

Kerékfy Márton

KONTRASZTOK (?)*

Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában

Aktív és tapasztalt előadóművész lévén Bartókot természetesen foglalkoztatták az interpretáció praktikus kérdései, így zeneszerzői munkája során is szem előtt tartotta a gyakorlati megvalósítás és előadhatóság szempontjait. Hogy a komponálás folyamán miként érvényesültek és működtek együtt gyakorlati, technikai szempontok, illetve absztraktabb, esztétikai megfontolások, az különösen jól vizsgálható egy, a zeneszerző életművében egyedülálló hangszer-összeállítású, mégis rövid idő alatt – 1938 augusztus–szeptemberében – elkészült kamaramű, a *Kontrasztok* esetében. Tudjuk, hogy a hegedűre, klarinéra és zongorára szánt kompozíciót Bartók a kor ünnevelt amerikai jazzklarinétosa, Benny Goodman megrendelésére írta, s hogy a felkérést a hegedűművész barát, Szigeti József közvetítette a zeneszerző felé. Ismerjük Szigeti 1938. augusztus 11-én kelt levelét is, amelyben – korábbi személyes megbeszélésükre hivatkozva – hivatalosan felkérte Bartókot, hogy komponáljon művet az ő és Goodman számára, valamint néhány konkrét kérést és javaslatot is megfogalmazott a leendő kompozícióval kapcsolatban.¹ Így amikor Bartók nekifogott a komponálásnak, a mű bizonyos lényegi vonásai már adottak voltak. Miként változtak a felkérés nyomán megszületett első kompozíciós elképzelések a végső műalak kialakulásáig? Miben maradt hű, és miben tért el Bartók a megrendelők kívánalmaitól? A komponálás során mennyiben motiválták döntéseit gyakorlati, s mennyiben esztétikai megfontolások? Ezekre a kérdésekre kísérlek meg választ találni az alábbiakban a *Kontrasztok* primer forrásai alapján.

Szigeti felkérő levele három tekintetben tartalmazott kéréseket és javaslatokat a műre vonatkozóan:

1. Legyen zongorakísérettel ellátott klarinét-hegedű duó, s lehetőleg mindkét hangszer számára tartalmazzon egy-egy „briliáns” kadenciát. Szigeti egyúttal biztosította Bartókot Goodman kivételes technikai képességeiről, különösen arról, hogy igen magas regiszterben is képes gyönyörűen játszani.²

* A Szombathelyi Bartók Szeminárium keretében megrendezett Nemzetközi Bartók Kollokviumon 2011. július 16-án elhangzott angol nyelvű előadás átdolgozott változata.

1 A levelet Denijs Dille adta közre: *Documenta Bartókiana* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 226–227.

2 „Mindenesetre mondhatom, hogy amit klarinét egyáltalán tud fizikailag teljesíteni, azt Benny kihozza a hangszerből, még pedig gyönyörűen (az 'Eulenspiegel' magas hangnál sokkal magasabb régiókban!).”

2. „Ha lehetséges, nagyon jó volna, ha ez a kompozíció két önálló (és esetleg külön játszható) részből állna (mint az I. hegedúrapszódia)”, javasolta Szigeti, utalva az egy évtizeddel korábban neki írt és ajánlott műre.

3. Időtartama legyen „kb. 6-7 percnyi”. Szigeti későbbi visszaemlékezése szerint azért kellett a műnek viszonylag rövidnek lennie, hogy a felvétel elférjen egy akkoriban használatos 12 hüvelyk (30 cm) átmérőjű hanglemez két oldalán.³

Az első kérést Bartók messzemenően teljesítette: sokoldalúan kiaknázta mind a klarinét, mind a hegedű technikai lehetőségeit, és mindkét hangszernek juttatott egy-egy virtuóz cadenzát a szélső tételekben, míg a zongorának alárendelt, kísérő szerepet szánt. Gyakran élt a klarinét magas hangjaival is. A másik két kérésnek viszont nem tett eleget: mint ismeretes, a *Kontrasztok* végleges alakjában nem két, hanem három tételből áll, hossza pedig több mint duplája a Szigeti által megadott időtartamnak.⁴ Felmerül a kérdés: milyen okokból és milyen zeneszerzői döntések nyomán nőtte túl a *Kontrasztok* ilyen jelentős mértékben az eredetileg neki szánt kereteket?

Szigeti angol nyelven írott visszaemlékezéseinek második, bővített kiadásában azt írja, hogy Bartók eredetileg két tételből álló művet szándékozott írni, amelyet utólag egészített ki a középső „Pihenő” tétellel.⁵ A mű – *Rhapsody (Two Dances)* címmel – még kéttételes alakjában hangzott el a New York-i Carnegie Hallban 1939. január 9-én tartott ősbemutatón Goodman, Szigeti és Petri Endre előadásában. A *Kontrasztok* autográf fogalmazványa is alátámasztja, hogy a „Pihenő” a két saroktétel után keletkezett, ebben ugyanis a „Verbunkos” tételt még közvetlenül a „Sebes” követi. Bartók a „Sebes” fogalmazványa után, a kottalap üresen maradt alsó szisztémájában vázolta fel végül a „Pihenő” kezdetét, amelyet azután a kottalap másik oldalán kezdett el kidolgozni.⁶

Sokáig bizonytalannak tűnt, hogy pontosan mikor is komponálta Bartók a „Pihenő”-t. A zavart az okozta, hogy bár a zeneszerző már 1938. október 9-én három darabról számolt be svájci bizalmasának, Müller-Widmann asszonynak,⁷ Szigetinek december 1-ig nem tett említést a középső tételről. A hegedűművész

3 Szigeti József: *Beszélő húrok*. Ford. Stella Adorján, Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 104. Habár némi képp bizonytalan, hogy pontosan mennyi is volt e lemeztípus játékidéje, annyi bizonyos, hogy a *Kontrasztok* végleges, háromtételes alakjának Bartók, Goodman és Szigeti által bejátszott felvétele két 30 cm-es, 78-as fordulatszámú lemezen jelent meg (Columbia Masterworks Set X-178), s az egyes lemezoldalak játékidéje 4'25", 3'53", 4'30" és 4'04" (az oldalváltások nem esnek egybe a tételhatárokkal). Lemeztörténeti könyvében Timothy Day is megerősíti, hogy e típus maximális játékidéje általában 4'30" volt, lásd Timothy Day: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New York, London: Yale University Press, 2000, 6–7.

4 A nyomtatott kotta alapján a *Kontrasztok* teljes játékidéje nagyjából 15'30". Bartók, Goodman és Szigeti felvételének hossza 16'52".

5 Joseph Szigeti: *With Strings Attached. Reminiscences and Reflections*. ²New York: Alfred A. Knopf, 1967, 346.

6 Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Alapítvány, Basel, 77FSS1, 13. oldal. A kéziratoldal faksimiléjét lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 141.

7 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 605.

barátnak küldött levélben pedig ekkor is csupán futólag, a mű tervbe vett, de meg nem valósult zenekar-kíséretes változatával kapcsolatban említette a plusz tételt, s egyáltalán nem ragaszkodott ahhoz, hogy az el is hangozzék a közelgő premieren.⁸ Másfelől viszont, amint azt Somfai László kimutatta, az autográf partitúratisztázata végén látható datálás (*Budapest, 1938. szept. 24.*) már a háromtétéles változat befejezésének napját jelzi.⁹ Mindezek, továbbá a három tétel szoros tematikus rokonságának és tökéletesen szimmetrikus elrendezésének elemzése vezette Kárpáti Jánost arra a megállapításra, miszerint a középső tétel nem „utólagos hozzatétel”, hanem „a kompozíció eleve elgondolt, szerves része”.¹⁰ A *Kontrasztokról* írott tanulmányában John K. Novak is analitikus alapon érvelt a kompozíció egysége mellett. Ő abban látja a „Pihenő” szerepét, hogy az egyfelől kitágítja és fel-fokozza a „Verbunkos”-ban elindult zenei folyamatokat, másfelől pedig „nagyobb jelentőséget és érthetőséget kölcsönöz a rákövetkező »Sebes« tétel egyes vonásainak”.¹¹ Novak szerint ugyanakkor „a kompozíció a lassú tétel nélkül is életképes”.¹² Hogy Bartók maga is elfogadhatónak tartotta a kéttétéles formát, azt legalább két tényező is megerősíti. Először is nem ellenezte, hogy ebben a formában hangozzék el a mű. Másodszor pedig a lichtpausra írott tisztázatlanban felcserélte a második és a harmadik tételt – vélhetőleg azért, hogy a kéziratról készítendő és az előadónak küldendő másolatokon ne szerepeljen a középső tétel, csak az első és a harmadik.

A mű autográf fogalmazványa arról tanúskodik, hogy Bartók nagyon is komolyan vette a megrendelők kívánságait, s azokat messzemenően igyekezett teljesíteni. Nemcsak hogy kéttétéles művet tervezett, de gondosan lemérte mindkét darab, sőt azok egyes szakaszainak időtartamát is, amint ezt a kéziratba bevezetett különféle tintás és ceruzás időadatok mutatják. Hogy ezek a bejegyzések még a mű lezárása előtt, komponálás közben kerültek a fogalmazványba, azt Bartók szeptember 5-i, Szigeti alig egy hónappal korábban írt felkérő levelére adott válasza teszi kétségtelenné.¹³ A zeneszerző ekkor már – a hivatalos felkérés kézhezvétele óta eltelt aránylag rövid idő ellenére – arról számolhatott be, hogy „az első [darab] már meg is van, a második pedig nagyjából szintén”. Valószínűleg már csak a hegedűcadenza megkomponálása volt hátra. Bartók ekkor már azt is jól látta, hogy a két tétel egyenként 5-5 perces időtartamával bőven meghaladja majd a

8 Kiadatlan magyar nyelvű levél, fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban.

9 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 119. Az autográf lichtpaustisztázata lelőhelye: Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Alapítvány, Basel, 77FSFC1.

10 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 345.

11 „'Pihenő' [...] serves not only as a break between the quick activity of the 'Verbunkos' but also as an expander and intensifier of its musical processes. Moreover, it serves to give greater import and comprehensibility to certain features that follow it in the fast 'Sebes'.” John K. Novak: „The benefits of 'Relaxation'. The role of the 'Pihenő' movement in Béla Bartók's Contrasts”. In: Elliott Antokoletz–Victoria Fischer–Benjamin Suchoff (szerk.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 108.

12 „[...] the composition is viable without the slow movement.” Novak: i. m. 96.

13 Kiadatlan magyar nyelvű levél, fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban található.

Szigeti által megszabott keretet, s tréfásan szabadkozott is a készülő mű túlméretezettsége miatt:

Általában az szokott baj lenni, hogy az eladó kevesebbet szállít, nem pedig, ha többet (persze vannak kivételek: ha 3 éves unokád! számára ruhát rendelsz nálam és én egy meglett férfirra valót szállítok, akkor a többlétszállítás nem nagy örömet okoz).

Kérte Szigetit, tudassa vele, „baj-e az 5-5 perces időtartam vagy sem”, egyúttal felajánlotta, hogy ha szükséges, az első helyett új, rövidebb tételt ír: „Ha csakugyan baj ez a tíz perc, akkor nem lehet mást tenni, mint hogy az első helyébe megpróbálok egy 2 perceset írni: $2 + 5 = 7$.”

Bartók nem tudott ugyan róla, de sejthette, hogy Szigeti és Goodman lemezfelvétel miatt szabta aránylag szűkre a megrendelt kompozíció időtartamát, ugyanis két lehetőséget is felvázolt arra nézve, hogyan lehetne zeneileg értelmes helyeken, cezúráknál közbeiktatott oldaltöltések segítségével három, illetve négy, egyenként 3'25" időtartamú (25 cm átmérőjű) lemezoldalra venni a művet.¹⁴

4 (kisebb, az a 3'25"-ös) lemezre [helyesen: lemezoldalra] kb. 2'30"-as elosztással (ritkább barázda-elhelyezés), vagy pedig 3 lemezoldalra kb. 3'25"-ös elosztással. Mindkét esetben értelmes cezúrákkal lehet a felvételt megcsinálni.

Az autográf fogalmazványban több helyütt felbukkannak időtartamadatok és -számítások. A „Verbunkos” leírásában található két tintás időadat a legkorábbi; az egyiket Bartók a második szakasz végéhez (59. ütem) írta be, a másikat a tétel végéhez. A tétel – amely ebben a kompozíciós fázisában még nem tartalmazta a klarinétcadenzát – ezek szerint 4'20"-ig tartott. Utóbb a komponista ceruzával mindkét időadatot áthúzta, és a következőket jegyezte fel a tétel végén: *kihagyással 3'50"*, (*kihagyott rész 45"*) | *Ø-től végig 1'50"*. A Ø jel a második szakasz végére utal (57. ütem), ahová Bartók ceruzával feljegyezte: *eddig 2'40"*. A „kihagyott rész” az ezt követő rövid, az első téma fejmotívumát imitációsan feldolgozó szakaszra utal (58–71. ütem), melynek végéhez Bartók ceruzával a 45" időadatot írta. A bejegyzések egyértelművé teszik, hogy a zeneszerző egy ideig fontolgatta e kidolgozás-szerű szakasz kihagyását, minden bizonnyal azért, hogy ne lépje túl a megszabott időkeretet. Alighanem azonban úgy találta, hogy e húzással a tétel túl sokat veszítene, mert e 14 ütem a nyitószakasz zenei anyagának imitációs feldolgozásával jó átmenetet biztosít a középrész szenvedélyessé fokozódott siratózenéjétől a józanabb derűvel áthatott visszatéréshez, ráadásul árnyalja is a tétel formáját, amely nélküle

14 Bartók saját tapasztalatból ismerhette e lemeztípus szokásos játékidőjét, hiszen az általa másfél évvel korábban, 1937. február 5-én a Columbia lemezcég számára Londonban bejátszott két *Mikrokosmos*-darab („Staccato” és „Ostinato”) felvétele 1938-ban szintén egy 25 cm átmérőjű lemez egyik oldalán jelent meg (Col. BD 1790 és AmC. DB 1306 lemezsorszámokkal), s a játékidő 3'24". Lásd *Bartók zongorázik 1920–1945*. Szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán, Budapest: Hungaroton, 1981, LPX 12326–12333, kísérfüzet. A kérdéses lemez mérete az alábbi katalógusból tudható: Robert H. Reid (ed.): *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music. Third Edition, revised and enlarged*. New York: Crown Publishers, 1948, 42. Ez utóbbi információért Szabó Ferenc Jánosnak tartozom köszönettel.

tulajdonképpen egyszerű háromtagú ABA szerkezet lenne. Bartók ezért nem a szakasz kihagyása, hanem újraírása mellett döntött (a revideált 65–71. ütemeket a tétel befejezése alá, az 5. oldal üresen maradt szisztémáiba írta be), s a tétel lezárása elé beillesztette a klarinécadenzát is. A „Verbunkos” teljes játékidéje ezáltal több mint öt percre nőtt.

Bartók a „Sebes” fogalmazványába is bejegyzett ceruzás időtartamadatokat: az első szakasz (a végleges változatban az 1–131. ütem) eszerint 1’43”-ig, a bolgár ritmusú középrész (132–168. ütem) 1’20”-ig, a zárószakasz pedig – amely ekkor még nem tartalmazta a hegedűcadenzát, és a véglegesnél jóval rövidebb codával zárult – 1’45”-ig tartott. Bartók a fogalmazvány utolsó oldalán összesítette a két darab szakaszainak időadatait (1. ábra), majd megtervezte, hogyan férne el a két tétel három lemezoldalon úgy, hogy az oldalsó váltások zeneileg értelmes helyekre, cezúrákra essenek: az első oldal a „Verbunkos” első 71 ütemét, a második a codát és a „Sebes” első szakaszát (a 131. ütemig), a harmadik a „Sebes” folytatását tartalmazta volna (2. ábra).¹⁵ Nyilvánvalóan e számításainak eredményére hivatkozott Bartók Szigetinek írott, fentebb idézett levelében.

	1’43”
	1’20”
	<u>1’47”</u>
II.	4’50” (plus cad?)
I.	2’40”
	45”
	<u>1’40”</u>
	5’ 5”

1. ábra. A „Sebes” és a „Verbunkos” időtartamának összesítése a Kontrasztok autográf fogalmazványának 13. oldalán

I.	codáig	2’40” + 47” =	<u>3’27”</u>
	coda:	1’38”	
			3’23”
II.	a):	1’43”	}
	b) a):	3’10”	

2. ábra. Időtartam-számítások a Kontrasztok autográf fogalmazványának 13. oldalán.

15 E ceruzával írott számítások csaknem olvashatatlanok, ugyanis Bartók később kiradírozta őket, hogy helyükre a „Sebes” revideált és jelentősen kibővített befejezését írja. A kiradírozás előtt azonban a 2. ábrán látható számítást átmásolta a lap tetejére. A teljes kéziratoldal faksimiléjét lásd Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 141. Itt jegyzem meg, hogy az egyik legkorábbi kompozíció, amelyet szerzője szándékosan úgy írt meg, hogy hangfelvétel céljára épp megfelelő hosszúságú legyen, Stravinsky *Szerenád A-ban* című zongoraműve (1925). Stravinsky úgy tervezte meg a kompozíciót, hogy mind a négy tétele egy 25 cm-es lemez egy-egy oldalát töltse ki. Lásd Eric Walter White: *Stravinsky. A szerző és művei*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 304. Köszönöm Richard Taruskinnak, hogy felhívta figyelmemet a Stravinsky-műre.

A jelek szerint tehát Bartók nagyon is gyakorlatiasan állt hozzá az új mű megírásához, amennyiben igyekezett a komponálás során a felkérésben megfogalmazott mindhárom szempontnak eleget tenni. (Szeptember 5-i leveléhez utóiratban még azt is hozzátette, hogy – Szigeti kérésének megfelelően – „a két darab külön is játszható”). Érdekes lenne eljátszani a gondolattal: másként alakult volna-e a kompozíció sorsa, ha Szigeti postafordultával arra kéri a zeneszerzőt, tartsa magát a felkérésben meghatározott időtartamhoz? A kérdést nyitva kell hagynunk, mert Szigeti válaszlevele – ha volt is – nem maradt fenn, sőt a következő olyan Bartóknak írt levele, amelyről tudomásunk van, szintén elkallódott: csak a borítékja található meg a budapesti Bartók Archívumban.¹⁶ A két muzsikusi levélváltásának időben legközelebbi ismert dokumentuma Bartók december 1-jei írása, amelyben a zeneszerző utal arra, hogy Szigetinek címzett korábbi levelei elvesztek.¹⁷

Akár kapott választ Bartók szeptember 5-i levelére Szigetitől, akár nem, nem sokáig várt a „Sebes” befejezésével. Szinte bizonyos, hogy a levél elküldése után hamarosan megkomponálta a hiányzó hegedűcadenzákat, hiszen annak már megvolt a helye (a fogalmazvány megfelelő helyére eredetileg csupán a cadenza első négy ütemét és a *heg. cad.* megjegyzést írta be, a folytatást később, a kottalap alján üresen hagyott, illetve kézzel vonalazott szisztémáiban dolgozta ki),¹⁸ s az is valószínű, hogy részint épp a nagyra nőtt cadenza kiegyensúlyozása végett döntött úgy, hogy a codát újrakomponálja és nagymértékben megnöveli (83 ütemről 105 ütemre).¹⁹ Ennek hatására a tétel teljes játékidéje 4'50"-ről körülbelül 6'22"-re nőtt, amint az a nyomtatott partitúrában olvasható.

Míg a két cadenza beiktatása a megrendelők kívánságát kielégítő, vagyis lényegében praktikus zeneszerzői döntésként értelmezhető, addig a „Verbunkos” kidolgozásszerű ütemeinek megtartása és újraírása, valamint a „Sebes” codájának megnyújtása elsősorban formai okokkal, vagyis esztétikai alapon magyarázható: mindkettő fokozza a tétel zenei folyamatainak intenzitását, valamint hozzájárul a forma kiegyensúlyozásához. E döntések azonban az időtartam szempontjából végeredményben nem bizonyultak „praktikusnak”, hiszen hatásukra a két tétel oly mértékben túlnőtt eredeti keretein, hogy a mű már semmiképp sem férhetett el egy lemezen.

A komponálás során a legfontosabb koncepcionális változást kétségtelenül a „Pihenő” tétel közbeiktatása jelentette, hiszen az döntően átalakította az egész mű jellegét: a kompozíció, mint Kárpáti írja, a hegedűrapszodiákhoz hasonló „hangversenydarabból” magasabb esztétikai szintet képviselő „kamarazeneművé”, „a vonós-

16 A postabélyegző dátuma 1938. november 18. A levél pontos dátumára (november 16.) és feltételezett tartalmára Bartók december 1-jei válaszából következtethetünk.

17 „Nov. 16.-i leveledet néhány nappal ezelőtt kaptam meg, leveleim elvesztéről már Oppenheiméktől értesültünk, de én akkor Hollandiában voltam [...]”

18 Lásd a fogalmazvány 10. oldalát.

19 Szembeötlő a különbség a „Verbunkos” és a „Sebes” cadenzája között: míg a klarinét cadenzája rövid „kiállás”, amely voltaképp egyetlen, hosszan kitarított Fisz hangot jár körül, addig a hegedűé – változatos hangszertechnikai bravúrok segítségével – a tétel fontos motivikus anyagát szövi tovább.

négyesek és szonáták méltó testvérévé” vált.²⁰ Szigeti találó megfogalmazása szerint „Bartókot hibátlan forma- vagy egyensúlyérzéke (akárhogy is nevezzük ezt) készítette arra, hogy hozzáírja [a műhöz] ezt a szükségszerű – mint utóbb kiderült – ’Éjszaka zenéjét’, a maga csodálatosan nyugodt és szabadtéri hangulatával”.²¹ A legnyilvánvalóbban a középtétel megírása mutatja, hogy a kezdeti gyakorlati szempontok fölé a komponálás folyamán esztétikai megfontolások kerekedtek. Ám még itt sem zárható ki, hogy az alapötlet épp egy nagyon is gyakorlatias gondolatból fakadt. Amikor Bartók – szembesülve a „Verbunkos” és a „Sebes” 5-5 perces időtartamával – felajánlotta Szigetinek, hogy az első helyébe szükség esetén egy kétperces tételt ír, vajon miféle zenére gondolhatott? Nem lehet-e, hogy egy olyasfajta lassú bevezetőre, amely azután egy lassú, „Pihenő” tétel megírására adott ötletet?

Gyakorlati megfontolások a legnyilvánvalóbban hangszertechnikai kérdésekben érvényesültek a komponálás során. A fúvós hangszerek szólisztikus lehetőségeit a vonósokénál kevésbé ismerő Bartókot nyilvánvalóan felbátorította Szigeti lelkes beszámolója Goodman technikai képességeiről, s a klarinétszólamot virtuóz modorban komponálta meg, kiaknázva a hangszer fürgeségét és kontrasztáló regisztereit. Úgy tűnik, csupán az első tétel cadenzájában érzett némi bizonytalanságot a klarinét technikai lehetőségeit illetően. A cadenzát – a „Sebes” hegedűcadenzájához hasonlóan – utólag, a tétel lezárása után dolgozta ki a fogalmazványban. Miközben azonban a mű lichterpaustisztázátát készítette, a cadenza két további alternatív változatát is megkomponálta. A kéziratból látszik, hogy először azt a verziót írta le, amelyből később a cadenza első alternatív változata lett („1^a variazione della cadenza”, *1b kotta*).²² Valószínűleg azonban túl nehéznek ítélte a hosszú *a* hang előtti magas, egészen a háromvonalas *h*-ig felfutó skálapasszázst, s új változatot dolgozott ki, *a* csúcshanggal – ez lett a cadenza elsődleges verziója (*1a kotta*). Bartók ezért kivágta a cadenza korábbi, nehezebb változatát tartalmazó sorokat a tisztázat 5. oldalából, és a 6. oldalra ragasztotta őket, közvetlenül a tétel befejezése alá. Ezután elkészített egy harmadik, egyszerűsített verziót is, amely elkerüli a háromvonalas regisztert („2^a variazione della cadenza”, *1c kotta*), s azt a „1^a variazione” alá ragasztotta be. Nem tudni, Bartók megbeszélte-e hangszertechnikai kérdéseit Goodmannel vagy más klarinétossal, ezt alátámasztó dokumentumról nincs tudomásunk (*lásd az 1. kottát a 452. oldalon*).

A hegedűszólamot illetően viszont Végh Sándor visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Bartók konzultált vele egyes technikai jellegű kérdésekben. Az esetet a hegedűművész 1979-ben a svájci Gstaadban megrendezett Menuhin Fesztivál keretében tartott Bartók-előadásában így idézte fel:

20 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 328.

21 A saját fordításomban idézett mondat a hegedűművész visszaemlékezéseinek angol nyelvű második kiadásában szerepel: „It was Bartók’s unflinching sense of form, of equilibrium – call this sense what you will – that compelled him to add the necessary, as it turned out, ‘Nightpiece,’ with its wonderful repose and outdoor feeling.” Szigeti: *With Strings Attached*, 347.

22 NB. a „1^a variazione della cadenza” első hangja a Boosey & Hawkes-kiadásban tévesen *eisz*-ként szerepel; helyesen *fis*z.

(a)

(b)

(1. Var. della cadenzia [dal s. Ø])

(c)

(2. Var. della cad. [dal f])

1. kotta. A klarinétcadenzia alternatív változatai a „Verbunkos” szerzői tisztázataiban, diplomatikus átírás²³

Néhány évvel később Bartók azzal a kéréssel küldte meg nekem *Kontrasztok* című, még kéziratban fekvő művét, hogy hegedűs szempontból nézzem át a hegedűszólamot, mielőtt nyomdába adná. Két helyet csaknem játszhatatlannak találtam. Nem mintha túl nehezek lettek volna, egyszerűen kivitelezhetetlenek voltak a hegedűn. A húr már „foglalt” volt. Ezt meg is mondtam neki. Egészen felmérgesedett. „Mutassa!” Felvettem a hegedűt és megmutattam. „Aha.” A nyomtatott kiadásban aztán már egy másik megoldást találtam.²⁴

Végh Sándor visszaemlékezését megerősíti az a kézirat, amely 2011 januárjában bukkant fel a hegedűművész hagyatékában, s amely ma – a néhai Végh Alice lekötelező szívessége folytán – a budapesti Bartók Archívumban található. A „Ver-

23 Bartók Péter gyűjteménye, 6. oldal.

24 „Bartók schickte mir ein paar Jahre später – noch handgeschrieben – sein Werk 'Contrasts' mit der Bitte, vor der Drucklegung die Geigenstimme vom Standpunkt des Geigers aus durchzulesen. Zwei Stellen fand ich schier unspielbar. Nicht etwa, weil sie zu schwer gewesen wären, sie waren geistreich einfach unlösbar. Die Saite war schon 'besetzt'. Das sagte ich ihm auch. Er war ganz verärgert. 'Zeigen Sie mir!' Ich nahm die Geige und tat es. 'Aha'. In der gedruckten Ausgabe fand ich dann eine andere Lösung.” Előadás Bartók Béláról, Gstaad, 1979. augusztus 20., idézi Alice Végh: *Mein Leben mit Sándor Végh von A bis Z*. Salzburg: [magánkiadás], 2001, 9. Vö. Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012, 79–80.

bunkos” címet viselő nyolcoldalas kézirat a *Kontrasztok* kéttételes változatának hegedűszólamát tartalmazza. A notáció számos részlete arra utal, hogy a szólamot közvetlenül Bartók partitúratisztázatából másolták ki. Ugyan a kopista kilétét egyelőre homály fedi, a másolatot minden bizonnyal egy, a hegedűművészhez közel álló muzsikuskészíthette. A kézirat pontos keletkezési idejének és körülményeinek tisztázása szempontjából döntő, hogy az már a javított metronómszámokat tartalmazza. Bartók ugyanis, miután elküldte Szigetinek a partitúratisztázat lichte-pausmásolatát, jelentősen revideálta a tempókat (általában gyorsította őket, helyenként meglepő mértékben), időtartamadatokat vezetett be, és néhány további kisebb javítást is végrehajtott. Mindez abból a kiadatlan levélből tudható, amelyet a zeneszerző 1938. december 1-jén írt Szigetinek:

Két részletben küldtem Neked a példányokat; amit előrébb küldtem abban teljesen hibásak a M.M. számok; a 2. küldeményben ki van minden javítva, még néhány utólag felfedezett más íráshiba is. Nem tudom, megkaptad-e mind a két kótaküldeményt, vagy csak az elsőt.²⁵

Bartók ezután felsorolja a végleges metronómszámokat, az egyes szakaszok időtartamát és a további javításokat. Mindez arra enged következtetni, hogy a Végh-féle másolat közvetlenül azelőtt készülhetett, hogy Bartók – „a 2. küldeményben” – elküldte Szigetinek a javított példányt. Ez az eljárás éppenséggel nem állna távol Bartók gyakorlatától, akinek szokása volt, hogy hegedűszólamait egy fiatalabb hegedűssel ellenőriztesse, mielőtt véglegesítette volna a partitúrát, és elküldte volna azt a mű címzettjének.²⁶ Végh az átnézés során ceruzával újjrendeket írt be a szólamba, és némileg módosította a vonózást, bejegyzéseit azonban Bartók nem vette át az autográf tisztázatba, feltehetően azért, mert ezeknek csak a nyomtatott kiadás előkészítése során lett volna jelentőségük, ám 1938-ban a mű publikálása még nem volt napirenden. (A felkérés értelmében a művet csak a Goodman és Szigeti számára fenntartott hároméves kizárólagos előadási jog letelte, 1941 október után lehetett kinyomtatni.)²⁷ A kéziratban valóban előfordul egy, a Végh által kifogásoltakhoz hasonlóan „játszhatatlan” hely: a „Verbunkos” 10. ütemében a

25 Bartók Béla 1938. december 1-jén kelt kiadatlan levele Szigeti Józsefnek, fénymásolata a budapesti Bartók Archívumban található.

26 Így például a 2. hegedű-zongoraszonátát Bartók a fiatal Székely Zoltánnal nézte végig 1922 augusztusában. Hasonlóan Székelynek mutatta meg először a két hegedűrapszódíát 1928 szeptemberében, bő egy hónappal azelőtt, hogy említést tett volna az 1. rapszódjáról Szigetinek, akinek a mű ajánlása szól. Mielőtt befejezte volna a 4. vonósnégyes első tételét, Bartók lemásolta az első hegedűszólam első 142 ütemét és odaadta átnézésre Waldbauer Imrének. Lásd Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship.*™ Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, 51. és 112–113., valamint László Somfai: „Idea, notation, interpretation. Written and oral transmission in Bartók’s works for strings”. *Studia Musicologica*, 37/1. (1996), 44. Lásd továbbá a 435. and 622. számú leveleket in *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 336. és 453–454., továbbá az 521. számút in: *Bartók Béla levelei*, 355.

27 Lásd Bartók 1939. április 17-én Ralph Hawkesnek írott kiadatlan levelét, melynek fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban található.

második akkord Desz hangja nem szólaltatható meg, mivel a G-húr már „foglalt” (1. fakszimile). Az autográf tisztázatban látszik, hogy Bartók az akkordból utólag törölte a G hangot.


Verbunkos.

Moderato, ben ritmato, $\text{♩} = 100 - 94$.

Violin
Bartók B. 2. a.

1. fakszimile. A Kontrasztok korai változatának kézírásos hegedűszólama Vég Sándor hagyatékából, 1. oldal (Bartók Archivum, Budapest). A ceruzás ujjrendeket és vonásokat a hegedűművész vezette be a kottába.

Hangszerttechnikai szempontból a „Sebes” elején alkalmazott elhangolt hegedű érdemel még figyelmet. Az ötlet minden bizonnyal utólag fogalmazódott meg Bartókban, hiszen a fogalmazványban még semmilyen jelzés nem utal a scordaturára. A kérdést szeptember 5-i, majd december 1-i levelében is említette Szigetinek:

A 2. darab elejét szeretném, ha egy másik „félrehangolt[”]  hegedűn játszanád, kb. 30 ütemen át, aztán – kellőszámú szünetben – átnyergelhetnél (muta in) rendes hegedűre. De ez nem okvetlenül szükséges.²⁸

Sokatmondó az utolsó mondat: nemcsak az elhangolt hegedű ötlete jellemző Bartók kivételes szellemi nyitottságára, de talán az is, hogy saját ötletéhez nem ragaszkodott mindenáron. A fogalmazványban mindenesetre látszik, hogy a zeneszerző utólag toldott be öt ütemet az „elhangolt” szakasz után, nyilvánvalóan praktikus megfontolásból, azért, hogy a hegedűsnek jusson ideje visszavenni a szokásos hangolású hangszerét.

A *Kontrasztok* kézirat forrásainak vizsgálata egy olyan izgalmas kompozíciós folyamatba enged bepillantást, amely során a kezdeti ideától a végleges alakig a mű sok tekintetben átalakult: néhány lényegi vonása és számos apró részlete is megváltozott. Minthogy a kompozíciós változások egy része mögött jól kimutathatóan inkább esztétikai, más részük mögött pedig inkább gyakorlati megfontolások húzódnak, a *Kontrasztok* végső alakja egy olyan összetett processzus eredményének tekinthető, amelyben a kétféle szempont sokféleképpen működött együtt, és kölcsönösen serkentette egymást.

28 Bartók 1938. szeptember 5-i kiadatlan levele Szigetinek, fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban található.

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY

CONTRASTS (?)

Practical and Abstract Ideas in Bartók's Compositional Process

Most analyses of Bartók's *Contrasts* focus on abstract compositional ideas, such as musical language, form, and motivic unity. Manuscript sources, however, show that practical considerations played an equally important role in the compositional process. Bartók adventurously exploited the potentials of both the instruments (clarinet, violin and piano) and the musicians (Benny Goodman and Joseph Szigeti) for whom he composed the piece, but, within certain boundaries, he was also ready to make concessions to them.

Since Bartók was commissioned to write the piece, the composition had to fill a number of essentially practical requirements. When he began composing, some of the basic characteristics of the work, the instrumentation, the need to include virtuoso cadenzas for both soloists, the number, the tempi and the approximate durations of movements, as well as some stylistic features Bartók had to regard as given. Even so, the composer did not adhere strictly to all of the requirements. The compositional process of *Contrasts*, therefore, can be interpreted as a simultaneous realization of both practical and abstract ideas.

Márton Kerékfy (1981) studied musicology and composition at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and, after receiving his degree, he was PhD student at the same institution. The subject of his forthcoming PhD dissertation is going to be the influence of folk music in György Ligeti's oeuvre. He has been on the staff of the Budapest Bartók Archives since 2005.