

# TANULMÁNY

Büky Virág

## A MANDARIN ÉLETE ÉS HALÁLA\*

Az alábbi írás létrejöttéhez Vikárus Lászlónak *A csodálatos mandarin átlényegülései*<sup>1</sup> címmel megjelent tanulmánya adott ösztönzést, amelyben a szerző a mű vázlatait és különböző változatait áttekintve a pantomim zenei stílusának „átlényegüléseiről” írt. A jelen írás ugyancsak a mandarin „átlényegüléseivel” foglalkozik, de csak a címszereplőhöz tartozó zenei fordulatok alakváltásait vizsgálja, és nem a kompozíciós munka során létrejött egyes változatokat, hanem azokat, amelyek néhány későbbi mű *Mandarin*-allúzióiban jelennek meg.

Hogy Bartók műveinek néhány jelentéstartalmi motívuma, egy-egy jellegzetes hangütés vagy karakter az első előfordulását követően – hasonló jelentéstartalommal – a szerző más műveiben is megjelenhet, jó ideje ismert jelenség.<sup>2</sup> Az elemzők általában Bartók fiatalkori műveivel összefüggésben beszélnek róla, és leggyakrabban a Geyer Stefinek ajánlott, illetve a szakítás után az ő hatása alatt komponált, „Stefi *Leitmotív*”-ot feldolgozó művek – korai Hegedűverseny, *Két elégia*, *Bagatellek*, *Tíz könnyű zongoradarab* – esetében kerül szóba. Holott ezt a technikát Bartók a későbbi, sőt a kifejezetten kései műveiben is használta még. Példa rá az 1943-ban komponált *Concerto*, amelynek I. és III. tételében egyértelmű zenei utalást találunk

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Vikárus László 60. születésnapja tiszteletére, „Modell és inspiráció” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2022. október 7-én elhangzott előadás írott változata. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Vikárus László: „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében” *Magyar Zene* LI/4. (2013), 410–444.

2 Ezzel kapcsolatban ld. Ujfalussy József Bartók-könyvének műelemzéseit (Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1976), valamint uő: „A híd-szerkezet néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében”. In: uő: *Zenéről, esztétikáról, cikkekről, tanulmányokról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 92–108. Ld. még: Somfai László: „A Bartók hangfelvételek művészi jelentősége”, lemez-kísérőfüzet. Budapest: Hungaroton, 1981 (Bartók zongorázik 1920–1945. Bartók Hangfelvételei Centenáriumi Összkiadás, I.), LPX 12326–33, 15.; Wilhelm András: „’...az életrajznál pontosabban’. Bartók reális zenéje az 1907–1910-es évek zenéjében”, és „Egy Bartók kottarészletről”. In: uő: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról*. Budapest, 1998, 7–27., 29–32.; valamint Grabócz Márta Bartók-cikkeit: „A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában. Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művének *Adagiója*”, *Magyar Zene* XLII/3–4. (2004), 483–497.; uő: „*Topos et dramaturgie*”. *Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók (Deux Images, Op. 10/1, 'En pleine fleur' et Musique pour cordes, percussions et célesta/III)*. Kézirat, Bartók Archivum. Bónis Ferenc „programatikus önidézetek-nek” nevezi az egyes műveknek a későbbi kompozíciókban is vissza-visszatérő fordulatait. Ld. Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 93–116., ide: 114.

a *Kékszakállú herceg vára* pentaton bevezetőjére, és a 6. ajtó mögött rejlő *Könnyek tava* hárfafutamaira.<sup>3</sup> Ilyenkor persze nem pontos idézetekről van szó (a *Stefi Leitmotiv* is többnyire variált alakban tér vissza), de mégis, ezek az utalások félreismerhetetlenül idézik fel az egyes részletek főbb karakterisztikumait.

A *Kékszakállú* esetében talán ez volt az egyetlen alkalom, amikor Bartók egy másik műben ennyire egyértelműen utalt vissza az opera egyes részleteire. A *csodálatos mandarin* néhány jellegzetes fordulatát azonban több későbbi művében is visszaidézte. A Bartók-kutatás előtt persze ezek az utalások sem ismeretlenek. Az itt következő példák többsége is szóba került már korábbi elemzésekben, Kroó György<sup>4</sup> és Tallián Tibor<sup>5</sup> írásaiban, bővebben azonban még senki sem foglalkozott velük, pedig a *Mandarin*nak ez a különös „utóélete” is tartogathat még érdekességeket.

Az alábbiakban vizsgált *Mandarin*-utalások két részletet idéznek vissza a pantomim zenéjéből, a mandarin felakasztása utáni pillanatokat a mandarin siratójával (1. kotta) és a mandarin utolsó perceit a zárőtemek néhány jellegzetes fordulatával (2. kotta).

1. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, a mandarin „siratója” ([101]-től)

*Mandarin*-allúziók Bartók műveiben:

1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84, 1921), I. tétel, [27]<sup>+</sup><sup>3</sup>-tól

1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84, 1921), II. tétel, [4]–[5], [7]–[8]<sup>6</sup>

2. hegedű-zongoraszonáta (BB 85, 1922), I. tétel, [7]–[8]<sup>+</sup><sup>4</sup>

*Divertimento* vonószekarra (BB 118, 1939), II. tétel, 35–46. ütem

*Concerto* zenekarra, (BB 123, 1943), III. tétel („Elégia”), 118. ütem

Bartók–Serly: Brácsaverseny (BB 128, 1945), I. tétel, 227–230. ütem.

(A lista minden általam ismert allúziót tartalmaz, de a tanulmányban nem esik szó mindegyikről.)

3 Kroó György: „Concerto zenekarra”. In: uő: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 237., 239.

4 Uő: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1962; uő: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

5 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.

6 Uott, 202.

Più lento,  $\text{♩} = 42$

2. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, a mandarin halála ([111]-től)

## A mandarin siratója

A felsorolásban szereplő allúziók közül a *Divertimento* lassú tételének egyik *Mandarin*-utalása (II. tétel, 35–46. ütem) az egyetlen, amely Szabolcsi Bence<sup>7</sup> és Kroó György írásainak<sup>8</sup> köszönhetően talán szélesebb körben is ismert lehet. Ez a részlet a mandarin siratójára, az itt elhangzó brácsadallamra emlékeztet (3. kotta a 252. oldalon). Ugyanez a dallam, illetve egy hasonló dallamalak azonban még két másik műben, Bartók két hegedűre és zongorára írt szonátájában is megjelent.

Maga a dallam ugyan csak a 2. hegedűszonátában tűnik fel (I. tétel [7]–[8]<sup>+4</sup>), de közvetve ott kísért az 1. szonátában is (I. tétel, [27]<sup>+3</sup>–[27]<sup>+10</sup>). Ha a dallamot magát itt nem is halljuk, a „háttérét” igen: a hegedűn a szövegtelen kórus terceit, a zongorán pedig a kíséret egyik jellegzetes vonását, a nagyon magas és nagyon mély regiszterekben megszólaló, zörgésszerű<sup>9</sup> akkordok váltakozását.

<sup>7</sup> Szabolcsi Bence: „A csodálatos mandarin”, *Kortárs* 2/7–12. (1958), 795–806., ide: 803.

<sup>8</sup> Kroó: *Bartók színpadi művei*, 235.; uő: „Divertimento”. In: uő: *Bartók-kalauz*, 222.

<sup>9</sup> Bartók a legújabb, mind a tizenkét hangot felhasználó akkordtípusok egyikét jellemezte így a *Melos* számára írt, „Das Problem der neuen Musik” című tanulmányában. „Három vagy több hang legszűkebb fekvései az elhelyezés mélysége illetőleg magassága szerint többé-kevésbé tömötten szóló ’stilizált’ zöreinek hangzanak.” Magyarul: Bartók Béla: „Az új zene problémája”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Kösr. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 719. A *Mandarin* valósággal dúskál ezekben az új hangzásokban. Kroó számos példát sorol fel rá: Bartók többek közt →

*Molto sostenuto*  
♩ = 76

(senza sord.)  
*pp*  
*poco a*

*con sord.*  
*p*

*legato*  
*p*  
*poco a*

*legato*  
*p*  
*poco a*

*legato*  
*p*  
*poco a*

*Poco stringendo*

*poco cresc.*  
*poco a poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco a poco senza sord.*  
*poco a poco senza sord.*  
*poco a poco senza sord.*  
*poco a poco senza sord.*

*al ♩ = 88*  
*♩ = 76*  
*ff*  
*dim.*  
*ff*  
*dim.*  
*ff*  
*dim.*  
*ff*  
*dim.*

3. kotta. Bartók: Divertimento, II. tétel, 35–46. ütem

ezekkel ábrázolja a nagyváros zaját, ezek szólnak a három gyilkosság alatt és a haldokló mandarin utolsó perceiben is. Ld. Kroó, *Bartók színpadi művei*, 275–276. A több nyelven is megjelent Bartók-cikk magyar és német nyelvű fogalmazványait ld. Somfai László: „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920–21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. Közr. Somfai László. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1977, 23–38. Az akkordok Mandarin-beli előfordulásáról ld. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 274–276.

De vajon miért éppen ezekben a művekben és miért épp erre a részletre utalt vissza Bartók? Hogy erre válaszolni tudjunk, röviden össze kell foglalnunk mindazt, amit erről a jelenetről és a jelenetnek a teljes drámai folyamatban betöltött szerepéről tudunk.

Miután a mandarint sem megfojtani, sem karddal megölni nem tudták, a csavargók úgy döntenek, hogy felakasztják. A mandarin felakasztása után azonban hirtelen csodás jelenségek sora veszi kezdetét: „A lámpa leesik a földre, – kialszik. A mandarin függő teste pedig kékes-zöld fényt áraszt”<sup>10</sup> – ezen a ponton szólal meg a vokalizáló kórus és a mandarin brácsadallama – a mandarin ugyanis még él, és továbbra is vágyakozva néz a lányra. A felakasztás utáni percek a pantomim legfezszebb pillanatai közé tartoznak. Több elemző szerint ez a mű egyik legfontosabb, sőt kulcsfontosságú jelenete, az utolsó nagy fordulópontja. Ebben az élet és halál közt vergődő groteszk alakban ugyanis ekkor látjuk meg végre az embert, a lányban is ekkor ébred részvét iránta. Ez a kegyetlen, szürreális pantomim tehát valahol itt, ezen a ponton válik emberi történetté, vagy ahogyan ezt a szöveget Bartók 1918-ban, még a *Mandarinon* dolgozva jellemezte, egy „csodálatosan szép” történetté.<sup>11</sup>

A *Mandarin*-allúzió feltűnését a két hegedű-zongoraszonátában még könnyebb megértenünk. Hisz nem nehéz észrevenni a párhuzamot a pantomim szüzséje és Bartók életének eseményei, Arányi Jelly iránti fellángolása között. A Jellynek és Jelly nővérének, Hortense-nak írt levelei<sup>12</sup> alapján pedig még az érzések jellegéről is képet kaphatunk, amelyek, úgy tűnik, egyáltalán nem álltak távol a lámpavasra akasztott mandarin gyötrelmeitől.<sup>13</sup> Abban sincs semmi meglepő, hogy a hegedűszonátákban Bartók a *Mandarin* motívumaihoz nyúlt, hiszen alig valamivel a két mű komponálása előtt fejezte be a pantomim első megfogalmazását (1919) és – talán egy berlini bemutató reményében – az ennek alapján készített első, négykezes zongorakivonatot (1920?).<sup>14</sup> Ezekben az években tehát még teljes mértékben a *Mandarin* világában élt.

10 A pantomim kottába írt, és feltehetőleg Bartók által egyszerűsített szövegét ld. Bartók Béla: *Der wunderbare Mandarin op. 19, Klavierauszug für vier Händen*. Wien, New York: Universal-Edition A. G., 1925, U.E. 7706., 69.

11 „Bartók Béla elmondja a Lengyel–Bartók opera meséjét”, *Színházi Élet* VIII/12. (1919. március 23–29.), 25. In: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat kiadó, 2000, 13–14.

12 „Twenty-Five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives”. Közr. Gomboczné Konkoly Adrienne–Vikárius László, *Studia Musicologica* 43/1–2. (2002), 151–204.

13 Arányi Jellynek az 1. hegedűszonáta keletkezésében játszott szerepét tekintve nincs teljes egyetértés a kutatók között. Malcolm Gillies úgy látta, hogy nem ő, hanem az általa játszott néhány Carl Szymanowski-hegedűdarab volt akkora hatással Bartókra, hogy végül hozzáfogott az 1. hegedű-zongora szonáta megírásához, Jelly szerepe pedig csupán abban állt, hogy ő ismertette meg vele ezeket a műveket. Ezzel szemben Vikárius László úgy látja, hogy Arányi szuggesztív előadása is kellett ahhoz, hogy Bartók ezekre a Szymanowski-művekre felfigyeljen. Ezzel kapcsolatban ld. Malcolm Gillies: „Integrity and Influence in Bartók’s Work. The Case of Szymanowski”, *International Journal of Musicology* 1. (1992), 148–150.; Somfai László: „Íróasztal és zongora között. Bartók komponálási rutinjáról, vázlatai datálásáról”. In: uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015 (Musica Scientia), 455–473.; Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 114., valamint 114., 9. jegyzet.

14 A forrásokról ld. Vikárius: *A csodálatos mandarin átlényegülései*, 427.

A *Divertimento* (1939) azonban jó néhány évvel a *pantomim* utolsó átdolgozása (új befejezés, 1931) után készült, a háttérben pedig nincs szerelmi szál. Ez a különös, fájdalommal és vágyakozással teli dallam azonban ott is megjelenik. Hogy ezt megértjük, térjünk vissza még egyszer a mandarin felakasztása utáni pillanatokhoz, s nézzük meg ismét, mi is történik a színpadon. A partitúra utasítása szerint „A három csavargó és a leány megrettenve nézik a mandarint,”<sup>15</sup> vagyis a cselekmény egy pillanatra megáll.<sup>16</sup> A jelenet ugyan a mű fordulópontja, de a brácsadallam megszólalásának pillanatában még a fordulat előtt, a cselekmény holtpontján vagyunk. A mandarin csapdába került. Élni nem tud, de meghalni sem, hisz vágya élteti, és nem látni, mi válthatná meg őt ettől a rettenetes szenvedéstől. Az allúziók brácsadallama tehát itt nem csak (és talán nem is elsősorban) a mandarin vágyára utalhat, hanem erre a dermedt, mozdulni, továbblépni képtelen, „élőhalott” állapotra és ennek fájdalmára is. Márpedig Bartók, tudjuk, nagyon is jól ismerte ezt a dermedt, mozdulni, élni, s ami számára talán mindennél fontosabb: alkotni is képtelen, „élőhalott” állapotot.<sup>17</sup> Valójában a hegedűszonáták komponálása is egy ilyen válságos időszakra esett. Ez a válság már jóval a Jellyvel való találkozás előtt elkezdődött, és életének szinte minden területét érintette. Néhány kutató életközépi válságként ír róla,<sup>18</sup> de önmagában véve a háború is épp elég okot adhatott egy ilyen elhúzódó krízis kialakulására.

A *Divertimento* ugyan más élethelyzetben született már, de ez a helyzet, nem sokkal a II. világháború kitörése (1939. szeptember 1.) és Bartók édesanyjának halála (1939. december 19.) előtt, legalább annyira válságos és kritikus lehetett számára, mint a húszas évek elején. Bartók vergődésének tehát ez alkalommal is számos oka lehetett, de ekkoriban már leginkább talán a „menni vagy maradni” kérdése gyötörhette. Hisz itt és ekkor is leírhatta volna már azt, amit később, 1944 februárjában Amerikában, hogy „én ebben az országban élni nem tudok”.<sup>19</sup> A munkája és a családja (mindenekelőtt beteg édesanyja) miatt azonban elmenni sem tudott, és persze nem is látott „sehol olyan országot, ahova érdemes [lett] volna kimenni[e]”.<sup>20</sup>

A zene alapján azonban úgy tűnik, hogy a még szavakba önthető gondok mellett Bartókot egyéb balsejtelmek és félelmek is gyötörhették, olyanok, amelyeket

15 Bartók: *Der wunderbare Mandarin*, U.E. 7706., 70.

16 A jelenetről ld. még Frigyesi Judit: „Who is the Girl in Bartók’s ‘The Miraculous Mandarin?’ A Case Study of Mimi’s Deleted Scene and Its Dramatic Meaning”, *Studia Musicologica* 53/1. (2012), 241–274., ide: 261.

17 Erről ld. Malcolm Gillies: „Bartók’s ‘Fallow Years. A Reappraisal”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 311–319.

18 Ld. Tallián: *Bartók Béla* (2016), 199.; David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 2015, 188.

19 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon kiadó, 2006, 469. Ifj. Bartók könyvében csak annyi szerepel, hogy ezeket a sorokat a zeneszerző 1944. február 20-án jegyezte fel, amikor úgy tudta, hogy az ASCAP-támogatás után adót kell fizetnie. Arról a könyvben nem esik szó, hogy ezt hova is jegyezte fel, illetve amennyiben levélrészletről van szó, ki lehetett a címzett. (A megfogalmazás módja és a dátum alapján talán Péternek írhatta.)

20 Bartók levele Veress Sándorhoz, 1939. június 3. In: *Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest, Zeneműkiadó, 1975, 626–627.

nem akart vagy nem volt képes kimondani, és amelyek ettől csak még félelmetesebbnek tűnhettek fel előtte. Ha alaposabban szemügyre vesszük, észrevehetjük, hogy a *Divertimento* középső tételének *Mandarin*-allúziója sem csak a siratódallamra utal vissza. Ahogyan ugyanis ez a siratódallam a kíséret *ostinato*-ja felett egyre feljebb és feljebb kúszik, fokozatosan át is alakul: arra a hangra, amelyre egy kromatikus előke fut fel, trilla kerül, majd a 41. ütemtől kezdve ez a dallamalak immár két szólamban, egymástól kvinttávolságra szól tovább. Márpedig ilyen disszonáns, kettősfogásos, kromatikus előkék és trillák eredetileg nincsenek a siratódallam környezetében, ez az anyag a pantomimnak egy másik részletére utal. Azokra a disszonáns előkékre és trillákra, amelyek – ott vonósokon és fafúvokon – a mandarin érkezését kísérik, sivító hangzásuk pedig, Kroó szerint, a lány rémületét és iszonyát fejezi ki<sup>21</sup> (3. és 4. kotta). Ami azonban ebben a tételben közeledik felénk, az mintha még a mandarinnál is iszonytatóbb lenne. Egy megfoghatatlan, alakatlan entitás, talán a félelem maga. A félelem a jövőtől és az ismeretlentől. És itt már nemcsak Bartók jövőjéről van szó, a sirató sem csak az egyéni sorsot siratja már, hanem egy egész országot, sőt az egész sötétbe borult Európát.



4. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, [36]-tól. „Belép a mandarin; mozdulatlanul megáll az ajtóban; a lány rémülten menekül a szoba túlsó végébe.”

## A mandarin halála

Az allúziók másik csoportja a *Mandarin* zárójelenetét idézi fel. Ebben a jelenetben Bartók rendkívül egyszerű eszközökkel él: csupán néhány rövid motívumtöredéket használ, a lány felfelé és a mandarin lefelé tartó, kromatikus kitöltött terceit, amelyek mintha a mandarin utolsó sóhajai lennének;<sup>22</sup> és néhány súlyos akkordot, amelyek ugyanúgy lehetnek a test utolsó rándulásai, mint az utolsó,

21 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 214.; Tallián: *Bartók Béla* (2016), 175.

22 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 241.

egyre szabálytalanabb szívdobbanások.<sup>23</sup> Mivel az ábrázolás rendkívül kifejező, fel sem tűnik, hogy ami itt elhangzik, az valójában a gyászzenék néhány jellegzetes fordulata. Azonban, talán épp ennek a kifejező ábrázolásnak köszönhetően, ettől kezdve (és innen visszatekintve) az ehhez hasonló, gyászzenéből vett fordulatok a *Mandarin* zárójelenetét is felidézhetik bennünk. Tallián Tibor a *Concerto* III. tételében, a tétel epilógusának egyik részletében (118. ütem) ismert rá ezekre fordulatokra. A III. tételnek ezen a pontján Bartók néhány apró gesztussal a tétel középrészének első dallamára utalt, pontosabban, a dallam kíséretére (34. ütem), a súlyos akkordokra és nyomukban a hegedűk szenvedélyes kifakadását visszahangzó dallamtöredékre. A pantomim zárójelenete azonban még egy ilyen rövid utalásra is rávetülhet, ugyanis Talliánt a kíséret akkordjai is a mandarin testének utolsó rándulásaira emlékeztették.<sup>24</sup> De nemcsak ez az egy részlet juttatta eszébe a *Mandarin* zárójelenetét, hanem az 1. hegedű-zongoraszónáta II. tételének gyászzenéje is ([4]–[5] és [7]–[8])<sup>25</sup> és a *Mandarin* előtt komponált művekben is talált olyan részleteket, például a *Négy zenekari darab* utolsó, lassú tételében („Marcia funebre”), a tétel végén ([8]+6 – [8]+9), amelyekben már felismerhetők ennek a jelenetnek a főbb körvonalai. Ez utóbbi részletnek ráadásul nemcsak a motívikája – sóhajmotívumok és dobpergést idéző akkordismétlések –, de a hangzása is hasonlít a *Mandarin* zárójelenetére: ugyanaz a száraz (a *secco* az előadási utasítások között is szerepel) „zörejszene” (*col legno*), mint ami a mandarin haldoklását kíséri. Ez a szembetűnő hasonlóság persze ez alkalommal sem a véletlen műve, és még csak nem is kizárólag a zenei karakterek hasonlósága magyarázza, hanem az a körülmény, hogy az 1912-ben komponált *Négy zenekari darab* hangszerelésére csak a színpadi művek komponálása után, nem sokkal a *Mandarin* hangszerelése (1924 nyár–ősz) előtt, 1921 nyarán került sor.<sup>26</sup>

Ennél a jellegzetes zörgő hangzásnál azonban érdemes még egy kis időre megállni, ugyanis egy újabb *Mandarin*-előképhez is elvezethet minket, méghozzá egy olyan előképhez, amelyben már a címszereplő alakjának néhány meghatározó vonása is megjelenik. Ez az előkép a 2. Ady-dal, az *Őszi lárma* szereplője. Ady „élőhallottja”, „a vén deszkákon kopogó” „rég ember”, aki a halálból visszatérő, meghalni nem tudó mandarin rokona. A kopogása (5. *kotta*) pedig ugyanaz a „zörgő” halálzene, amit a pantomimból már ismerünk (ld. a 8. jegyzetet).<sup>27</sup>

23 Uott; Tallián: *Bartók Béla* (2016), 176.; Vikárius: *A mandarin átlényegülései*, 433.

24 Tallián, *Bartók Béla* (2016), 381.

25 Uott, 202.

26 A két mű hangszerelésére vonatkozó adatok Somfai László készülő műjegyzékéből (*Thematic Catalogue of Bartók's Compositions*) származnak. Ezúton szeretném megköszönni a szerzőnek, hogy a könyv kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta. A *Négy zenekari darabról* szóló ismertetőjében Kodály azt írja, hogy ez a késedelem jót tett a mű hangzásának. „A mű már 1912-ben elkészült, csupán a hangszerelés technikai munkája származik 1921-ből. Ez a késedelem – mely eléggé jellemző zenei viszonyainkra – talán nem volt kedvezőtlen, legalábbis a mű jóhangzása szempontjából.” Kodály Zoltán: „Bartók Béla új műve”. In: uő: *Visszatekintés 2.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum kiadó, 2007, 435.

27 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 275.



5. kotta. Bartók: „Az őszi láрма” (Öt dal Ady Endre szövegeire, Op. 16 No. 2), 12. ütem

A mandarin alakja utoljára Bartók utolsó, befejezetlenül maradt művében, a *Brácsaverseny*ben tűnt volna fel. A darab első tételének vázlatos leírása – a tételt lezáró kettősvonal előtti hangok – alapján mindenesetre úgy tűnik, hogy ez a tétel is egy mandarin-allúzióval, mégpedig a mandarin utolsó sóhajával zárult volna.<sup>28</sup>

Ha az imént felsorolt példákat is az életrajzi események fényében tekintjük át, láthatjuk, hogy miként a siratódallam visszatérései, úgy ezeknek a fordulatoknak az újabb és újabb megjelenései is egybeestek Bartók életének sorsdöntő, és a visszaidézett jelenetnek megfeleltethető fordulataival. A *Concerto* – amennyiben elfogadjuk, hogy a III. tétel („Elégia”) epilógusában a mandarin utolsó mozdulatai is benne rejlenek – nem sokkal Bartók betegségének első komolyabb támadása után keletkezett, a *Brácsaverseny* komponálásának életrajzi háttere pedig ma már jól ismert, és ezért talán nem is igényel bővebb kifejtést vagy magyarázatot. Ezek a példák igen szemléletesen mutatják meg azt, amit egyik tanulmányában Wilhelm András oly találóan megfogalmazott, hogy Bartók életének sorsdöntő pillanatai, (még utolsó éveiben is) „valósággal megszólaltak, zenei alakot is öltöttek”.<sup>29</sup>

## A mandarinról

Semmi sem áll tőlem távolabb, mint hogy a zeneszerzőt színpadi hősével azonosítsam, de hogy a mandarin egyúttal énszimbólum (is), az már a pantomim esetében is nyilvánvaló,<sup>30</sup> amit zeneileg talán épp a mandarin siratódallama tesz egyértelművé. Az elemzők (teljesen megalapozottan) a brácsadallamban általában a mandarin vágyának kifejezését látják. A dallam magja a mandarin terce, az a hang-

28 Ld. Bartók Béla: *Brácsaverseny*. Az eredeti kézirat hasonmás kiadása. Közr. Nelson Dellamaggiore, ford. Révész Dorrit. Homosassa, Florida: Bartók Records, 1995, [15], Serly-féle rekonstrukció, 227–230. ütem.

29 Wilhelm András a Gombossy Klára szövegére írt *Az én szerelmem* (Op. 15 no. 1) zongora-utójátékának többszöri visszaidézését (a *Ma* folyóirat 1917. február 1-i számában és *A fából faragott királyfi*ban) jellemezte így: „Bartók alkotómunkásságának furcsa jellemzője – s éppen öröla volt ezt nehéz sokáig feltételezni –, hogy legfontosabb élethelyzetei valósággal ’megszólaltak’, zenei alakot is öltöttek a számára.” Wilhelm: *Egy Bartók-kottarészletről*, 30.

30 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981, 133.

köz, amely a mandarin, és egyúttal a mandarin vágyának újjáéledését is jelképezi. A brácsadallam ennek a hangköznek a kromatikus körülírása, ebben az alakjában azonban már nemcsak a vágyra, de a vágyott személyre is utal, mivel ez a forma már a lány motívumait (6. kotta) is magában foglalja.<sup>31</sup> A terc-motívum átalakulásának folyamata ugyan már előbb (az első gyilkosság után) elindul, az újjáéledő mandarinra ugyanis már itt is egy kromatikus kitöltött, lehajló terc utal,<sup>32</sup> ez a terc azonban csak ezen a ponton „szélesül”, „tágul” először dallammá.<sup>33</sup>



6. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, a lány motívuma, [39]+1–[39]+2

Ennek a dallamnak<sup>34</sup> (a mandarin brácsadallamának) azonban egy olyan vonása is van, amelyről az elemzésekben nem igazán esik szó, holott a jelenet értelmezését, és a mandarin karakterének megértését tekintve kulcsfontosságú lehet. Ez a lassan kibomló, folyondárszerű dallam ugyanis nagyon hasonlít azokra a sajátos, rugalmasan alakítható szerkezetű népi dallamokra, amelyeket, részben épp e sajátos szerkezet miatt, Bartók az általa ismert népdalkincs legarchaikusabb, legősibb rétegéhez sorolt. Leggyakrabban emlegetett példája ennek a román *hora lungă*, de nem sokkal annak felfedezése után (Ugocsa 1912, Máramaros 1913) Bartók ehhez hasonló dallamtípust a *Mandarin* zenéjét tekintve talán még fontosabb arab népzeneben (1913) is talált, s ez évekkel később, amikor újabb (perzsa, iraki stb.) párhuzamokról is tudomást szerzett, még jobban megerősítette őt abban, hogy ezek a dallamok valami igazán ősi népzenei műfajt képviselhetnek.<sup>35</sup>

31 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 237., 261.

32 Uott, 260.

33 Uott, 237.

34 Ez a rész – a vokalizáló kórus jellegzetes tercei, a „zörgő” kíséret és a brácsa kifejező dallama, amely közvetlenül a mandarin felakasztása után szólal meg – már a legkorábbi forrásokban is nagyjából a ma ismert formájában szerepel. Ld. Bartók fekete zsebkönyvét (21r–21v) vagy a mű particella-fogalmazványát, „A” forrás, PB 49PS1 (a források megnevezésénél a jelen írás számára kiindulópontot jelentő Vikárius-tanulmány, *A csodálatos mandarin átlényegülései* ..., függelékében közölt forrásjegyzéket követem, 439–443.).

Az egyes forrásokban fellelhető változatok közti eltérések magát a siratódallamot nem érintik, de a dallamot közvetlenül megelőző formarészt és a sirató befejezését igen. A ma ismert forma, amely dramaturgiai szempontból talán a legjobb megoldás, csak a 30-as években jött létre, az 1931-re tervezett, de végül meghíúsult előadás előkészületei során bevezetett húzások eredményeként. (ld. pl. a Chomout Otto másolatába bevezetett húzásokat – Operaházi partitúramásolat, BBA BA-N, 2154, „I” forrás).

35 Első munkájában, a 1913-ban elkészült, de jelentős átdolgozás után csak 1923-ban megjelent máramarosi kötetben, amelyben először foglalkozik alaposabban ezzel a műfajjal, még nem hangsúlyozza a dallam ősiségét. Azonban 1917-ben, a *Zenei Szemlé*ben „Primitív népi hangszerek Magyarországon” címmel megjelent tanulmányában a dugós tilinkóról írva a tilinkón előadott egyetlen dallamról, a *hora lungă*-ról mint „a máramarosi románok ’ősi’” dallamáról beszél, amelyet Filaret Kolessa munkája (1910) alapján akkor még ukrán eredetű műfajnak gondolt. Az 1923-as ukrán

Ennek megfelelően ez a dallamtípus zenei szimbólumrendszerében is hasonló jelentést (ősi, kezdeti) hordoz, nem egy alkalommal pedig mintha lényegesen tágabb értelemben vett „ősi”, „kezdeti” állapotokra, Tallián szerint a kozmikus szintű kezdet (őskáosz) mellett a személyiség legősiabb, legmélyebb rétegeire, „a legbensőbb, legszubjektívabb, legősiabb, legtitkosabb én-re”, sőt az én alatti, tudattalan rétegekre is utalna.<sup>36</sup>

Így már értjük, hogy a mandarin *hora lungäszerü* éndallama miért épp brácsán szólal meg.<sup>37</sup> Személyes, vallomásos hangvétellű megnyilatkozásait ugyanis Bartók gyakran bírta mély regiszterű hangszerekre: az 1. szvit lassú tételében angolkürtre, a 2. szvit „Hallgatójá”-ban basszusklarinétra, vagy, jóval később, a 4. kvartett közepső tételében csellóra. A tartalmat illetően persze ilyenkor többnyire csak sejtéseink lehetnek. Néhány esetben azonban, a fennmaradt forrásoknak hála, több támponttal is rendelkezünk. Jó példa erre az 1. vonósnégyes *fináléját* megelőző *introduzione* csellószóljója (14–60. ütem). A cselló tempó-, és karakterváltásai (*rubato*, *poco agitato*, *molto agitato* stb.) alapján persze már sejthető, hogy itt is valamilyen mélyebb, személyesebb megnyilatkozásról lehet szó. Ez a sejtés aztán a többi hangszer belépése után be is igazolódik. A brácsa és a 2. hegedű belépésével (21. ütem) ugyanis egy Trisztán-akkord jön létre, két ütemmel később (23. ütem) pedig az 1. hegedű a *Trisztán* vágymotívumát intonálja, amelynek íve végül egy Stefi-akkordra hajlik alá. Valójában már ezek az idézetek is elárulják azt, amit a csellódallam közvetít, de van egy forrás, amely ezt teljesen egyértelművé teszi. Ugyanis, amint azt Bónis Ferenc kiderítette, maga a csellódallam is idézet, még hozzá önidézet, noha kétségtelen, hogy az idézet forrását nem könnyű megtalálni, ugyanis nem a zeneművek közt kell keresni. A dallam Bartók 1907. augusztus 20-i, Geyer Stefinek szóló levelében tűnt fel először – a zeneszerző egyébként eredetileg oboára szánta.<sup>38</sup> Ez volt a dallama Bartók egyik vallomásnak is beillő

---

párhuzamtól eltekintve a más népeknél fellelhető további példák többségét Bartók csak az 1930-as években ismerte meg. Ld. Bartók Béla: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş. Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke*, 2. Mainz: B. Schott's Söhne, 1966, 239–240.; Bartók Béla: „Primitív népi hangszerek Magyarországon”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera– Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 128–136., ide: 131. A további párhuzamokra, a megismerésük időpontjára vonatkozóan pedig ld. Bartók Béla: „Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje, Zárszó”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 210–235., ide: 234.

36 Tallián: *Cantata profana – az átmenet mítosza*, Budapest: Magvető, 1983, 25–27.

37 A mandarin mozdulatainak, gesztusainak ábrázolásához egyébként Bartók a pantomim más részleteiben is mély regiszterű hangszereket használt: az első gyilkosság után a mandarin újjáéledését jelző lehajló tercet cselló játssza ([84]<sup>+1</sup>–[84]<sup>+2</sup>), a második gyilkosság után a félholt mandarin tántorgását pedig fagott és basszusklarinét ([93]<sup>+4</sup>). De a mű zárójelenetében hallható motívumok – a mandarin utolsó sóhajai – is angolkürtön, basszusklarinéton, valamint – az utolsó sóhaj, a lélek „kilehelése” – csellón és nagybőgőn hangzanak el.

38 Bartók levele Geyer Stefihez, 1920. augusztus 20. In: *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Übers. Nyikos Lajos. Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979, No. 7, 35–42., ide: 35.; ld. még *Stefi Geyer. Materialien zu ihrer Biografie*. Hrsg. Helga Váradi–Dominik Sackmann. Bern–Berlin–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien: Peter Lang, 2020 (Zürcher Musikstudien, 11.), 149–153., ide: 149.

zenés válaszának, amelyet Stefi kérdésére – nevezhetné-e őt barátjának<sup>39</sup> – adott.<sup>40</sup> („Szabad engem, szabad, szabad [...] barátjának nevezni.”)

Ezekhez a mély regiszterű dallamokhoz persze teljesen más jellegű vallomások is tartozhatnak. Gondoljunk csak az „Intermezzo interrotto” (*Concerto*, IV. tétel) híres brácsadallamára vagy Bartók utolsó, befejezetlenül maradt művére, a *Brácsaversenyre*. Ez utóbbi esetében a megrendelőnek, William Primrose-nak írt utolsó levelében maga Bartók is utalt arra, hogy a mű karakterének kialakításában a szólóhangszer karakterének is szerepe volt.<sup>41</sup> „Az Ön hangszerének sötét (*sombre*), férfiasabb karaktere is befolyásolta bizonyos mértékig a mű általános jellegét.”<sup>42</sup> De hogy miként, arról a zeneszerző szemérmesen hallgatott.<sup>43</sup>

A mandarin, tudjuk, a pantomim többi szereplőjéhez hasonlóan nem egy hagyományos értelemben vett színpadi karakter. Szabolcsi Bence<sup>44</sup> úgy látta, hogy ezek a szereplők – akár egy középkori moralitásban – mindannyian különböző erők, tulajdonságok, csoportok képviselői, megszemélyesítői. A mandarin azonban még ebben a környezetben is meglehetősen összetett „egyéniesség”-nek számít, az ő személyéhez ugyanis lényegesen több és egymásnak ellentmondó tartalom, tulajdonság tartozik. Ő az „Életerő Elemi Indulata”,<sup>45</sup> a „természetes ember” és „a primitív, barbár őserő”.<sup>46</sup> Ugyanakkor azonban a fabábnak is rokona,<sup>47</sup> méghozzá a fabáb első, félelmetes, démoni alakjáé. Számos más, már említett vonása mellett Tallián a mesebeli legkisebb fiút is észreveszi benne, aki nem ismeri a félelmet, és a (gyilkosságok formájában jelentkező) próbákat kiállva végül elnyeri a királykisasszony kezét.<sup>48</sup> Ezt a mesebeli fiút „nevesíti” Bónis Ferenc, amikor a mandarint Wagner „balga hőséhez”, Parsifalhoz hasonlítja. Parsifal mellett azonban Bónist a mandarin a beteg királyra, Amfortasra is emlékezteti.<sup>49</sup> Az pedig, hogy Trisztánnak is rokona, már a szüzsé alapján nyilvánvaló, amely az elpusztíthatat-

39 Geyer Stefi levele Bartókhoz, Lido–Venezia, 1907. augusztus 10. In: *Stefi Geyer. Materialien...*, 140–143., ide: 143.

40 Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnégyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 32–46., 43–44.

41 A mű karakteréről ld. Tallián: *Bartók Béla* (2016), 407.; Erdélyi Csaba: „Béla Bartók: Viola Concerto (Erdélyi Restoration)”. Wellington, New Zealand: Prometheus Edition, 2004, iii.

42 Bartók levele William Primrose-nak, New York, 1945. szeptember 8. Somfai László: „Utószó”..., 29.

43 Tallián Tibor úgy látta, hogy a 3. zongoraverseny mellett, amely valószínűleg Pásztory Ditta portréja, a *Brácsaverseny* az utolsó hónapjait élő Bartók önarcképe lehet. Tallián: *Bartók Béla* (2016), 407.; ld. még Erdélyi Csaba előszavát a mű általa készített új befejezésváltozatának kottájában. „Béla Bartók: Viola Concerto (Erdélyi Restoration)”, iii. „While the Piano Concerto no. 3. – which he worked on simultaneously – was a peaceful offering to his wife, the Viola Concerto sounds strongly autobiographical” (Míg a 3. zongoraverseny – amelyen ugyanebben az időben dolgozott – a feleségének szánt ajándék, addig a Brácsaverseny erőteljesen önéletrajzi indítatásának hangzik).

44 Szabolcsi Bence: „A csodálatos mandarin”, *Kortárs* II/12. (1958. december), 795–806., ide: 800.

45 Uott.

46 Ujfalussy: *Bartók Béla*, 199.

47 Uott, 205.

48 Tallián: *Bartók Béla* (2016), 173–174.

49 Bónis Ferenc: „Bartók és Wagner”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 47–58., ide: 54–55.

lan („végtelen”) vágy, a megváltás és a szerelmi halál témája köré szövéődik. Legerőteljesebben talán a III. felvonás haldokló, megváltásra váró Trisztánját idézi fel bennünk, és könnyen lehet, hogy Bartók, tudatosan vagy öntudatlanul, de ezért bírta épp az angolkürtre a lány motívumait a haldokló mandarin jelenetében ([110]<sup>+1</sup>–[110]<sup>+4</sup>).<sup>50</sup>

## A mandarin átlényegülése

A *hora lungă*ra emlékeztető brácsadallam azonban nem csak az *énre* és annak legmélyebb rétegeire utalhat, ez a hang ugyanis Bartóknál egyúttal a rítusok hangja is. Legtisztább formájában a *Cantata profana* szarvasa „beszéli” ezt a nyelvet.<sup>51</sup> A pantomim és a *Cantata* közti párhuzamra már Szabolcsi Bence felfigyelt, de ő elsősorban bizonyos tartalmi hasonlóságokkal foglalkozott. Azzal, hogy azokban a kísértetiesen hasonló történelmi helyzetekben – egy háború végén, illetve egy újabb háború felé sodródva –, amikor Bartók a két művet komponálta, ezekre a nyomasztó és egyre nyomasztóbb körülményekre mindkét alkalommal az „ember”, az emberi méltóság és az emberi értékek felmutatásával válaszolt.<sup>52</sup>

A mandarin felakasztása – minden hangsúlyozottan (sőt szinte provokatívan) groteszk vonása ellenére – már Lengyel szövegében is rituális, szakrális cselekedetnek hat.<sup>53</sup> Persze már maga a szüzse is több mitikus elemet, emberáldozatot kívánó megváltástörténetekre jellemző fordulatot is tartalmaz – az egyik legnyilvánvalóbb motívuma ennek a mandarin többszöri újjáéledése, de említhetjük a mandarin kifosztását is.

A *Cantatával* való kapcsolat azonban a *Mandarin* esetében ennek a jelentenek még egy további rituális-szakrális vonására is rávilágít. Tallián a *Cantatát* megváltástörténetként írja le,<sup>54</sup> és számára ezt a mű *Máté-passió*-allúziója teszi egyértelművé. Passiókra emlékeztető megoldásokat – sőt még passióból vett idézetet is – azonban Bartók korábban is használt már. Első színpadi művében, *A kékszakállú herceg várában* a 7. ajtó feltárulása után a *Máté-passió* Golgotha-recitativójából idéz egy részletet.<sup>55</sup> A *csodálatos mandarin*ban idézet ugyan nincs, de a mandarin felakasztását kísérő zenében ugyancsak felfedezhetünk passiószerű vonásokat. Ilyen, közvetlenül a mandarin felakasztása után, a kórus fájdalmas feljajdulása, amely a passiók legdrámaibb pillanatait idézheti fel bennünk. – Ebben a kontextusban, zenekari műről lévén szó, a kórus váratlan megszólalása különösen nagy drámai

50 Az itt megjelenő motívumváltozatokról ld. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 239–240.

51 Ld. Tallián: *Cantata profana*, 222.; Kárpáti János: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”, *Muzsika* 45/3. (2002), 8–14., ide: 11–12.; Tallián: *Bartók Béla* (2016), 265.

52 Szabolcsi: *A csodálatos mandarin*, 805–806.

53 „A mandarin kerek hasa, mint egy Buddha istené, mint egy fantasztikus gömb a levegőben – világitani kezd. // S a misztikus fény az egész figurát bevilágítja amint fel van akasztva, copfjánál fogva [...]” Lengyel Menyhért: „A csodálatos mandarin – Pantomime grotesque”, *Nyugat* X/1. (1917. január 1.), 87–93.; ide: 92.

54 Tallián: *Cantata profana*, 212.

55 Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 93–116., 101–106.

erővel hat. – A brácsadallamot körülölelő kórusszólamok pedig még egy további, kifejezetten a passiókra jellemző megoldásra is emlékeztethetnek bennünket. Kroó György szerint a kórus különös hangszíne mintha egyúttal egy másik különös színt, a mandarin kékeszölden derengő fényét is érzékeltetné.<sup>56</sup> Mintha valami különös, groteszk dicsfényt („kórus-halót”) látnánk tehát, amely úgy öleli körül a mandarin brácsadallamát, ahogyan a *Máté-passió*ban az *obbligato* vonósok Jézus ugyancsak mély, „brácsaregiszterű”, recitatív szólamát (vonós-halo), csak ezúttal ezt a halót nem négy vonós-, hanem négy énekszólam, vagyis emberi hangok hozzák létre.

Amennyiben elfogadjuk ezt a párhuzamot, e megfelelések láttán óhatatlanul arra gondolunk, hogy ezek a passióra emlékeztető elemek csakis provokatív céllal kerülhettek egy ennyire groteszk és eleve provokatívnak szánt műbe. Az ábrázolás azonban nem hat sem provokatívnak, sem ironikusnak. A mandarin groteszk vonásai ugyan nem tűnnek el, de mintha háttérbe szorulnának, sőt mintha épp a zene lenne az, ami elhomályosítja őket. A mandarin átlényegül. (A *hora lungä-dallam* a *Cantata* esetében is a már szarvassá vált fiú hangja.) Nem horrorisztikus, groteszk figura többé, riasztó élőhalott, hanem, amint azt több elemző is megállapította már, minden groteszk vonása ellenére emberi lény, ártatlan áldozat. Ezt az emberi vonást, a szenvedő emberét hivatottak kiemelni a passióelemek is. Azét, akit talán épp e szenvedés miatt érzett Bónis még Amfortas rokonának is. És mintha ezt az olvasatot támasztanák alá a későbbi művek *Mandarin*-allúziói is. Újabb átlényegülés(ek) után, minden groteszk vonásától megtisztítva ugyanis ezekben is ugyanez a szenvedő mandarin, a szenvedő ember jelenik meg újra.

56 A kórus szerepéről ld. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 234–235. „És felhangzik a vágy, a legyőzhetetlen érzés zenei szimbóluma, a kisterc motívum. Láthatatlan kórus ajkáról dereng fel sejtelmes pianóban. [...] A hangszerektől az emberi hangszálak vették át a vágytémát, hogy hangzását, megszólalását is átemberiesítsék és hogy ezzel a különös színnel érzékeltessek a felakasztott, halhatatlan embert körülölelő fény misztikumát.”

---

## ABSTRACT

---

VIRÁG BÜKY

### THE LIFE AND DEATH OF THE MANDARIN

---

It is a well-known phenomenon in Bartók's *oeuvre*, that certain characteristic turns of musical phrase, or a few meaningful motifs of his compositions, separated from their original context, also reappear in his other works. Their original meaning is enriched with new shades of meaning in this new context, while at the same time their presence suggests new, usually more personal, and emphatically autobiographical interpretative possibilities to these other (receiving) works. In the present article an attempt will be made to trace this process through two recurring musical turns of phrase, the 'lament' of the mandarin, and the music accompanying the mandarin's death in Bartók's pantomime ballet *The Miraculous Mandarin* (composed 1918–1919, orchestrated 1924). In doing so, not only the examples appearing in works written after the *Mandarin* will be examined, but also their precursors in compositions created before the ballet.

---

**Virág Büky** graduated in musicology from the Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with her thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. (The moresca vocale: A popular genre in late 16<sup>th</sup>-century Italy). She gained her PhD in 2021 with a thesis on Ditta Pásztory Bartók, *I was an Exceptional Pupil of Him – Ditta Pásztory Bartók, the Pianist and Fellow Artist*. Since 2000 she has been working in the Budapest Bartók Archives of the Institute for Musicology.