

Büky Virág

MENYEGZŐK ÉS ASSZONYSORSOK*

A személyes és a személytelen Bartók Falun című népdalfeldolgozás-sorozatában

Hétfőn volt a Stravinsky koncert – Most már tudom egészen pontosan, hogy mi az új irány. Képzeld el Mama magadnak egy olyan muzsikát amiben semmi érzelmes rész nincs, amiben sehol nem találsz olyan részt, amitől könnyes lesz a szemed. Tudod ez olyan csupa ritmus, csupa kalapácsoló, csupa hangszínes valami. Mondhatom, hogy igazán magával ragadja az embert az egész, úgy ahogy van. [...] de ha Béla csinálna ilyen muzsikát, akkor nem tudnék Bélának a művésznek az lenni, ami vagyok és ami leszek mindég. Mert ez a muzsika nem az én hazám, az enyém Béla muzsikája, ahol meg van alaposan a lüktető ritmus, a hangszín, de ahol az érzések élnek és vannak és aminek lelke van.¹

A fenti idézet Pásztor Ditta leveléből való, amelyet nem sokkal Stravinsky fűvöskíséretes zongoraversenyének budapesti bemutatója (1926. március 15.) után írt Bartók édesanyjához. A szöveg jól ismert a Bartók-kutatás előtt, és általánosan elfogadott az a nézet, hogy e kedvesen naiv sorok Bartók véleményét közvetítik. Annál is inkább, mivel az, amit Ditta Stravinsky zenéjének legfőbb hiányosságaként írt le, az érzelmek, érzések hiánya, végső soron egybecseng Bartóknak a Stravinsky háborús, illetve húszas évekbeli kompozícióival kapcsolatban megfogalmazott kifogásaival. 1926-ban a *Kassai Naplónak* adott nyilatkozatában Stravinsky legújabb, „neoklasszikus” műveit „száraznak” találta.² Ugyanezt a szót használta Philip Heseltine-hoz írt, 1921. február 2-i levelében a *Piano Rag Musickal* (1919) kapcsolatban, ez esetben azonban nemcsak „száraz”-nak (dry), de még „üres”-nek (empty) is találta a művet.³ Nem tudott azonosulni Stravinsky új esztétikájával, a személytelen, érzelmektől mentes, objektív zene komponálásának ideájával sem, ugyanakkor, ha zavarta is, nem hagyta nyugodni és hosszú időn át

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel a Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett konferenciáján, 2018. október 13-án elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Pásztor Ditta levele özv. Bartók Bélánéhoz, 1926. március 18. Ld. *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 375.

2 „Beszélgetés Bartók Bélával”, *Kassai Napló* LXII/92. (1926. április 23.). In: *Beszélgetések Bartókkal*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat kiadó, 2000, 74.

3 Bartók Béla levele Philip Heseltine-hoz, 1921. február 2. Ld. *Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 264.

foglalkoztatta, hogy miként lehet összhangba hozni a legújabb „tárgyilagosságot” és „objektivitást” hirdető zenei áramlatok célkitűzéseit azzal, ami számára szinte elemi igény volt, az emberi vagy kimondottan személyes érzések kifejezésével.⁴ Valószínű, hogy ezek a kérdések is jelentős mértékben hozzájárultak Bartók 1920-as évekbeli válságához, amely életének minden területét érintette, és amelynek az alkotói válság csupán egyik összetevője volt. Kialakulásában pedig egyéb okok mellett az is közrejátszott, hogy a háborús elszigeteltség megszűnése után, a húszas évek elején Bartókra valósággal rázúdult mindaz az újdonság, amely a háború éveiben a nyugat-európai zenei életben megjelent.⁵ Nyilatkozataiból úgy tűnik, hogy kortársai közül talán épp Stravinsky irányváltása lepte meg és gondolkodtatta el a legjobban, hiszen Kodályé mellett csak Stravinsky művészetével és művészi törekvéseivel tudott olyan mértékben azonosulni, hogy alkalmanként az ő példájára hivatkozva fogalmazza meg saját zeneszerzői célkitűzéseit. Talán ezért is tért vissza ekkori írásaiban, nyilatkozataiban újra meg újra az orosz komponista legújabb műveinek értékeléséhez, és talán ez is közrejátszhatott abban, hogy már a *Falun* első, öt tétéles változatában is olyan erős Stravinsky hatása.⁶

Kérdés azonban, hogy melyik Stravinsky-mű, esetleg -művek állhattak a *Falun* hátterében. A komponálás időpontját és a feldolgozott lakodalmas szöveget⁷ tekintve Stravinsky *Menyegzője* (1922) tűnik a legvalószínűbb inspirációs forrásnak. Azt azonban nem lehet minden kétséget kizáróan bizonyítani, hogy Bartók 1924 táján, vagyis a *Falun* komponálása idején már ismerte ezt a művet. Kottatárában ugyan megtalálható a *Menyegző* 1922-ben megjelent ének-zongora kivonata,⁸

4 Ezzel a kérdéssel legalaposabban Vikárius László foglalkozott „A 'szentimentalizmus hiánya' Bartóknál” címmel megjelent tanulmányában. Ld. *Zenatudományi dolgozatok 2001–2002*. Közr. Tallián Tibor. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2002, 235–257.

5 1926 nyarán Bartók már munka közben, zongoradarabjain dolgozva írt erről az időszakról Dittának: „[...] már olyan butának, kábultnak, üresfejűnek éreztem magam az utolsó időben, hogy igazán kétségbe vontam, vajjon, egyáltalában tudok-e még újat írni. Rámnehezedett még az a sok kusza zűrzavar is, amit a mai zenéről csöstől okádnak a zenei folyóiratok: lineáris, horizontális, vertikális, objektív, személytelen, polyphon, homophon tonális, polytonális, atonális és a többi jelleg; ha nem is törődik az ember mindezekkel, de mégis kissé belébódul ha annyit kiabálják a fülébe.” Bartók levele Bartókné Pásztory Dittához 1926. június 21. *Bartók Béla családi levelei*, 380–383.

6 A *Falun* két változatban ismert. 1924-ben Bartók egy öt tétéles, énekhangra és zongorára írt sorozatot komponált, majd 1926-ban, a New York-i Zeneszerző Szövetség számára írta át a mű utolsó három tételét négy vagy nyolc női hangra és kamarazeneikarra. Jelen tanulmány csak az első változattal foglalkozik. A *Falun* keletkezéstörténetére vonatkozóan ld. Lampert Vera: „Bartók Béla: Falun”. In: *A hét zene-műve*, 1977/1. Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 120–129.; a keletkezéstörténettel kapcsolatos további adatok Somfai László készülő Bartók-műjegyzékéből származnak, ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a műjegyzék szövegét a rendelkezésemre bocsájtotta.

7 Magához a lakodalmas témához persze Bartóknak nem volt szüksége Stravinsky példájára, hiszen már jóval a *Falun* komponálása előtt is zenésített meg lakodalmas szövegeket, ilyen a női karra írt *Két román tánc* (1909–10), a befejezetlenül maradt, énekhangra és zongorára szánt *Kilenc román népdal* (1912 körül) némelyik szövege, például a hatodik, a nyolcadik és a kilencedik szám (ld. Lampert Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Budapest: Helikon, 2008, 129–131.) és a vegyeskarra írt *Négy tót népdal* (1916) első száma.

8 Ld. Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartók's Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. Hrsg. Somfai László. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977, 165. Arra, hogy a *Menyegző* Bartók kottatárában

arra vonatkozóan azonban már nincs adat, hogy a kotta mikor került a zeneszerzőhöz. Párizsi tartózkodása idején persze magától Stravinskytól is hallhatott a darabról.

Tóth Aladár 1922-es Bartók-interjújában⁹ szóba is került egy Stravinsky-mű, amelynek hangszerelése során a zeneszerző mechanikus hangszerek alkalmazásával is kísérletezett, és amely a rendelkezésre álló adatok alapján a *Menyegző* lehetett.¹⁰ Az azonban továbbra is kérdés marad, hogy Bartók számára akkor vagy később kiderült-e, hogy ez az információ melyik darabra vonatkozott.

A *Falun* és a *Menyegző* partitúráját összevetve nem tűnik úgy, hogy Bartók műve közvetlenül a *Menyegzőre* vagy kizárólag csak erre a Stravinsky műre adott reflexió lenne, noha Stravinsky hatása több ponton is, különösen a harmadik és az ötödik dal zongorakiséretében, a bonyolult ritmusú elő-, és közjátékokban szembezőkő.

Bartók-könyvének első kiadásában Tallián Tibor¹¹ nem a *Menyegzőt* tekintette a *Falun* ihlető forrásának, hanem egy valamivel korábbi, és Bartók által jól ismert dalsorozatot, a *Pribaoutkit* (1914), Vikárius László pedig annak a lehetőségét sem zárta ki, hogy egy másik sorozat, a *Négy orosz ének* is szerepet játszott a népdalfeldolgozás-ciklus keletkezésében. Bartók mindkét művet jól ismerte, elemzést is írt róluk,¹² és a *Négy orosz éneket* (1917) ő mutatta be Budapesten.

A két dalsorozat azonban egyáltalán nem áll távol a *Menyegzőtől*, hiszen mindkettő a svájci időszakból való többi orosz szövegű dallal együtt, a *Róka* (1915/16) és a *Menyegző* (1912–1922/23) komponálásának időszakában készült.¹³ Összeköti őket a hangzás és a szerkesztésmód hasonlósága, de ezen túl van még egy, ezeknél nehezebben megragadható közös vonásuk is, amely különösen a *Menyegzőben* érvényesül erőteljesen, de valójában már a *Tavaszi áldozatra* is jellemző, és amelyet talán az ábrázolás részvétlen személytelenségének lehetne nevezni. Ez a személytelenség azonban nem az, amit Bartók is megemlít, amikor felidézi Stravinsky kijelentését, miszerint az alkotást tekintve ő visszatért a 17. századi komponisták

fennmaradt 1922-es példánya csak zongorakivonat lehet, mivel a mű partitúrája csak 1925-ben jelent meg, Vikárius László hívta fel a figyelmet. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 136., 140. jegyzet.

9 Tóth Aladár: „Bartók külföldi útja”, *Nyugat* 15/12. (1922). Ld. Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éveit II.: Bartók megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Zenatudományi tanulmányok*, 7. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 830–33.

10 A Bartók által említett művet az interjú angol nyelvű közreadásának szerkesztői, Móricz Klára és David Schneider azonosították a *Menyegzővel*. Aladár Tóth: „Bartók’s Foreign Tour”. In: *Bartók and His World*. Trans. David E. Schneider–Klára Móricz, ed. Péter Laki. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, 287.

11 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 162.

12 A *Pribaoutki*-elemzést ld. Bartók Béla: „A népzene hatása a mai műzenére”. In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 103–104. A *Négy orosz énekről* ld. Bartók Béla: „Budapest Welcome Dohnányi’s Return”, *Musical Courier*, 14 June 1921, 37. In: *Documenta Bartókiana*, 5., 111–112.

13 Az egyes sorozatok kialakulásáról bővebben ld. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through Mavra*, 2. Oxford: Oxford University Press, 1996, 1119–1236.

„személytelen stílusá”-hoz,¹⁴ hanem a rítusok, pontosabban a rítus résztvevőinek személytelensége. Stravinsky ugyanis a *Menyegzőre* emlékezve azt mondta Robert Craftnak, hogy számára a *Menyegző* tipikus lakodalmos epizódok sorozata volt, amelyeket a tipikus szöveg idézetei beszélnek el. „Egyedi szerepek a *Menyegző*ben nincsenek, csak szólóhangok, amelyek egyszer ilyen-, másszor olyanfajta jellemtipust személyesítenek meg.”¹⁵ Valójában ha ezt 1912-13 táján még nem is fogalmazta meg ilyen pontosan, ezt az elvet követte már a *Tavaszi áldozat* esetében is. Ennek is tulajdonítható a mű könyörtelen¹⁶ brutalitása. Stravinskynál ugyanis a rítus olyan természeti erő, amely kíméletlenül sodorja el a rítus résztvevőit. Sodrás pedig még feltartóztathatatlannak hat azáltal, hogy a *Tavaszi áldozat* szereplői nem individuumok, így ellenállás nélkül szenvedik el sorsukat.

Ez a fajta nyers természeti erő, amely Bartóktól sem idegen, a *Falunban* is feltűnik ugyan, de csak egy-egy szakasz erejéig, így többek közt a már említett, látványos Stravinsky-hatást mutató zongoraközjátékokban. Összességében azonban ez a Stravinsky-féle attitűd távol állt Bartóktól, ahogyan a zeneszerzői szándék kifejezésére szolgáló eszközökkel szemben is voltak fenntartásai. Írásaiban több alkalommal is foglalkozott Stravinsky sajátos kompozíciós technikájával, amelynek legszembevetőbb vonása, hogy az egyes művek rövid, ostinatoszerűen ismételt, két-három ütemes frázisok alkotta blokkokból épülnek fel, és ezek a blokkok minden átmenet, átvezetés nélkül követik egymást. 1931-es Budapesti előadásában¹⁷ elismerte, hogy az „ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének” van „valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása”. Annak is tudatában volt, hogy ennek a formálásmódnak a legforradalmibb újdonsága épp abban áll, hogy radikálisan szakít a motivikus egységre, visszatérésre vagy a motivikus fejlesztésre építő, klasszikus zeneszerzési technikával.¹⁸ Ugyanakkor az így létrejött formát sajátosan darabosnak, más írásaiban „töredezettnek” érezte, és

14 Ld. pl. Bartók *Nagyvárad* *Estilap* 1924. október 15-i számának adott interjúját. „Mert Stravinsky – mint mondja – objektívizmust akar a zenében. Visszatért a XVII. század személytelen stílusához. Az egyéni jelleg a romantikus korszak sajátja – mondja ő”. In: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr. Wilhelm András, Budapest: Kijarat Kiadó, 2000, 52.

15 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Ford. Pándi Marianne, közr. Kovács Sándor. Budapest: Gondolat, 1987, 135.

16 Taruskin szerint a *Tavaszi áldozat* a szélsőséges megvalósulása az orosz zenekritikus, Yakov Tugenholt kijelentésének, miszerint „a nép, amely korábban csupán a művész szánalmának tárgya volt, egyre inkább egy művészi stílus forrásává lett” („the folk, formerly the object of the artist’s pity, [has become] increasingly the source of artistic style”). Úgy tűnik azonban, hogy a szánalom, a könyörület, vagy a részvét hiánya és Stravinskynak a szereplők iránt tanúsított közömbössége sokakat zavart. Az ennek illusztrálására hozott példák között Taruskin még egy 1970-es évekbeli előadást is megemlít – Jurij Grigorovicsnak a Bolsoj számára készített koreográfiáját –, amelyben a mű végén egy ifjú megmenti a kiválasztottat, miközben egy dárdát dőf Yarilo bálványba. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition*, 950., valamint a 152. jegyzet. Yakov Tugenholt *Tűzmadár*ról szóló kritikáját ld. uott, 502.

17 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 144.

18 Erről Guttman Mikósnak adott interjújában beszélt: „Stravinsky ezen műve ti. teljes szakítást jelent a régi szimmetrikus formákkal, a ‘Wiederkehr’-ek teljesen ki vannak belőle küszöbölve”. Guttman Miklós: „Interjú Bartók Bélával”, *Nagyvárad* (1924. március 26.). In: *Beszélgetések Bartókkal*, 47.

részben ennek is tulajdonítható, hogy Stravinsky műveinél – amint az Philip Heseltine-hoz írt leveléből is kiderül – kezdettől fogva kifogásolta „egy nagy koncepció hiányát.”¹⁹ Ennek az építkezésmódnak azonban van még egy hátránya – erről Bartók már nem beszélt – az, hogy lelki folyamatok ábrázolására nem alkalmas, ahogyan arra sem, hogy olyan érzéseket ábrázoljon, mint az azonosság vagy az összetartozás, amelyek megjelenítéséhez szükség van a visszatérő vagy variálódó motívumok lényegi azonosságára.

Nem lehet véltetlen, hogy a háborús évekből való Stravinsky-dalok közül Bartók épp azokat emelte ki írásaiban, a *Pribaoutki* és a *Négy orosz dal* utolsó számát, amelyek valami módon elkülönültek a többi ez idő tájt komponált daltól. A negyedik, „Az apó és a nyúl” című *pribaoutkát* például épp a hagyományos szerkezetet különíti el valamelyest a sorozat többi számától, hiszen a darab végén ritornello-szerűen visszatér a mű hangszeres bevezetője.²⁰

Mindenesetre Stravinsky dalaival ellentétben a *Falun* hagyományos formákból építkezik.²¹ A dalok már csak a feldolgozott népdalok szerkezetéből adódóan is strofikusak, de a több népdalból kialakított nagyformák is hagyományos elrendezést mutatnak – a harmadik számban („Lakodalom” – „Svatba”) feldolgozott dalokból rondószerű szerkezet jön létre, a negyedikben („Bölcsődal” – „Ukoliebavka”) felhasznált két népdalból pedig A–B–A forma. Még a sorozat elrendezése is inkább a 19. századi dalciklusok felépítéséhez hasonlít. Mintha a Stravinsky-dalok jelentette kihívásra adott válaszában Bartók, akár öntudatlanul is, a hagyományos formákhoz való ragaszkodást akarta volna hangsúlyozni. Még abban is javíthatatlanul 19. századi, hogy a mű keletkezését magánéleti események is motiválták, a zeneszerző második házassága (1923), és második gyermeke, Péter születése (1924 júliusában). A mű ajánlása is második felségének, Pásztory Dittának szól.

Ha a dalok tartalmát vagy keletkezésük körülményeit nézzük, akkor a lehetséges 19. századi modell akár Schumann *Frauenliebe und Leben* című ciklusa is lehetne. A *Falun* három középső dala még tartalmilag is megfeleltethető a *Frauenliebe* egyes dalainak,²² és abban is hasonlítanak, hogy mindkét ciklus egy teljes női életutat idéz fel. Bartóknál ugyan ez épp hogy csak felsejlik a negyedik dalban, de két-

19 Ld. Bartók Philip Heseltine-hoz írt 1920. november 24-i levelét. *Bartók Béla levelei*, 231–262.

20 Ld. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition*, 1170.

21 David Schneider a *Csodálatos mandarin* és a *Tavaszi áldozat* összevetése során úgy találta, hogy Bartók a zenei formálás, illetve a formadramaturgia terén jóval kevésbé volt fogékony Stravinsky zenéjére. Ugyanis ő mindvégig ragaszkodott ahhoz, amivel Stravinsky épp a *Tavaszi áldozatban* szakított, „a visszatérésre, kidolgozásra, téma-transzformációra épülő egység német szimfonikus ideálhoz” („the Germanic symphonic ideal of unity built on the recapitulation, development, and transformation of themes”). David Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2006, 140.

22 A *Falun* második dallama („A menyasszonynál”) Schumann negyedik dalának („Du Ring an meinem Finger”), a harmadik („Lakodalom”) az ugyancsak a lakodalomra utaló ötödiknek („Helf mir, Ihr Schwester”), a negyedik („Bölcsődal”) pedig a gyermekről szóló hetediknek („An meinem Herzen”) felel meg.

ségtelenül jelen van. Arról nem is beszélve, hogy Schumann dalait ugyanaz az élethelyzet, Clarával kötött házassága hívta életre. A közvetlen hasonlóságoknak azonban itt vége szakad. Arra nézve sincs adat, hogy Bartók ezzel a Schumann-dalciklussal behatóbban is foglalkozott volna, noha Schumann jelentőségét és az életművére gyakorolt hatását több kompozíció is bizonyítja. A legismertebb ezek közül a *Jugendalbum* mintáját követő *Gyermekeknek* sorozat, de schumanni mintákat követ az 1900-ban komponált, Fábíán Feliciének szánt *Liebeslieder* című dalciklus (1900) is, legyen szó akár a szövegek kiválasztásáról, akár a megzenésítés során alkalmazott technikákról, mivel Schumannhoz hasonló módon Bartók is kódolt üzeneteket rejtett a mű szövetébe: zenei hangokká alakított monogramokat (F. F. B. B.) (1. kotta) és Felicie egyik művének részletét.



1. kotta. Bartók: *Liebeslieder*, BB 20 (1900), „Du meine Liebe du mein Herz”, 1–3. ütem

A *Falun* esetében a már említett párhuzamokon túl egy-egy gesztus, egy-egy formai megoldás utal erre a hagyományra. A kódokba rejtett titkos üzenet például jelen van még, bár a Schumann-féle kódokat Bartók idővel másfajta rejtjelekre cserélte. Legszemélyesebb érzéseinek, gondolatainak kimondását ugyanis a népdalszövegekre és népi dallamokra bízta, ráadásul hogy mondanivalóját még mélyebbre rejtse, nem is magyar, hanem szlovák dalszövegekre.²³ Az elrejtésnek ez a Bartóki módja azonban egyben eltávolítás is, és emiatt ezek a dalok személytelenebbekké válnak, mint a 19. századiak, vagy éppen Bartók saját korábbi dalai.

Ezt az érzést erősíti a dalok, különösen az első kettő és a negyedik kántáló vagy még inkább inkantatórikus hangvétele,²⁴ és ebben a tekintetben figyelemre

23 Vikárius László a *Gyermekeknek* szlovák népdalfeldolgozásairól szóló tanulmányában jegyezte meg, hogy Bartók többnyire népdalszövegeken át tudta kifejezni mondanivalóját, és utalt Tallián Tibor észrevételére, miszerint a zeneszerző Geyer Steffivel folytatott 1907-es levelezésében gyakran népdalszövegekkel mondta el azokat a gondolatait, amelyeket saját szavaival nehezebbre esett volna megfogalmaznia. Vikárius ír arról is, hogy a Monarchia kisebbségeinek idegen nyelvű dalai különösen jó lehetőséget kínálhattak legszemélyesebb mondanivalójának mintegy rejtjeles közvetítésére. Vikárius László: „Bartók 'Halotti ének'-e és a 'szlovák' *Gyermekeknek* születése”. In: *Zenatudomány Dolgozatok*, 2011. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: Zenatudományi Intézet, 2012, 263., valamint Tallián Tibor: „Béla Bartók, Composer of Folksongs”, *Hungarian Music Quarterly* 9/1–2. (1998), 5–9.

24 A két dal tipológiailag is rokonságban áll egymással, bővebben ld. Erdélyi-Molnár Klára: „Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásaink dallamanyaga”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 111., 2. táblázat,

méltó az a hasonlóság is, amely a *Falun* első száma („Szenagyűjtéskor” – „Pri hrabani”) és a *Menyegző* kezdete, a menyasszony első megszólalása között fedezhető fel. Stravinsky dallama valójában egy *placs*, a menyasszony által énekelt rituális sirató, amely az esküvő előtti nap szertartása (*gyevicsnyik*) során hangzott el. A *Szenagyűjtéskor* jajongó dallamában és a kíséret éles disszonanciáiban szinte még a *placs*ot átható rémület is érződik (2–3. *kotta*).²⁵ A *Falun* és a *Menyegző* között Ito Nobuhiro talált további összefüggést. Ő nem a dallamok hangvételében, inkább a hangkészletet és a megzenésítés módját illetően mutatott rá néhány párhuzamra, a „Bölcsődal” középrészében elhangzó anyag (28–37. ütem) és a *Menyegző* harmadik képének végén, az anyák siratóéneke között ([82]⁺¹⁻⁶).²⁶



2. *kotta*. Bartók: *Falun*, BB87a (1924), „Szenagyűjtéskor”, 1–4. ütem



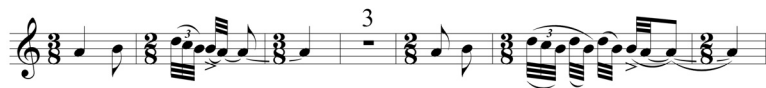
3. *kotta*. Stravinsky: *Menyegző* (1922–23), 1–18. ütem

Jelen van ez a hangvétel azokban a dallamokban is, amelyeket Bartók az általa ismert és előadott Stravinsky-dalok közül különösen érdekesnek talált és elemzésre kiválasztott: a *Pribaoutki* negyedik dalában („Sztarec’ i zajac” – „Az apó és a nyúl”, 4. *kotta* a 448. *oldal*on), illetve a *Négy orosz ének* esetében ugyancsak a negyedik dalban, a „Chant dissident”-ban („Szeztanszkaja” – „A szakadár éneke”, 5. *kotta* a 448. *oldal*on). Ez utóbbiról 1921 nyarán Bartók tőle szokatlan lelkesedéssel írt a budapesti hangversenyéletről szóló, a *Musical Courier* és az *Il Pianoforte* hasábjain is megjelent tudósításában. Kiemelte a dalok sajátos, a polgári közönség számára

valamint uő: *A szlovák népdalkincs stílusrétegei*. Diplomadolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 55., 3. táblázat. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy diplomamunkájának szövegét a rendelkezésemre bocsátotta, illetve, hogy a jelen tanulmány szlovák népzenevel kapcsolatos részeinek elkészítését megjegyzéseivel, észrevételeivel segítette.

25 A *Menyegző*re vonatkozóan ld. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1319–1440., a felhasznált forrásokról részletesebben ld. uott, Appendix, Table 4, 1423–1440.

26 Ito Nobuhiro: „Bartók’s Slovak Folksong Arrangements and Their Relationship to Stravinsky’s *Les noces*”, *Studia Musicologica*, 53, No. 1/3. (March 2012), 311–321.



4. kotta. Stravinsky: *Pribaoutki* (1914), 4. „Sztarec’ i zajac” (Az apó és a nyúl), 1–10. ütem



5. kotta. Stravinsky: *Négy orosz ének* (1917), 4. „Szeptanszkaja” (A szakadár éneke), 1–4. ütem

szokatlan hangzását, előadásmódját, hozzátéve, hogy ez a dallamvilág és előadásmód teljesen megszokott a kelet-európai parasztság körében: a sokszor írni-olvasni sem tudó paraszt énekesek minden nehézség nélkül éneklék ezeket.²⁷ A sorozat negyedik dalát, a „Chant dissident”-t pedig a maga nemében „valóságos ékszer”-nek tekintette, amelyben szerzője „a spirituális inspirációnak olyan mélységeiig jut, amely jellegében teljesen különbözik azoktól a zenei extravaganciáktól, üres szellemességektől, amelyeket Stravinsky oly gyakran megenged magának”.²⁸

Bartók lelkesedése talán azzal is magyarázható, hogy ez a szokatlan hangzású, hajlításokkal, díszítésekkel teli dallam,²⁹ ahogyan bizonyos mértékig az előzőekben bemutatott többi is, hasonlít azokhoz a számára különösen kedves és fontos népi dallamokhoz, amelyekkel először a román népzeneben találkozott, és amelyeket a román népzene legősibb rétegéhez sorolt. Ezekről a *hora lungă*nak, *cântec lung*nak vagy *doină*nak is nevezett dalokról úgy gondolta, hogy valójában egyetlen dallam különféle megvalósulásai, és bennük csak az egyes formarészekhez tartozó fordulatok rögzítettek, minden más rugalmasan, az előadó pillanatnyi hangulatának megfelelően változhat.³⁰ Későbbi kutatásai során pedig egyre jobban megerősödött abban a meggyőződésében, hogy ez a dallamtípus egykor jóval nagyobb területen jelen volt, és számos népnél ebből az ősdallamból alakulhattak ki a fejlődés következő szintjét képviselő, alkalomhoz kötött szokásdallamok.³¹

27 A Bartók-írások adatait ld. a 12. jegyzetben, a cikk olasz változatából ez a szakasz hiányzik.

28 „By far the most valuable is the ‘Chant dissident’ which is a gem of its kind, at times reaching depths of spiritual inspiration totally different in character to the musical extravaganza and quips in which Stravinsky so often indulges.” Bartók Béla: „Budapest Welcomes Dohnányi’s Return”, *Musical Courier*, 14 June 1921, 37. In: *Documenta Bartókiana*, 5., 111–112.

29 A dalban Stravinsky a *lirnikinek* és *kobzarinak* is nevezett vak vándor énekesek előadói stílusát imitálja. Ld. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1193–1198.

30 Bartók Béla: „Rumanian Folk Music” „Román népzene”]. In: *Bartók Béla írásai*, 4. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 2016, 156–157.

31 Uő: „Népzeneink és a szomszédnépek népzeneje”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999, 234.

A *Falun* komponálása idején Bartók szlovák népdalgyűjtésének rendezésével és kiadásra előkészítésével foglalkozott. Ebben az anyagban, amint az a tót népdalokról írt tanulmányából kiderül, a *valaská* néven ismert dallamokban vélte megtalálni ezt a hasonló elvek szerint felépülő, ősi alpdallamot.³² A *Falunban* feldolgozott népdalok ugyan nem ilyenek, de meglátása szerint „emlékeztetnek a *valaská* dallamra”. Mi több, a tanulmányhoz tartozó példatárban „2e” számmal jelölt dallam, amely a *Falun* negyedik számának középrészében hallható, Bartókot még az arab parasztdallamok primitív *parlando* formáira is emlékeztette.³³ Hogy Stravinsky művei idézték-e fel benne a gyűjtőútjain hallott szlovák dallamokat, vagy szlovák gyűjtésének rendezése során talált rá a Stravinsky-művekből ismerős dallamokra, nem lehet eldönteni. Három, a *Falunban* feldolgozott dallamot (a „Széna-gyűjtéskor”, valamint a „Bölcsődal” két dallamát) azonban annyira fontosnak tartott, hogy a tanulmányhoz tartozó példatárban is közölte.

Ez a Bartók által ősinek tekintett dallamtípus számára sajátos vonzerővel bír. Ez a hangzás, ez a sajátos előadásmód más műveiben is feltűnik, gyakran szélsőséges lelkiállapotokhoz kapcsolódik,³⁴ és van benne valami nem emberi, de ez nem a Stravinsky-féle, egyéniség nélküli, archaikus ember. Épp ellenkezőleg. Nem emberi, mert már több annál. Ez a hang ugyanis a természettel újraegyesült, szarvassá vált fiú hangja (6. kotta a 450. oldalon). S hogy minek köszönhető, hogy nála ez a hang ilyen emelkedett tartalommal bír? Talán hozzájárul ehhez Bartók ragaszkodása a személyes érzések kifejezéséhez és a tradicionális formákhoz, mivel csak ez a folyamatokat és összefüggéseket teremtő és láttató komponálásmód teszi lehetővé, hogy egy-egy fontos téma plasztikusan kiemelkedjék. Stravinsky műveinek népi dallamai csupán apró, izolált alkotóelemek az egész blokk- vagy mozaikszerűen felépített textúrában. A *Pribaoutki* dalaiban nemegyszer még az egyes mondatrészek vagy a szavak közt sincs összefüggés, ahogyan dallam és szöveg között sem, mivel egy-egy szöveghez Stravinsky gyakran a hozzá legkevésbé illő dallamot társította. A *Pribaoutki* első dalának szövege ivónóta, dallama viszont egy *gyevicsnyik*, a menyasszony rituális fürdése idején énekelt dallam.³⁵

Bartók népdalainak személyen túlisága viszont épp a melléjük helyezett, nagyon is személyes hangvételi zene révén mutatkozik meg a maga teljességében, ahogyan ez a „Bölcsődal”-ban, a sorozat talán legszemélyesebb hangvételi tételében is érzékelhető. Ami személyes, az a dal kíséretébe kerül. Dallam és kísérete ugyanis külön utakon jár. Ez a kíséret részben még az Ady-dalok világára emlékeztet, az „A” rész anyagában ugyanis még jól felismerhető a „Három őszi könnycsepp” jellegzetes, keringőszerű textúrája. A középrész azonban az éjszaka-zenék

32 Később a szlovák népzene kutatók munkásságának köszönhetően kiderült, hogy ez a dallamcsalád lényegesen később keletkezett. Bővebben ld. Erdélyi-Molnár: *Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga*, 116–117.; valamint uő: *A szlovák népdalkincs stílusrétegei*, 64–65.

33 Bartók Béla: „Tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 168–171.

34 Ehhez hasonló felépítésű az a brácsadallam, amely *A csodálatos mandarinban* a mandarin haldoklását kíséri ([101]⁺¹–103), ilyen a 2. hegedű-zongoraszonáta első tételének elején a hegedű dallama, vagy a 4. kvartett III., lassú tételének csellószólama (1–34. ütem).

35 Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1168–69.



6. kotta. Bartók: Cantata profana, BB 100 (1930), [45]² – [45]⁴

karakterisztikus vonásait hordozza. Már a bevezető hangzatokban ráismerni ezeknek a zenének a jellegzetes zsongására (7. kotta), majd hirtelen feltűnnek a lélek mélyének hangjai, nyugtalanító gesztusai, izgatott suttogása (8. kotta). A sirató jellegű altató azonban külön életet él, más dimenzióban lebeg, messze távol a kíséret fölött, és dallama még a zongora legnagyobb nyugtalanítóbb ütemei közben is érintetlen, változatlan marad.

Più andante (♩ = cca 76)

7. kotta. Bartók: Falun, 4. „Bölcsődal”, 28–32. ütem

(♩ = 73)

tranquillo

8. kotta. Bartók: Falun, 4. „Bölcsődal”, (47.) 48–49. ütem

Sirató jellegű altató, rettegéssel teli aratódal, különös ajándék ez a mű egy esküvőn vagy az első gyermek születésekor. Mintha Bartók Schumann német romantikus dalciklusa helyett a maga kelet-európai „Asszonyors”-át adná át, annak ugyan nem „összékely”, „ázsiai”,³⁶ de kelet-európai, pogány „rettenetességével”.

36 Bartók Béla: „A magyar zenéről”, *Auróra* 1/3. (1911), 126–8. In: *Bartók Béla írásai*, 1, 100.

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY

WEDDINGS AND WOMEN'S LIVES

The Personal and the Impersonal in Béla Bartók's Village Scenes

Bartók's *Village Scenes* (1924) were composed in a critical period of the composer's life. Among the causes leading to his crisis was his encounter with the new artistic currents arisen during the early 1920s, and first of all with Stravinsky's new works, his new aesthetic of objectivity, and his breaking with everything which was individual or personal as the heritage of the romantic area. Although Bartók did not agree with Stravinsky's new ideas, they exerted a considerable influence on him. Several of his works composed in this period can be regarded as a reaction to the challenges presented by Stravinsky's works and aesthetic theories and *Village Scenes* is one of the earliest examples of this reaction.

The influence of the Russian composer can be felt in many different layers of the composition, nevertheless, the present article focuses on questions regarding Bartók's special reaction to one salient aspect, the impersonal, mechanical or even inhuman characteristics manifested in compositions like the *Rite of Spring* or *The Wedding*. Apart from clear points of comparison with Stravinsky's „barbaric” works, *Village Scenes* also provides particularly revealing examples of Bartók's strategies to balance Stravinsky's influence for instance through his recourse to traditional, nineteenth-century forms of Schumann's *Lieder*, his insistence on giving way to the expression of personal emotions and thereby to resist or avoid Stravinsky's distinctive new fragmented structures and forms that renounce everything traditional. Furthermore, *Village Scenes* also shows how Bartók used folk songs to present a different kind of objectivity and to substitute a kind of supra-personal or transcendently personal for Stravinsky's impersonal.

Virág Büky graduated in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with the thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. [*The moresca vocale: A popular genre in late 16th century Italy*]. In 2001–2004 she was a postgraduate at the Budapest Academy. At present she is a research assistant, working on her PhD dissertation on Bartók and the exoticism of the turn of the 20th century. Since 2000 she has been working at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.