegyzetet).

román népzenei hagyományban talált jelentős mennyiségű önálló hangszeres zenének vélt anyagot.<sup>18</sup> A paraszti hegedűjáték műzenében való megörökítésére a zeneszerző méltán fordult az itt gyűjtött virtuóz hegedűtáncokhoz, hiszen – akár hallgatjuk őket, akár Bartók kései lejegyzéseit nézzük – meglepően komplex, virtuóz hegedűmuzsikaként hatnak.

Korábbi népdalfeldolgozásaival ellentétben a Rapszódiaéknál Bartók nem közli a kompozíció népi forrásait, csupán a partitúra alcímében jelzi, hogy népi táncok szerepelnek benne. Ugyanakkor, bár az 1931 januárjában Octavian Beunak írott levélének tanúsága szerint ezt „szándékosan” tette, ugyanebben a levélben mégis elárulta a forrásdallamok etnikai származását, anélkül hogy konkrétan megnevezte volna őket: „a No. 1 román és magyar dallamokat használ, a No. 2 román, magyar és rutént”.<sup>19</sup> Ezen információk visszatartásának okairól a Bartók-szakirodalom több magyarázatot is felvet. Somfai László szerint maga a komponista sem volt biztos a feldolgozott táncok nemzeti hovatarozásában,<sup>20</sup> Lampert Vera a kor kedvezőtlen körülményeire hivatkozik, kiemelve az 1930-ban kiadott *Három rondó* hasonló megoldását,<sup>21</sup> László Ferenc pedig úgy látja, e dallamokban megnyilvánuló népzenei kölcsönhatásban, a verbunkos dallamok közös népi gyökereiben rejlik a rapszódia mint „politikus műfaj” sajátos bartóki üzenete.<sup>22</sup> Kevesebb szó esik viszont arról az ellentmondásról, amely látszólag a mű és az előbb idézett Bartók-kijelentés között fennáll. Ugyanis a feldolgozott dallamok népzenei forrásait közlő Lampert-jegyzék a 2. rapszódiaóra vonatkozóan 9 román és egy rutén dallamot jegyez,<sup>23</sup> ezzel szemben a komponista – a már idézett Beu-levélben – magyar dallamról is beszél. A megoldás kulcsát a „Lassú” tétel verbunkos stílusú dallamokban kell keresnünk. A kisrondó formájú tétel mindhárom forrásdallamát Bartók mezőségi románoktól gyűjtötte, tehát azon a területen, amely saját megállapítása szerint a magyar népzene által legintenzívebben befolyásolt román dialektusterület. Továbbá a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének előszava mindhárom dallamot az úgynevezett „hősi típusú” táncok közé sorolja, amely típust a szerző a magyar verbunkos típus közeli rokonának tartja.<sup>24</sup> Ennek a típusnak az egyik jellegzetes tánca az úgynevezett *figăneasca*, amelyet a rapszódiaiban az első két dallam

18 Ennek jelentőségét azzal is hangsúlyozta, hogy nagy román gyűjteményében a hangszeres zenének önálló kötetet szánt: RFM/1.

19 Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 396–399.

20 Somfai László: „A 2. hegedűrapszódia rutén epizódja”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány* [1969–1977]. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 307–310.

21 Lampert Vera: „Violin Rhapsodies”. In: Malcolm Gillies (ed.): *The Bartók Companion*. London: Faber & Faber, 1993, 278–284., ide: 280.

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

23 Lampert-jegyzék, 134–140.

24 RFM/1. 48–50. E tánc típusnak Bartók által leírt jellemzői alapvonásaiban megegyeznek a mai népzene-tudományban negyedes kísérőritmusú lassú csárdásnak nevezett típuséival, eltekintve attól, hogy Bartók ezeket 2/4-ben jegyezte le, míg ma a 4/4-es írásmód az elterjedt. Lásd: Pávai István: *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993 (A Magyarságkutatás könyvtára 13.), 91–92.



képvisel,<sup>25</sup> és amelyről Bartók 1934-ben a „Népzénénk és a szomszéd népek népzeneje” című nagyszabású munkájában ezt írja: „a mezősegi román táncdallamoknak egy része [...] teljesen olyan, mint a magyar úgynevezett verbunkos dallamok. Jellemző, hogy ezeknek a verbunkos-magyaros dallamoknak egy részét a románok a Mezőségen „*țigăneasca*” (cigányos)-nak nevezik, ami talán amellett szólna, hogy cigány muzsikások terjesztették el”.<sup>26</sup>

A filológiai háttérrel és a kutatók állításait is figyelembe véve mindennél árulkodóbb maga a kompozíció, az, ahogyan Bartók e dallamokat feldolgozta. Ha összehasonlítjuk az eredeti népi táncokat a rapszódiai feldolgozásukkal, feltűnik ez utóbbiak markáns magyaros jellege. Először is Bartók mindhárom tánc eredeti tempóját lelassította, ezáltal jobban kiemelte a verbunkos stílus feszes, ünnepélyes jellegét.<sup>27</sup> Továbbá – annak ellenére, hogy maximális hűséggel követte a forrásdallamokat, azok sajátos előadásmódját – bevezetett néhány olyan ritmikai vagy dallami módosítást, főként az egyenletes ritmust felváltó éles ritmust, amely elsősorban a magyar népzeneire jellemző.<sup>28</sup>



1. kotta. „Lassú”, a Románie népi és rapszódiai változata, a 3. sor kezdete

A második forrásdallam esetében egy kifejezetten népzenei analízisre valló korrekciót is végzett: a feldolgozásban kiegészítette az eredeti tánc töredékesnek vélt sorszerkezetét, ezáltal hozva közelebb azt az általa elképzelt alapvariánshoz.<sup>29</sup> A forrásdallam közlésénél Bartók felhívta a figyelmet a dallam vokális megfelelőjére, ez utóbbinál pedig a *Rumanian Folk Music* vokális kötetében már kiemelten hivatkozik a magyar variánsra.<sup>30</sup> A magyar–román dallamkapcsolatokat vizsgáló Bartók-kutatók e dallam 14 magyar vokális variánsát találták meg, melyek közül ket-

25 Bartók dallamközléseiben csak a második tánc szerepel *țigăneasca* név alatt, az elsőt az adatközlők saját nyelvükön, *Románie*-ként nevezték meg, ezért Bartók a dallam támlapján megjegyezte: „a cigány nem akarta nevén nevezni a *țigăneasca*”. Ld. a román hangszeres gyűjtemény támlapjait a Bartók Archivumban (R.Instr. IV, 421.)

26 Bartók Béla: „Népzénénk és a szomszéd népek népzeneje”. In: uő: *Bartók Béla írásai*, 3.: *Írások a népzeneiről és a népzenei kutatásról*, I. Közr. Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999. 210–274., ide: 230. (A továbbiakban: *BBÍ/3.*)

27 Az eredeti és módosított tempók: ♩ = 128 => 108; ♩ = 138 => 116; ♩ = 160 => 100, illetve 132.

28 Hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet az 1. hegedúrapszódia esetében David Schneider. Ld. Schneider: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*, 184–217.

29 Ezt a „javítást” megtaláljuk a dallam *RFM*-beli közlésénél is, ahol Bartók a dallam alá fölírta a helyesnek vélt sorszerkezetet. Lásd: *RFM/1*. 431-es dallam.

30 Ld. *RFM/1* 431-es, illetve *RFM/2*. 576-os dallamát, továbbá a *RFM/2* előszavának „Provisory List of Foreign Variants” című fejezetét, 37–38.

tőt Bartók már a Rapszódia komponálásakor ismert.<sup>31</sup> A következő kottapéldában azt a magyar vokális variánst idézzük, amelyet Bartók közölt *A magyar népdalban* (No. 294), összehasonlítva a *țigăneasca* eredeti hangszeres táncdallamát annak rapszódiai feldolgozásával:



2. kotta. „Lassú”, a *țigăneasca* egyik magyar variánsa, valamint román hangszeres és rapszódiai változata

Mindennek ismeretében valószínűnek látszik, hogy Bartók Beuhoz intézett levelében ezekre a magyar vonatkozású dallamokra, esetleg konkrétan a második dallamra gondolt, amikor magyar forrásról írt. Tulajdonképpen ezekben a dallamokban fogalmazza meg először a maga zeneszerzői nyelvén azt, amit később írásban is kifejt, hogy tudniillik a mezőségi román táncdallamok a magyar verbunkoshagyomány örökösei.<sup>32</sup> Itt tehát Bartók – részben a dallamok válogatásával, részben ezek feldolgozásával – olyan verbunkosidiómát hozott létre, amely a későbbi Bartók-művek magyar hangját előlegezi.

## A motívumos táncok tipológiája és terminológiája

A „Friss” tétel Bartók egész életművében egyedülálló vállalkozás: a zeneszerző ezúttal az általa ismert népi hegedűjáték talán legvirtuózabb, ugyanakkor a nyugati előadó és hallgató számára rendkívül egzotikus, vad táncaiból válogat. Ezeknek a Bartók-irodalomban motívumos táncokként ismert dallamoknak műzenei feldolgozása, hangversenytermi előadásra alkalmassá tétele komoly kihívás elé állította a zeneszerzőt, hiszen e dallamok mind szerkezetük, mind előadásmódjuk szem-

31 Bereczky János–Domokos Mária–Paksa Katalin: „Magyar-román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében”. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet*, 4. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 5–109., ide: 70–72.

32 Bár Bartók 1928-ig keletkezett népzene-tudományi írásaiban számos utalást találunk a román népzeneben megnyilvánuló magyar hatásra, a mezőségi román hegedűdallamokról és ezek magyar vonatkozásairól első ízben 1934-es tanulmányában beszél részletesen. Így lehetségesnek tartjuk, hogy ebben az esetben a zeneszerzői intuíció döbbsentette rá őt egy jelentős népzenei összefüggésre. Bartók életművében ez nem volna egyedülálló jelenség, hiszen a *Zene* híres tématranszformációs eljárását a zeneszerző csak évekkel később fogalmazta meg írásban.

pontjából a nyugati formaképzéstől, hegedűjátéktól gyökeresen eltérő stílust képviselnek.<sup>33</sup> A kéziratos és nyomtatott források a mű küzdelmes alakulásáról, számos revízióról és befejezésváltozatról tanúskodnak.<sup>34</sup>

A forrásdallamok feldolgozásának problematikussága mindenekelőtt e táncdallamok sajátos szerkesztésmódjából adódik, amelyre jellemző egyrészt az improvizatív jelleg, az egy vagy több motívumot állandóan variáló építkezés, másrészt a motívumismétlésekből adódó képlékeny, nyitott forma.<sup>35</sup> A tétel első nagy formaegysége, az első négy dallam kizárólag ilyen szerkesztésen alapul. Idézzünk egy rövid részletet a Rapszódia második táncdallamából:



3. kotta. „Friss”, 2. tánc, első lejegyzés (Lampert-jegyzék, 232. dallam)

Bartók már legelső román gyűjtései során, 1909-ben és 1910-ben felfigyelt erre a dallamtípusra a bihari dudásoknál és furulyásoknál.<sup>36</sup> Erről 1914 márciusában, a hunyadi román népzenei dialektusról tartott előadása alkalmával beszélt, amikor is így jellemezte ezt a régies táncípust: „határozott forma nélküli apró motívumok folytonos ismétléséből álló tánczene”.<sup>37</sup> Ugyanitt megemlíti, hogy Máramarosban olyan hegedűdallamokkal találkozott, melyek őt egyértelműen a dudajáték utánzására emlékeztették: „Máramarosból ugyan már kiveszett a duda, de motívumos táncdarabjait teljes hűséggel reprodukálják még most is a falvak cigány hegedűsei vagy román furulyásai”.<sup>38</sup> Ezeket a dallamokat Bartók a máramarosi kötetben, a térség hangszeres zenéjének régies típusaként önállóan rendszerezte és részletesen ismertette, többek között a következőket állapítva meg róluk:

Kötetlen formájú táncdallamok: egy vagy több kéttaktusos motívum megszakítás nélküli ismételtetéséből állnak, határozott forma és végződés nélkül [...]. Akár hegedűn, akár furulyán adják elő, teljesen dudaimitációként hatnak 3-4 szám kivételével.<sup>39</sup>

33 A motívumos tánc fogalmát Somfai László tanulmányára támaszkodva használok: „Bartók népzenei forma-terminológiája”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 279–297.

34 Ld. a 8. lábjegyzetet.

35 E sajátos dallamtípus műzenei feldolgozásának lehetőségeit részletesen tárgyalja Lampert Vera már idézett tanulmánya: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*.

36 Lásd: *RFM*/1. 626., 627., 639–646., 648., 649. számú dallamok.

37 Bartók Béla: „A hunyadi román nép tájzenéje (zenedialektusa). Az előadás-forma fogalmazványának szövege”. In: *BBÍ*/3. 393–405.

38 Uo. 396.

39 A német változat fordítása, a magyar fogalmazvány figyelembevételével. Németül: „Tanzweisen von Freier Form. Ein- oder mehrtaktige Motive werden, ohne feste Form und Endung, ununterbrochen

(folytatás a következő oldalon)



Ezt a szerkezeti típust a *Rumanian Folk Music*ban a teljes román hangszeres anyag egyik nagy osztályaként, „motívumos szerkezetű dallamok” („melodies with motif-structure”) megnevezés alatt rendszerezte, részletes jellemzést és a dallamközlésektől eltérő motívumelemzést is közölve.<sup>40</sup> Meghatározásképpen a következőket írta róla: „ez a stílus semmiféle határozott szerkezetet nem használ; helyette egy vagy több két- vagy négyütemes, általában pentachord terjedelmű motívum ismétlődik benne mindenféle terv vagy rendszer nélkül”.<sup>41</sup> Mint a későbbi népzene-kutatások kimutatták, ez a fajta ütempáros, motívumismétlő zene, amellyel Bartók a román dudazenében és ennek utánezataiban találkozott, a népzenei formaalkotás és ezen belül a hangszeres tánczene legegyszerűbb formája, amelyre a magyar népzeneben szinte kizárólag csak a gyermekjátékdalokban, regösénekekben és néhány további szokásdallamban találunk példát.<sup>42</sup>

Ezzel szemben Bartók magyar nyelvterületen – Nagymenyeren és Ipolyságon – is gyűjtött részben ehhez hasonló szerkezetű dudazenét, amelynek az olykor „aprájának” nevezett köz- vagy utójátékát –1911–12-es cikksorozatában – a román motívumismétlő szerkezetű zenéhez hasonlóan írta le: „az aprázás [...] nem más, mint egy vagy több rövid, 1–2 taktusnyi motívumnak szakadatlan ismétlése, keverése, tulajdonképpeni zenei forma nélkül”.<sup>43</sup> Ugyanitt azonban ezt a jelenséget élesen megkülönböztette az addig hallott román dudazenétől, hiszen ez utóbbival szemben a magyar hangszeres zenét vokális eredetűnek tartotta, továbbá kijelentette, hogy „ez az aprázás [...] a románoknál nincs meg”.<sup>44</sup> Figyelemre méltó, hogy Bartók évtizedekkel később az *RFM* előszavában mégis egymás mellé állította a két típust, megemlítve, hogy a kötet motívumos szerkezetű táncaihoz hasonló szerkesztésmódot találunk a magyar dudazenében.<sup>45</sup> A Bartók adatközlői által „aprájának” nevezett közjátékzenére valóban jellemző az az ütempáros, motívumismétlő szerkesztésmód, mint amelyet a komponista a román dudazenében és utánezataiban is megfigyelt. Az „aprája” azonban rendszerint valamilyen dudánóta, egy ismert vokális dallam vagy egy kanásztánc-sorpár után következett, tehát nem

---

wiederholt. [...] Sie werden auf der Violine oder der Hirtenflöte gespielt, wirken aber mit wenigen Ausnahme wie Nachahmungen der Sackpfeife”. (Bartók Béla: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft IV. München: Drei Masken Verlag, 1923. Faksimile kiadása: Bartók Béla. *Ethnomusikologische Schriften II*. Herausgegeben von Denijs Dille. Editio Musica Budapest, 1966, XXI, 248–49. (A továbbiakban *Maramureş*.)

40 A motívumelemzés jelentőségéről és kialakulásának kronológiájáról ld. Somfai: *Bartók népzenei forma-terminológiája*, 291–295.

41 *RFM*/1. 13–14., 50.

42 Sárosi Bálint kiemelte, hogy Bartók román gyűjteményében a motívumos szerkezetű dallamoknak több mint kétharmada kimondottan ütempáros szerkezetű. Ld. Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 60–67., valamint 28. lábjegyzet. A motívumos szerkezetéről továbbá ld. Rajeczky Benjamin: „Vorstrophische Formen in Ungarn”. In: D. Stockmann–J. Stęszewski: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973, 93–99.; Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 113.

43 Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In: *BBÍ*/3., 46–64., ide: 57.

44 Uott, 47., 57.

45 *RFM*/1. 51.

önálló dallamtípus.<sup>46</sup> Ugyanakkor a dudaaprájában olykor már érződik a periódussá szerveződés hajlama, ami a szabad motívumismétléshez képest egy későbbi fejleménynek tekinthető.<sup>47</sup> Ezt a fejlettebb szerkesztési elvet képviselik – részben – a dudazene örököseinek tekinthető, az ütempáros szerkesztés emlékéit még őrző vonós-közjátékzenék is,<sup>48</sup> amelyek már alapvetően periodizált szerkesztésűek.<sup>49</sup> Ezek általában a harmóniaváltás jelenségét is megtartják, amelyet Bartók a dudaapráják jellemzőjeként írt le:

[...] ezek a közjátékok legtöbbször olyan egyszerű melodikájú ütempárokból állnak, melyekben az egyik ütem a domináns hangzat, a másik a tonika hangzat körében mozog.<sup>50</sup>

Ez a harmóniaváltás a régiesebb motívumismétlő szerkezetű zenére, így a Bartók által feldolgozott, kimondott ütempáros dallamokra nem jellemző.

A *Rapszodiában* a periodizált közjátékzenét képviseli a 6. tánc, a *Hora cu perina* (*Párnástánc*), amelyben egy jellegzetes kanásztáncritmusú sorpár után két változatban szólal meg a közjáték. Bartók a dallam támlapjának alapírásán a parasztmuzsikuskok között elterjedt „figura” kifejezéssel jelzi e szakaszok funkcióját.<sup>51</sup> A közjáték mindkét változatában megfigyelhető az ütempáros szerkesztésmód nyoma, akárcsak a domináns–tonika harmóniaváltás is, amelyet az első változatban kettős-fogásos kíséret is megerősít. Az első változat még csak egy periódusig terjed, szemben a másodikkal, amely már teljes sorpárt tesz ki, és amelynek ütempárjai a Bartók által később „eltolt ritmusként” meghatározott sajátos ritmusfajtaiban mozognak. A támlap alapírását követve a teljes dallamot idézzük (4. kotta a 198. oldalon).

46 Vargyas Lajos elképzelhetőnek tartja, hogy valamikor ezek az „apráják” voltak a duda egyedüli dallamai, és csak később kerülhetett hozzá az énekes dallamok hangszeres előadása. Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 176.

47 Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 61–62.

48 Pávai István szerint a vonósközjátékok dallamtörténeti szempontból nem állnak közvetlen rokonságban a dudaaprájakkal, csupán a dallamban betöltött funkciójuk, közjáték- vagy utójátékszerepük szempontjából van köztük összefüggés. Pávai ugyanakkor kiemeli a motívumismétlő szerkesztésmód másodlagosságát a periodizáló formával szemben. Ld. Pávai: *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczeneje*, 166–167.

49 Uo. 61. A dudazene vonószenére gyakorolt hatásáról lásd Vargyas Lajos: „A duda hatása a magyar népi tánczenére”. In: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztüllök. A magyar hangszeres zene folklórja*. Budapest: Planétás, 2001 /Jelenlévő múlt/, 267–318.; Tari Lujza: „A dudahagyomány továbbélése hegedűn”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1986*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1986. 109–123.

50 Bartók: „A magyar nép hangszerei”. In: *BBÍ/3*. 65–75., ide: 74.; továbbá Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 63.

51 A *Rapszodiában* feldolgozott dallam alapjául valószínűleg e támlap alapírása szolgálhatott, mivel ez áll a legközelebb a kompozícióban megjelenő alakhoz. Az ezt megelőző első lejegyzés 1. és 2. üteméből még hiányoznak alkalmi módosítások, amelyek ellenben a *Rapszódia* fogalmazványában már az első leírásnál jelen vannak, ugyanakkor az első közjáték még a dallam folytatásaként jelenik meg, és csupán egy ütempár terjedelmű. A *RFM*-ben publikált jelentősen revideált változatban pedig Bartók az először megszólaló közjátékot bolgáros ritmusra írta át, továbbá felcserélte a két közjáték sorrendjét, „mert a 2. volta teljesebb”, a fődallamot pedig hiányosnak véelve, jegyzetben javasolta az első sor megismétlését. Ld. első lejegyzés: *Lampert-jegyzék*, 236. dallam; Támlap: Bartók Archívum, R.Instr. V. 493.; *RFM/1*. 414.

The image shows a musical score for a piece titled "4. kotta. „Friss”, a 6. tánc népi változata (Autográf támlap: R.Instr. V. 493.)". The score is written in G major and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 1-4) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 5-8) is marked "5" and "figura" and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The third staff (measures 9-11) continues the rhythmic pattern with some melodic variation. The fourth staff (measures 12-15) shows a complex rhythmic texture with many sixteenth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

4. kotta. „Friss”, a 6. tánc népi változata (Autográf támlap: R.Instr. V. 493.)

A Rapszódiában ezt megelőző rutén tánc,<sup>52</sup> az *Uvevani* (*Sebes*) ezzel szemben egy köztes állapotot képvisel. Az eredeti táncdallam alapvetően kétféle anyagból áll: egy nyolcütemes, d alapú, líd hangkészletű periódusból (*5a kotta*), valamint egy szakaszonként változó motivikájú, „aprája”-szerű ütempáros anyagból (*5b kotta*). A két anyag váltakozó sorrendű többszöri megszólalását improvizatív, határozatlan formájú, átkötő vagy bevezető jellegű szakaszok kötik össze (*5c kotta*), ezekre a későbbiekben a „lágý” rész kifejezéssel hivatkozunk.<sup>53</sup> (Ez utóbbi típusra számos példát találunk a máramarosi kötet hegedűn játszott dudaimitációiban, ahol Bartók a dallamok közlésénél a bevezető jellegű anyagot „î”-vel [= ínceptu], a befejezés jellegű részeket „sf”-el [= sfârșit], a dallamhoz szervesen nem tartozó belső bővüléseket pedig [ ]-el jelölte.) Emellett a dallam játéktípusa is sok szempontból dudaimitációként hat.<sup>54</sup> Ez a dallam tehát már eredeti formájában is átmenetet képez a Rapszódia első részének motívumismétlő szerkezetű dallamai és a darabot záró, periodikus építkezésű utolsó két táncdallam között. A kompozícióban ezt a dallamot Bartók a darab közel egyharmadát kitevő terjedelmes közép-résszé bővíti, feldolgozásával pedig még inkább kiemeli áthidaló szerepét. A feldolgozásmódra azonban a későbbiekben fogunk visszatérni.

A darab záró formarészában két kizárólag periodizáló építkezésű táncdallam szólal meg: a már említett *Párnástánc*, továbbá a 7. tánc, az *Oșănește* (*Avasias*). Ez utóbbi egy eredetileg számtalanszor ismételhető, motívumos szerkezetű dallam, amelyet azonban Bartók egyetlen zárt periódussá alakított. Az élő népzenei gyakorlatban ennek a formatípusnak a megfelelői azok a periodizált, újabb stílusú dal-  
lamok lennének, amelyekbe, olykor töredékesen, beépültek ütempáros szerkeze-

52 A dallamot elsőként Somfai László közölte: Somfai: A 2. hegedűrapszódia rutén epizódja.

53 A „lágý” kifejezést Somfai László terminológiája alapján használom. Ld. Somfai László: „Az Allegro Barbaro két Bartók-felvétele”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 133–149.

54 A 2. rapszódiában, valamint Bartók egyéb hegedűre írt kompozícióiban előforduló dudaimitációról, valamint általában a paraszthegedűs játékmódról Papp Márta közölt részletes tanulmányt. Ld. Papp: *Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire*.



5a kotta. „Friss”, a rutén tánc fődallama (Lampert-jegyzék, 235. dallam)



5b kotta. „Friss”, a rutén tánc motívumismétlő anyagai (Lampert-jegyzék, 235. dallam)



5c kotta. „Friss”, a rutén tánc egyik „lány” anyaga (Lampert-jegyzék, 235. dallam)

tek, de ezek már nehezebben felismerhetők.<sup>55</sup> Ehelyett Bartók egy sajátosan átalakított szerkezetet hoz létre, amely, bár az előzményekhez képest fejlettebb formát képvisel, egy nyolcüteményi periódus után azonnal a kódába torkollik. A szerkesztés zártságát a komponista azzal is hangsúlyozza, hogy a dallamot megosztja a két hangszer között, kétütemes egységekre, motívumokra tagolva a periódust. A 6a–b kotta a 200. oldalon mutatja a 7. dallam eredeti, illetve feldolgozott változatát.

Mint láthattuk, a különböző fejlettségű úgynevezett motívumos táncok Bartók értelmezésében igen közel állnak egymáshoz. A román népzeneben megfigyelt motívumos szerkezetű dallamokat és a magyar dudazene „aprájait” a szerző motívumismétlő szerkezetük alapján rokonította. A leginkább a magyar hangszeres zenére jellemző vonós közjátékzenét jelenlegi tudásom szerint Bartók önállóan nem tárgyalta, szóhasználatában ennek jelölésére csupán a már említett „figura” kifejezést találjuk meg. Bár ezek a formaszervezetek a népzenei gyakorlatban nem jelentenek feltétlenül időbeli sorrendiséget,<sup>56</sup> a rapszódíában feldolgozott

55 Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 62–63.

56 Tari: „A dudahagyomány továbbélése hegedűn”. 112.



6a kotta. „Friss”, a 7. tánc népi változata (Lampert-jegyzék, 237. dallam)

6b kotta. „Friss”, a 7. tánc Rapszódiaiabeli változata  
(A Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. engedélyével)

dallamok elrendezésük folytán mintha a motívumos szerkesztés fejlődéstörténetét rajzolnák meg, eljutva a régies, csupán egy-egy motívumból álló improvizatív formáktól a zárt szerkezetű periodizált struktúrákig.

A következő ábra vázlatos áttekintést ad a tétel szerkezetéről. A forrásdallamokat a tételben elfoglalt helyük szerinti sorszámmal, illetve magyarra fordított címükkel jelöljük, továbbá a nagyforma határpontjainál megadjuk a próbajelek számát is.<sup>57</sup> A táncdallamok szerkezetének bemutatására a Bartók által használt megnevezéseket használjuk, aláhúzással emelve ki a motívumos szerkesztésű szaka-

<sup>57</sup> A próbajelek megadásánál, valamint a *Rapszódia*iból idézett kottapéldáknál a partitúra második, Boosey & Hawkes kiadására támaszkodunk: ©1947, Hawkes & Son, London (1935-ös revízió).



szokat. Olyan szerkezeti egységek jelölésére, amelyekre Bartók terminológiájában nem találunk példát, a jelentésükhöz legközelebb álló kifejezést használjuk, [ ]-ben. Külön sorban jelöljük a motívumos szerkesztésű szakaszok kurrens megnevezéseit, ahogyan ezeket a mai népzene tudományban meghatározzák. Végül az alsó sor folyamatábraszzerűen szemlélteti a tétel során kialakuló formadramaturgiát: az első nagy formaegység szabad formájú táncdallamai után az 5. tánc részben szabad, részben zárt formálású anyaga képezi az átmenetet a harmadik egység zárt szerkesztésű táncaihoz.

1 – 2 – 3 – 4. tánc	5. tánc <i>Sebes</i>	6. tánc <i>Párnástánc</i>	7. tánc <i>Avasias</i>
Próbajel: [1]-	[18]-	[34]-	[40]
Bartók: <u>motívumos szerkesztetű</u>	2-soros / „ <u>aprája</u> ” / [„lány” ütemek]	3-soros / „ <u>figura</u> ”	2-soros
↓	↓	↓	
Kurrens: ütempáros, motívumismétlő	ütempáros közjátékzene	periodizált vonósközjáték	[...]
<b>Forma:</b> <b>szabad</b> → <b>részben szabad</b> → <b>zárt</b>			

1. ábra. A „Friss” formadramaturgiája és táncdallamainak formaterminológiája

A tétel nagyformájának, ezen belül pedig a forrásdallamok szerkezeti sajátosságainak áttekintése után most nézzük meg közelebbről az egyes dallamokat s a kiválasztásuk mögött álló, feltételezett zeneszerzői stratégiát.

## A „Friss” táncdallamainak kiválasztásáról és feldolgozásáról

Mint már láthattuk, a tétel első négy dallama képviseli a régi típusú, motívumos szerkesztetű réteget. E dallamok mindegyike arról a területről származik, amelyet a komponista a román tánczene szempontjából kifejezetten primitívnek, ősinek tartott. A korabeli Ugocsa vármegye Máramaros térségének szomszédságában helyezkedett el, muzikusairól a Máramarosi kötet előszavában Bartók a következőket jegyezte meg: „Az ugocsa-avasi terület cigányjai csodálatosképen teljesen tisztán őrizték meg dudától öröklött táncdallamaikat.”<sup>58</sup> A megjegyzés a kötetben közölt hasonló típusú motívumos táncok előadóinak „felcicomázott” előadásmódja ellen szólt, akiknek a zenéjéről viszont korábban megállapította: „A dallamok ősiségét nem csupán primitív karakterük, hanem az a körülmény is bizonyítja, hogy a sokkal tisztább, régiesebb ugocsa-avasi rokon területen kizárólag ilyen tánczenét ismer-

58 A magyar fogalmazvány szövege (*Maramureş* 251., 16. lábjegyzet). A kötet főszövegében közölt német változat: „Die Zigeuner aus dem *Ugocsa-Avaser* Gebiete bewahrten erstaunlich rein die von der Sackpfeife ererbten Tanzweisen.” (*Maramureş* XXV, 1. lábjegyzet.)

nek”.<sup>59</sup> Talán mindennél többet mond el az ugocsai gyűjtés jelentőségéről, hogy a nagy román gyűjteményben a motívumos szerkezetű táncok között szinte kizárólag az ugocsai hegedűsök táncai képviselik e kategória hegedűn előadott dallamait.<sup>60</sup>

De nem csupán ősiségük lehetett szempont a dallamok kiválasztásánál. Legalább ilyen vonzó lehetett a komponista számára, hogy ezek a táncok, akár hallgatva, akár kései lejegyzésüket nézve, a teljes hangszeres román gyűjtemény talán legvirtuózabb hegedűdarabjai. Komplexitásukat nagymértékben annak köszönhetik, hogy a duda összetett, „zenekari” hangzását egyetlen hegedűn igyekeznek visszaadni, így például a burdonsípot helyettesítő üres húros alátámasztást, túlburjánzó díszítéseket, felső-alsó előkéket használnak, mindezt feszes ritmusban, szélesebb tempóban. Bár az adatközlők csupán egyetlen, a rapszódia 4. táncaként feldolgozott dallamot neveztek dudautánzatnak, Bartók számára egyértelmű volt mind a négy dallam dudát utánozó jellege.<sup>61</sup>

A kiválasztás során továbbá fontos volt a komponista számára, hogy ezek a szabad formájú, improvizatív jellegű dallamok valamiképp összekapcsolhatók legyenek, és végeredményben organikus egységet alkossanak. Lampert Vera felhívta már a figyelmet a második, harmadik és hetedik tánc motivikus rokonságára, ezek a táncok ugyanis azonos hangtartományon belül mozognak lefelé hajló dallamvonallal, rokon figurációkkal, motívumokkal.<sup>62</sup> A második és harmadik tánc szoros rokonságát Bartók a feldolgozásmóddal is hangsúlyozta azáltal, hogy a tétel többi táncához képest ezek aránytalanul rövid epizódok, és szinte észrevétlenül váltja fel egyik a másikat.<sup>63</sup> Ugyanakkor ez a motivikus rokonság kisebb-nagyobb mértékben kiterjeszhető tulajdonképpen a teljes tételre. Ha megnézzük a tétel többi forrásdallamát, mindegyikben találhatunk olyan elemeket, amelyek által rokoníthatóak az előbb említett dallamokkal. A 7. *kotta* mindegyik tánc egy-egy jellegzetes motívumát mutatja, a könnyebb összehasonlíthatóságért az 1. és 6. táncot transzponálva közöljük.

Először is közös bennük a motívumok lefelé irányuló vonala, amely – egy kivételével – minden esetben a burdonhangértékű *a* vagy *d* üreshúrra érkezik, valamint az egyes hangtartományok középregiszterének figurációi. Az első tánc töredezett, szeszélyes dallamvonala áll a legtávolabb a többi táncétól,<sup>64</sup> azonban ebben is megtalálható az a dallamok mindegyikére érvényes sajátosság, amely

59 „Die Urtümlichkeit dieser Melodien ergibt sich nicht nur aus ihrem primitiven Charakter, sondern auch aus der Tatsache, daß man in dem fast unberührten, sehr ursprünglichen Ugocsa-Avaser Gebiet ausschließlich nur diese Art Tanzmusik kennt”. Uott, XXII. A szerző fordítása az eredeti magyar fogalmazvány figyelembevételével.

60 Ld.: *RFM/1*. 652–671.

61 Ld. uott, a 652. dallam jegyzete.

62 Lampert: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*, 197.

63 Ugyanezt látszik igazolni az eredeti szerzői szándék a rapszódia fogalmazványában, ahol a két tánc közé Bartók nem tett választóvonalat, ellenétben a többi forrásdallammal, melyeket rendszerint kettős vonallal választott el egymástól. Ld. a 2. rapszódia kézirat fogalmazványának 6. oldalát, Bartók Archivum 63VPS11D1.

64 Ez a tánc Bartók román gyűjteményének egészét figyelembe véve is egyedülálló, így Lampert Vera szerint épp különlegessége miatt helyezte Bartók a tétel élére. Lampert: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*, 196.

The image displays seven staves of musical notation, each labeled with a dance number from 1 to 7. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dances are:
 

- 1. tánc: A sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.
- 2. tánc: Features a mix of eighth notes and rests, with some notes beamed together.
- 3. tánc: Includes eighth notes, sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.
- 4. tánc: A single melodic line with a long slur over the first four notes.
- 5. tánc: Shows eighth notes and quarter notes with some accidentals.
- 6. tánc: A sequence of eighth notes with various accidentals.
- 7. tánc: Features eighth notes and quarter notes with various accidentals.

7. kotta. „Friss”, 1–7. tánc, első lejegyzések (Lampert-jegyzék, 232–237. dallam)

valószínűleg Bartók egyik elsődleges választási szempontja lehetett. Mindegyik hegedűn játszott táncdallam hangkészlete valamilyen mértékben kapcsolódik a román népzeneire alapvetően jellemző líd vagy akusztikus hangkészlethez. Egyes dallamok a teljes akusztikus sort kihasználják, mások csupán a két skála jellegzetes lídkvartját tartalmazzák, stabil skálafokként vagy csupán átmenőhangként. A zeneszerző minden bizonnyal nem véletlenül válogatott kizárólag ilyen hangkészletű táncdallamokat – hiszen a motívumos szerkezetű táncok között akad számos egyéb hangkészletű darab is. Azonban, mint azt a Máramarosi gyűjteményének előszavában kifejtette, az itt közölt motívumos táncok szinte kizárólag az akusztikus hangkészletre épülnek, sőt azt feltételezte, hogy magának a kihalt máramarosi dudának is ez volt a skálája, amelyet a hegedűsök a dallamokkal együtt átvettek.<sup>65</sup> Mint a korábbiakban láthattuk, Bartók a motívumos szerkezetű táncok-

65 Lásd: *Maramureș*, XXI. Bartók feltételezését a terület dudahagyományát feldolgozó dokumentumok hiányában nem tudjuk megerősíteni, azonban elképzelhető, hogy itt is létezhetett egy olyan régies dudazene-hagyomány, mint amelyet Bartók a bihari dudásoknál talált. 1910-es bihari gyűjtőútján Bartók olyan táncdallamokat gyűjtött egy idős dudástól, amelyeknek állandó hangkészlete egyfajta természetes hangsor, líd kvarttal. Ld. Bartók fonográffelvételeinek MH 891–900. számait; Néprajzi Múzeum; digitális másolat az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Archivumában.

ról elsősorban a dudazene tárgyalásakor vagy ezzel összefüggésben beszélt, így nem meglepő, ha a táncok sajátos dallamtípusának a megörökítésével egyúttal a dudazene feltételezett hangsorát is átvette.

A tétel középpontjában álló rutén tánc mind a dallamválasztás, mind a feldolgozásmódja szempontjából figyelmet érdemel. A teljes rutén gyűjtést tekintetbe véve ez a dallam egyértelműen kiemelkedik a többi hangszeres táncdallam közül, hiszen előadója, Szabados Bohács János hegedűjátéka a térség adatközlői között a legmegbízhatóbb és leggazdagabb,<sup>66</sup> ugyanakkor a dallam komplexitása talán a Bartók által ismert román hegedűdallamok között is egyedülálló. Emellett feltűnik a rutén gyűjtésben ugyanazon paraszthegedűs előadásában egy, a *Sebeshez* rendkívül hasonló táncdallam, amelynek felirata „Máramarosi oláh tánc”.<sup>67</sup> A két dallam szerkezete nagy vonalakban megegyezik, hiszen mindkettő egy periodizáló és egy motívumismétlő anyag váltakozásán alapszik, azonban a *Sebes* minden ismétléskor új motívumos anyagot hoz, sőt olykor több motívumot is felsorakoztat, ezenkívül a szakaszhatárokon szabadon improvizáló, üres húros összekötőanyagot iktat be, amellyel lényegesen fellazítja, ugyanakkor komplexebbé teszi a formát. A *Máramarosi oláh tánc* ezzel szemben szigorúbb szerkesztésű, a bevezető, hangszerkipróbálást idéző néhány ütemen kívül nem tartalmaz egyéb „lágý” részt, a motívumos szakaszok pedig szinte azonosan ismétlődnek. Lényegesebb eltérése a rapszódiai dallamtól az, hogy ritmusa nem egyenletes lüktetésben mozog, Bartók szóhasználatával „bolgár ritmusú”, ez azonban a lejegyzésben nem tükröződik. A támlapon lévő lejegyzés alapján idézzük a dallam periodizáló, illetve motívumos anyagát (Vö. 4a, b kotta):



8a kotta. Máramarosi oláh tánc, fő dallam (Autográf támlap, 105Ruth. F.352b)



8b kotta. Máramarosi oláh tánc, motívumismétlő anyag (Autográf támlap, 105Ruth. F.352b)

66 A rutén gyűjtés hangfelvételei: Népzenei Archívum, MH 1860–1899.

67 Hangfelvételen: Népzenei Archívum, MH 1875b.; lejegyzése a rutén gyűjtés támlapjain: 105Ruth. fol. 40<sup>r</sup>. F.352b dallam.

A két dallam rokonságát további források még inkább alátámasztják. A rutén gyűjtés támlapjainak egyikén található Bartók kézírásával egy lista, amely a kölcsöndallamokat sorolja fel, köztük a *Sebest*.<sup>68</sup> Itt a zeneszerző további részleteket nem ad meg. Ellenben gyűjtőfüzetében, ahol a dallamokat nem jegyezte le, csak a címeket, a *Sebes* mellett zárójelben megjegyzi, hogy „oláh”.<sup>69</sup> Ezek alapján úgy tűnik, Bartók a Rapszódiaiban feldolgozott rutén táncot román népzeneiből átvett kölcsöndallamnak tartotta. Nem kizárt, hogy a dallam kiválasztásában ez is szerepet játszhatott, hiszen ily módon az egyedüli rutén tánc közelebb állhat a tétel többi román nyelvterületről származó dallamához.

A korábbiakban felvetett hipotetikus formakoncepció alapján e terjedelmes táncdallam képviseli a szerkezeti fordulópontot, az átmenetet a szabad formálású és a zárt, periodikus építkezésű dallamok között. A feldolgozás módja mintha ezt még inkább kihangsúlyozná. Bartók, miközben a dallam minden lényeges elemét átvette, annak belső szakaszait helyenként kibővítette, oly módon, hogy egyes motívumos szerkezetű részeit periódussá egészítette ki – ugyanakkor ennek ellensúlyozásaként megnövelte az improvizatív, „lágý” részek terjedelmét. A 2a és b ábra a *Sebes* eredeti és feldolgozott változatának formai szerkezetét mutatja be:

Forma: x	A	x	A <sub>v</sub>	x	b1	x	b2	x	A	x	b3	[A	x	A <sub>v</sub>	x	b3	x	A	x	b3	x]
Ütemek: 4+4+4	4+4	3	4	1	2+2+2	3	2+2+2	3	4+4	3+7	2+2+2+2	4+4	3	4	3	2+2+2+2	1	4+4	3+6	2+2+2+2	2]

2a ábra. Az *Uvevanýi* szerkezete

Forma: x	A	x	A <sub>v</sub>	x	b1	x	b2	x	A	b3	<b>b3<sub>v</sub></b>	→
Ütemek: 6+5+5	4+4+1	3+4	4+4+1	12	2+2+2	<b>4+8+4</b>	2+2+2+2	7	4+4+9	2+2+2+2	<b>4+4</b>	<b>20</b>

2b ábra. A Rapszódia rutén epizódjának szerkezete

Mint korábban már említettük, az eredeti dallam (2a ábra) egy kétsoros, periodizáló, (itt A-val jelölve) és egy szakaszonként változó motívumismétléses szerkesztésű anyagból (b1, b2, b3) áll; e kétféle anyag közé rendszerint valamilyen összekötő „lágý” rész (x) ékelődik. A Bartók által rögzített felvételen ez a zárt, valamint szabad szerkesztésű szakaszok váltakozásából álló dallamegység (az ábrán vastagított | jelöli az egységhatárokat) négyszer ismétlődik; a komponista csak az első két szakaszt jegyezte le, az utolsó két eljárás a már hallott elemeket ismétli a belső szerkezet kisebb-nagyobb variálásával (az ábrában szürke kiemeléssel). A feldolgozás ezt a harmadik és negyedik eljárászt nem tartalmazza, viszont az első két szakaszt lényegesen kibővíti: az eredeti 73 ütem helyett a Rapszódiaiban,

68 Bartók Archívum: 105Ruth: fol. 1<sup>r</sup>., egy sor dallamszám alatt a megjegyzés „kölcsön”. Ezen dallamok nagy része magyar átvétel, amire Bartók többek között *A magyar népdal* előszavában fel is hívja a figyelmet. Ld. Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924. LXIV.

69 Bartók Archívum: T.III-as népzenei gyűjtőfüzet. BH/I-110, fol. 17<sup>r</sup>.



az első kiadás (Universal Edition) változatában 143 ütem áll.<sup>70</sup> Leginkább a „lány” részek terjedelme nőtt meg jelentősen, ezáltal a forma töredezetté vált, az eddig összetartozó részek elkülönültek egymástól (lásd a 2b ábrát). Ezenkívül az ábrán „A<sub>v</sub>”-vel valamint „b2”-vel jelölt részeket Bartók zárt periódussá egészítette ki, így ezek a közjátékokkal elválasztott részek zárt egységekké alakultak, amelyek ráadásul különálló karaktereket is kaptak (*grazioso*, *dolce*, *scherzando*). Az epizód végén az utolsó motívumos anyagból egy újabb periódus alakul új hangnemben, és ennek továbbvezetése visz el a következő táncig.

A feldolgozásban maga a dallamanyag is erőteljes beavatkozásnak lett alávetve: a népi játékmód megelevenítése érdekében a komponista átvette az eredeti előadásban jelen lévő sajátos játéktechnikai megoldásokat (üres húros technika, „dűvő” hangsúlyok, tenutós, darabos vagy kettős kötéses artikuláció), és ennek szellemében dúsította tovább a dallamot, másrészt virtuóz kettősfogásokkal, oktávmenetekkel, pizzicatóval és egyéb bravúros technikai elemekkel tette azt hangversenyszerűbbé.

Ennek szellemében folytatódik a *Rapszódia* a 6. táncsal, a *Párnástánc*sal, amely – Lampert Vera megállapítása szerint – a tétel csúcspontja így tehát a zeneszerzői bravúr egyik kimagasló pillanata is.<sup>71</sup> Bartók valószínűleg azért is választott ide már eredeti alakjában zárt szerkezetű táncot, mert a forma szilárdsága miatt ez alkalmasabb a komplex zeneszerzői megmunkálásra. A kanásztáncjellegű fődallam még a maga nyers egyszerűségében, áttetsző kísérettel szólal meg, de a szerző által „figura”-ként megjelölt két közjáték már a nyugatias technikának megfelelő virtuóz kettősfogásokkal, pizzicato négyesfogásokkal van dúsítva. A tánc egyik leginkább figyelemre méltó momentumja az a többszintes, látszólag polimetrikus szerkezet, amelyben a komponista, kihasználva a második közjáték „eltolt” ritmusát (zongora), az ezáltal  $\frac{3}{4}$ -es lüktetésűvé vált dallamra ráhelyezi a  $\frac{2}{4}$ -es metrumú első közjátékot (hegedű):

9. kotta. „Friss”, 6. tánc, 36. próbajel (A Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. engedélyével)

70 ©1929 Wien: Universal Edition. A Boosey & Hawkes kiadásban ez az epizód 8 ütemmel rövidebb.

71 Lampert: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*, 197.

A 7. tánc, az *Avasias* dallamát, bár eredetileg szabad szerkezetű motívumismétlő dallam volt, Bartók 2 x 4 ütemes sorpárrá alakította át (lásd az *5a* és *b* kottákat). Ezáltal a megelőző tánc „figura”-ként, utójátékként jelen lévő motívumos anyagához viszonyítva itt a motívumos eredetű, de zárt szerkesztésű dallam már önálló képződmény, tehát a népzenei formaképzés szempontjából fejlettebb szinten áll. Ezt a sorpárt Bartók azonban már nem formálja teljes strófává, ugyanis ezen a ponton, a darab záró strettája előtt a bartóki dramaturgia inkább sűrítést kíván.

Kompozíciós szempontból a kóda a darab legproblematisabb szakasza.<sup>72</sup> A fűzerszerkezetet alkotó táncok képlékeny formájából adódóan a Rapszódia komponálása során a táncok hossza, a nagyformában betöltött arányai, a szabadon komponált összekötő szakaszok folyamatosan változtak, de mind az arányosság, mind a felhasznált anyag szempontjából a tétel befejezése változott a legtöbbit. A kéziratok forrásokban megjelenő számos revízió a két publikált befejezés fokozatos kialakulásáról tanúskodik.<sup>73</sup> E két alapváltozat között viszont jelentős idő- és koncepcióbeli különbség van.<sup>74</sup> Hogy a zeneszerző miért érezte szükségesnek több év távlatából a darab befejezésének gyökeres átalakítását, erre a Bartók-kutatók már többféle magyarázatot is fölvetettek. Somfai László szerint az 1. hegedűzongoraszonátával való hasonlóság elkerülése végett készült a második verzió, hiszen Bartók hangversenyein a két darab gyakran szerepelt egy műsoron.<sup>75</sup> Fiona Walsh, némiképp elveszve a közties verziók pontos kronológiájának rekonstruálásában, a zeneszerző hezitálásaként, bizonytalanságaként értelmezi a számos verzió közötti átfedéseket, és úgy gondolja, Bartók nem volt elégedett az első befejezéssel.<sup>76</sup> Ennél meggyőzőbb Lampert Vera véleménye: a második verzió alapvetően az utolsó tánc anyagából építkezik, szemben az eredeti verzióval, amely e tematikus anyagtól független, egyéni hangú, szeszélyes befejezés. Ezért Lampert úgy véli, a 7. tánc továbbfejlesztésével a komponista talán igazságot akart szolgáltatni a népi anyagnak, ezáltal is organikusabbá téve a darabot.<sup>77</sup> Az új befejezés keletkezésé-

72 A befejezésváltozatokat vizsgáló tanulmányokról ld. a 8. lábjegyzetet.

73 Somfai László tíz, Fiona Walsh és Lampert Vera hét közties befejezésváltozatról, illetve stádiumról beszél. Ld. uott.

74 Az első változat 1929-ben jelent meg az Universal kiadásában, míg az 1945-ös revízióként 1947-ben publikált Boosey & Hawkes-változat Somfai László megállapítása szerint nem lehet későbbi 1935-ös-nél. Ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 200.

75 Uott. – Székely Zoltán, aki Bartók dedikációajánlatára maga választotta a két rapszódia közül a másodikat, úgy fogalmaz: „Perhaps Bartók made that original ending because the First Violin Sonata has a similar ending, and that is the character of it. The latter version has a somewhat sweet character and is not really a fiery ending as it was originally. [...] so while maybe the original ending had some similarities with the First Sonata, it was better. It was in character.” („Bartók valószínűleg azért írta az eredeti befejezést, mert az hasonlít az 1. hegedűszonátáéra, és ez annak a karaktere. A későbbi verzió befejezése valamelyest édeskés, nem igazán tüzes, mint amilyen eredetileg volt [...], tehát bár az eredeti befejezés hasonlított az első szonátáéra, az jobb volt. Az karakterben volt.” Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, 115–116.

76 Walsh: *Variant Endings for Bartók's Two Violin Rhapsodies (1928–1929)*, 234–256.

77 Lampert kiemeli az első verzió különböző stádiumaiban is megjelenő tematikus egységesítés hajlamát, itt azonban ez elsősorban a második táncdallam motívumainak a visszaidézésében nyilvánult meg. Ld. Lampert: *The Evolution of Alternative Endings*, [9–15., 20–21.]

ben minden bizonnyal több szempont is közrejátszott, köztük az a stílárís, kompozíciós gondolkodásbeli változás is, amely a zárószakasz átírása mellett a tétel többi szakaszának a módosítását is eredményezte. A második kiadásban a táncok feldolgozása sok szempontból visszafogottabb, a táncok szellemében továbbkomponált átvezető részek jelentősen megrövidülnek, a fogalmazásmód egészében véve egységesebb, tömörebb.<sup>78</sup> E változás részletes tárgyalásához talán érdemes volna megvizsgálni, hogyan módosult a két verzió feltételezett komponálási ideje között Bartók népzenevel és a népzene feldolgozásával összefüggő gondolkodásmódja, ez azonban további kutatást igényel.

Ha elfogadjuk a tanulmány elején felvetett hipotézist, miszerint a 2. rapszódia „Friss” tétele a 2. hegedű–zongoraszonáta koncepciójának az újrafogalmazása lenne, úgy ez még inkább figyelmeztet a két kompozíció merőben eltérő jellegére és rendeltetésére. A szonáta, párdarabjával, az 1. hegedű–zongoraszonátával együtt a külföldi zeneszerzői bemutatkozás céljából készült, ennek megfelelően Bartók a népzene szellemében komponált egyéni tematikával hivatkozik stílusának népzenei gyökereire. Ezzel szemben a rapszódia csillogó, virtuóz hangversenydarabnak íródott, így természetes, hogy az immár népzenei feldolgozásként elképzelt műfajban a zeneszerző kiindulópontja a népzenei repertoár legsajátabb, legvirtuózabb dallamai voltak. E motívumos szerkezetű táncok egyedeinek kiválasztása a zeneszerző kompozíciós stílusáról árulkodik. A tétel többi forrásdallamának a kiválasztása viszont mintha a zeneszerző népzene tudományi tapasztalatainak a hatását is tükrözné. Mint láthattuk, Bartók értelmezésében az itt feldolgozott összes táncdallam többé-kevésbé rokonságban áll egymással, mondhatni egymásból fejlődtek ki. A kialakuló formadramaturgia tehát mintha ennek a motívumos tánc típusnak a fejlődéstörténetét rajzolná meg. A *Rumanian Folk Music* előszavában a motívumos táncra vonatkozóan Bartók felteszi magának a kérdést, hogy vajon ez a határozatlan szerkezet valóban egy korai, a zárt szerkezet kialakulását megelőző ősi állapotot tükröz-e. Vagy épp ellenkezőleg, esetleg romlásból fakad?<sup>79</sup> A 2. rapszódia motívumos táncainak ilyen sorba rendezésével mintha már jó előre megadná erre a kérdésre a választ.

78 A különböző verziók terjedelméről, egyes szakaszainak arányairól ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 199.

79 *RFM*/1., 50.

---

## ABSTRACT

---

VIOLA BIRÓ

### RECONSIDERING THE FOLK MUSIC SOURCES OF BARTÓK'S SECOND RHAPSODY FOR VIOLIN AND PIANO

---

When he composed a pair of virtuoso concert pieces for his violinist partners Joseph Szigeti and Zoltán Székely in 1928, Bartók reformulated the genre of the rhapsody, making it an arrangement of authentic folk music of high artistic demand. For both of his violin rhapsodies the composer chose unconventional formal structures: their second movements show continuous chain-like forms, in which folk dances follow each other without any recapitulation. In the case of the 1st rhapsody this recalls a kind of traditional order of Sunday dancing events in villages. In the fast (“Friss”) movement of the 2nd rhapsody Bartók turned to the most virtuoso examples of peasant dances he ever collected, the type he called „melodies with motif-structure”. By examining the various strategies of choosing and arranging the folkdance melodies, Vera Lampert has pointed out that the close motivic relationship of some of the melodies served the cohesion of this unusual formal structure of the 2nd rhapsody. Beyond compositional purposes, the selection and ordering of the source melodies seems to have been influenced also by the composer’s ethnomusicological findings. In this article I examine the folk melodies of the “Friss” movement in the light of Bartók’s musicological writings. According to the composer’s scientific observations, all of the melody types used in this movement seems to be typologically related to one another. Consequently, their placement and arrangement show a kind of evolutionary progression, from the free improvisatory structures to melodies of periodic structure. The proposed formal-dramaturgic conception reminds us of the idea behind the formal plan of the 2nd sonata for violin and piano (1922) as discussed in László Somfai’s analysis.

---

**Viola Biró** (1985) studied musicology at the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania (2004–2008), and at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2008–2010). Since 2010 she has attended doctoral studies in musicology at the same institution. She is writing her dissertation on Béla Bartók’s research into Romanian folk music and its influence on his compositions.