

60 évvel ezelőtt, 1945. szeptember 26-án hunyt el Bartók Béla, a New York-i West Side Hospitalban.

A Kristályember hegedűje... – 1. rész

Bartók II. hegedűversenye a variációs művészet szinte felülmúlhatatlan csúcsteljesítménye. Ezúttal olyan oldaláról szeretnénk bemutatni ezt a „Tempo di Verbunkos” ihletésű, „Magyar hegedűverseny”-t, amiről ezidáig kevés szó esett.

Bízunk benne, hogy írásunkat haszonnal forgatják majd a versenymű előadói, amelyhez hasonló, szenvedélyes, magyar hangvételű muzsikával még a bartóki életműben is csak ritkán találkozhatunk. Fáradozásunkat, helyenként részletekbe menő igyekezetünket az a cél vezette, hogy a hegedűverseny vonatkozásában csökkenjen a tudományos megközelítés és a hangszeres elődóművészet közötti távolság, amelynek reményeink szerint – talán egy kicsit a komolyzene alkonyát hirdető jövődölésekre is rációval – legfőbb haszonélvezője a közönség lehet.

Mielőtt a mű tanulmányozásába belefognánk, pillantsunk be kis időre Bartók zeneszerzői műhelyébe, és olvassunk el egy részletet abból a nyilatkozatból, amit Denijs Dille-nek adott Brüsszelben, 1937. február 2-án, néhány hónappal a II. hegedűverseny komponálásának megkezdése előtt:

„...harmóniavilágom erősen különbözik más európai zeneszerzőkétől. Nyilvánvaló, hogy igyekeztem hozzá alkalmazni azoknak a dallamoknak sajátos jellegéhez, amelyeket felhasználtam – népieket és sajátjaimat egyaránt; a dallamok tonalitása teljesen eltér attól a tonális érzéktől, mely a hagyományos harmonizálást megszabja. Mondhatnám tehát, hogy harmóniavilágom „nemzeti”, de csak eredetében az, sokkal áttettebb módon és nem ugyanolyan fokon, mint azok a dallamok és ritmusok, amelyekhez járul...”

Bartók 1943-ban, a Harvard egyetemen tartott előadásai alkalmával kifejtette, hogy a magyar parasztzene nem a dúr és moll hangrendszer alapján áll, hanem a félhang nélküli ötfokúság jellemzi, továbbá használja a középkor műzenéjében általánosan alkalmazott öt modális hangsort, és található benne keleti eredetű, bővített szekundos hangsorok is. A középkor modális hangsorait követően a dúr és moll hangsorok váltak uralkodóvá. Ezzel kapcsolatban Bartók kitér a moll-hangsor kettős jellegére, annak emelkedő (fi-szi-lá) és ereszkedő (lá-szó-fá) alakjára. A régi zeneszerzők – két különálló szólamban – mindkettőt egyidejűleg használták, de nem az így létrehozható disszonanciák, hanem az önállóan mozgó szólamok emelkedő és ereszkedő jellegének kiemelése érdekében. Ez a megoldás egyfajta kettős modalitást (bimodalitást) eredményezett.

Bartók – aki a fentiek alapján fejleszti ki egy alaphangra épülő, polimodális stílusát – a moll skála említett kettősségét kiterjeszti a moll hangsor alsó felére is (ti-tá, dó-di, re-ri). Az eltérő modális hangsorok egymásra helyezésével így olyan hétfokú hangsor jön létre, amelyben valamennyi lehetséges felemelt és leszállított hang szerepel, de ezek Bartóknál nem „felemelt” vagy „leszállított” hangként jelennek meg, hanem a felhasznált modális hangsorok alkotórészeként.

Említi, hogy a régi magyar zene a nagy közép-ázsiai török, mongol és kínai ötfokúság egyik leágazása, de mivel zenénknek a pentatónia használatán kívül egyéb sajátosságai is vannak, ezek összességét tekintve élesen elkülönül a világ többi ötfokú rendszerétől.

A magyar parasztzénel kapcsolatban az alábbi hangsorok előfordulását emeli ki:

– ötféle pentaton hangsor (vagyis a lá-dó-re-mi-szó sor, ötféle kezdési sorrendben)

– ötféle modális hangsor (ión, dór, fríg, mixolíd, aeol)

– keleti eredetű, bővített szekundos hangsorok

– a modális zenében ismeretlen hangsorok:

fi-szi-lá-ti-dó-re-mi

szi-lá-ti-dó-re-mi

re-mi-fi-szi-lá-ti-dó

(Ez a hangsor, más szolmizációval: dó-re-mi-fi-szó-lá-tá, vagy szó-lá-ti-di-re-mi-fá. Bartók nem szolmizálva közli a fenti hangsorokat.)

Ez utóbbi hangsorra épül a Szonáta két zongorára és ütőkre (1937) című, zenekari kíséretes mű 3. tételének xylophonon megszólaló fő témája.

Saját kompozícióival kapcsolatban megjegyzi: „Ha azt mondjuk, hogy műzenénk polimodális, ez csak azt jelenti, hogy műveink hosszabb vagy rövidebb szakaszaiban, olykor csak egyes ütemekben, polimodalitás vagy bimodalitás jelentkezik. Vagyis ütemről ütemre, esetleg egyetlen ütem egyik ütéséről a másikra következnek be változások...”

Kitér a magyar népies műdal (nóta) kérdésére is: „... A magyar parasztzene... ez az új, lassanként föltárt forrás nagyon különbözött a cigányzenekarok által terjesztett magyar városi zenétől... amit a zenei világ akkoriban igen jól ismert Liszt rapszódiaiból és Brahms magyar táncaiból. Ennek a magyar városi zenének is megvannak a maga értékei, és Brahms és különösen Liszt is jól végezte a dolgát... e stílusnak korlátai és hiányosságai között említhető a vonzódás a közhelyszerű stílushoz, a túlzott érzelmesség, és bizonyos értelemben a túlbonyolításra való hajlam.”

A fentiekhez kapcsolódik Major Ervinnek, a Brahms „Magyar táncok” forrásait feltáró munkájában olvasható megjegyzése: „E dolgozatomat 1932–33 telén, Bartók Béla kérésére írtam.” (Fejezetek a magyar zene történetéből, 239. l.)

A Bartók által elmondottakból tehát kiderül, hogy arra a bizonyos, különféle hangulati irányok felé elringatózó „kiterjesztésre” a felfelé, illetve lefelé „hullámozó” moll hangsor-minta nyomán került sor:

Bartók ezt a hangulati rendezőelvet követi népzenei támaszkodó, polimodális stílusával.

Kosztolányi Dezsőnek mondja egy interjú során (Pesti Hírlap, 1925. május 31.): „Ha egy mély hangot leírok, aztán egy magasabbat, az már emelkedés, ha egy magas hangot megütök, aztán egy mélyebbet, az már süllyedés: az egyik okvetlenül a vidámság, a másik csüggedés...”

A cigányzenekarok által terjesztett „magyar városi zene értékei”-re vonatkozó állásfoglalása – mint látni fogjuk – kitűnik majd a II. hegedűversenyből is.

Bartók már fiatalon elkötelezi magát a nemzeti zene ügyének. Figyelmét a verbunkos zene, és – Richard Strauss kezdeti hatását követően – egyre inkább Liszt művészete köti le. 1905-től a paraszti népzene irányába fordul, majd amikor erdélyi paraszt-hegedűsök révén megismerkedik a népi verbunkossal, ez a stílus újabb inspiráció forrása lesz. Ennek eredménye az 1928-ban komponált két hegedűrapszódia.

Most népi verbunkos táncdallamunknak, a kapuvári páros verbungnak a teljes 12 fokú, verbunkos moll hangrendszert beringatózó, han-

gulati irányváltásokkal tarkított dallamát hozzuk példaként, mellékelve az általunk készített táblázatot, amely bemutatja, hogyan helyezkednek el a különféle hangulattípusok abban a 12 fokú moll hangrendszerben, amit táncmuzsikánk az idők során kiformált magának (vö. a verbung primójának bővített szekundját 7. sz. kottapéldánk utolsó sorával, és szekundójának di-hangját a kottapélda 2. sorával). A bartóki zene „hosszabb vagy rövidebb szakaszaiban... egyes ütemeiben... esetleg egyik ütészről a másikra bekövetkező változások” a népzene igen változatos hangulati eszköztárából táplálkoznak. Ennek a változatos hangulati eszköztárából táplálkoznak. Ennek a változatos hangulati eszköztárából táplálkoznak. Ennek a változatos hangulati eszköztárából táplálkoznak.

A dallami hullámvonal emelkedő és ereszkedő mozgását hajlékonyan követő népi táncdallam a maga sajátos hangulattípusaiból már valamikor a XVIII. században kiformálta 12 fokú, moll hangrendszerét, amely nem „felemelt” és „leszállított” hangokból, hanem különféle hangulattípusokat megjelenítő hangsorok kombinációjából jött létre.

A verbung primo- és szekundó-szakaszának dallamvezetése tökéletes szimmetriát alkot, amely a moll skála alsó felére is – Bartók szóhasználatával élve – „kiterjeszti” azt a kettősséget, ami az emelkedő és ereszkedő dallamív eltérő természetéből adódik. Így a verbung első részében megfigyelhető emelkedő („mi-fi-szi-lá”) és ereszkedő („lá-szó-fá-mi”) jellegnek megfelelően később a skála alsó része is elringatózik re-ri-dó-di és ti-tá irányba. A mindössze 12 ütemes népi verbunkos jól példázza azt a 12 fokú moll hangrendszert hangulattípusokkal beringatózó magyar tánczenei stílust, amelyre több példát is találunk Szabolcsi Bence „A magyar zenetörténet kézikönyve” (79-80. l.) c. munkájában. Legutóbbi számunkban (lásd: Zenekar 2005/3., a 40., 41. és 44. lap 7., 14. és 15. kottapéldáit) Mozart c-moll (K 491) zongoraversenyének variációs jellegű 3. tételét elemezve mutattunk rá, hogyan alkalmazza Mozart és Haydn ezt a minore-jellegű, 12 fokú, verbunkos hangrendszert.

Dunántúli népi táncdallam (kapuvári páros verbung)

1

(li) tá di ri MI fi szi LÁ ti DÓ RE A-típus
szí LÁ ti DÓ RE MI fá B-típus
LÁ ti DÓ RE MI fá SZÓ LÁ C-típus

2

A verbunkos (moll) dallamgerinc hangulattípusai a hangrendszer magját képező, lá-dó-re-mi alaphangulat köré szerveződve (példaként lásd a kapuvári páros verbungot: 1. sz. kotta).
A – típus („kuruc hangsor”) B – típus („hósi” harmonikus moll)
C – típus (Az ősi lá-pentaton hangulattípus hétfokúvá bővült hangsora)

A II. hegedűverseny

Amikor Székely Zoltán 1936. augusztus 10-i levelében felkérte Bartókot, írjon számára hegedűversenyt, már előzőleg, júliusban (vagy talán jóval korábban) készen állt az a dallam, amit ma a II. hegedűverseny 2. tételének témájaként ismerünk. Bartók akkoriban a Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára című művén dolgozott és a kiadójával folytatott levelezésében egy tervbe vett, „másik zenekari darab”-ként tesz említést egy műről, ami „rövid darabok sorozata”. Eredetileg ehhez akarta felhasználni a 2. tétel témáját.

Később Bartók – módosítva az említett zenekari darabbal kapcsolatos elképzelését – a meglévő téma alapján egytétéles, variációs hegedű-

darab elkészítését ajánlja fel Székelynek, de ő kifejezetten 3 tétéles hegedűversenyt szeretne. Bartók teljesíti kérését.

Amikor Bartók 1938. szeptember 14-én befejezi a versenymű 3. tételét, tréfásan meg is jegyzi a zárótételre vonatkozóan: „... tulajdonképpen szabad variációja az 1.-nek (úgy hogy sikerült kifognom rajtad, mégis variációkat írtam)...” (lásd: Somfai L.: Tizennyolc Bartók tanulmány, 105. l.).

Rápillantva a formailag három önálló tételből álló versenymű kottájára, nem is gondolnánk, mennyire komolyan kell vennünk Bartók tréfás megjegyzését.

A II. hegedűverseny valójában egyetlen, szétválaszthatatlan tartalmi egységbe foglalt, variációs mű lett – a variációs művészet szinte felülmúlhatatlan csúcsteljesítménye.

*

A II. hegedűverseny témái maguk is variációk. A versenymű elején, verbunkos ritmikái sémákkal megjelenő, az ősi pentatónia távoli világából „lovasnépi” táncos ritmikákkal elővágtatva, „táltos paripákon tovaszálló” (lásd a Concerto 4. tételéhez felhasznált népies műdal szövegét), majd változatos hangulati irányok felé elkalandozó, népdal-inspirációról tanúszkodó főtéma sajátos, lírai jelleget öltve, szinte mese-szerű légiességgel „úszik” a levegőben. A főtéma (1. téma) első négy üteme egy Bartók által lejegyzett népdal, a „Két szál pünkösdrózsa... nyomán készült. Valójában az ősi pentatónia jellegzetes kvart-lépéseivel jól „megringatózott”, verbunkos köntösbe öltöztetett variációja ennek a népdalnak.

A Zala megyéből, a határ menti Resznekről való népdal adja a lelkét annak az öt variációnak, amelyek tartalmi keretbe foglalják a versenyművet: az 1. és a 3. tétel főtémájának és zárótémájának, valamint a lassú tétel témájának. Az öt téma lényegében a népdal különféle karakterek, hangulatok felé történő „elringatása”.

A népdal szövegében előforduló rózsaszimbólummal kapcsolatban talán nem érdektelen megemlíteni Bartók vonzódását a virágmintás parasztbútorokhoz. Parasztbútorainak nagy részét Péntek Gyugyi György készítette Erdélyben, Kőrösfőn. 1907. július 5-én írja édesanyjának, Kőrösfőről, Bánffy-Hunyadra érkezve: „... Micsoda öröm: véges végig minden kapufán szekrényeim rózsái – Hunyadtól Kőrösfőig...”

Mintha ezeknek a kapukon virító rózsáknak az emléke is ott bujkálna a versenymű említett témáiban, különösen a lassú tétel ihletett témájában, Bartók egyik leglíraibb megnyilatkozásában.

Az egyetlen, hatalmas tartalmi és szerkezeti egységről árukkodó, formailag 3 tétéles versenymű – egymásba illeszkedő gerendázatával és boltzati elemeivel – tökéletes harmóniát sugárzó épület benyomását kelti.

Bartók először a lassú tétel témáját jegyezte le még 1936 júliusa előtt, vagy talán még korábban, míg az 1. tétel első és második (dodekafon) témája már nagy valószínűséggel 1937-ben keletkezett, megelőzve a többi témát és melléktémát.

A ‘re-lá szó-,re dallamkeretbe illő, öt téma tehát dór jellegű népdal alapján készült.

Az 1. tétel hegedűn megszólaló főtémájának első 4 üteme nemcsak verbunkos ritmikái köntösbe öltözteti a „Két szál pünkösdrózsa...” népdalt, de hangulati szempontból is átformálja, „elringatja” azt a verbunkos dallamgerincnek megfelelően (lásd mellékelt táblázatunk A és B hangulattípusát, ami a hegedűverseny esetében a ‘dé-cisz-há-á-gisz-fisz-eisz-disz-cisz, hangsornak felel meg).

Míg a főtéma 1. üteme szemberingatózik a népdal 1. sorával, 2. üteme szinte belesimul a népdal előbbivel azonos 2. sorába, és annak folytatásába. Lássuk a népdalt, valamint az 1. tétel főtémáját:



3



4

Bartók már 1931-ben komponált „44 duó hegedűre” c. sorozatának 37. számaként feldolgozta „Preludium és kánon” címmel az általa lejegyzett – korábban Vikár Béla által Reszneken felvett – „Két szál pünkösdrózsza...” kezdetű népdalt.

Következő kottapéldánk a hegedűduó első ütemeit mutatja. Az első szólalm 6. ütemétől látható hangulati elringatózást („süllyedést”) majd főleg a hegedűverseny 2. tételének témájával és annak variációival lesz érdemes összehasonlítani, emlékezve Bartók szavaira, az ütemről ütemre, vagy esetleg az egyik ütérről másra bekövetkező változásokról.

VORSPIEL UND KANON / PRELUDE AND CANON / PRELUDIUM ÉS KÁNON
Lento, $\text{♩} = 66$ Béla Bartók

5

A versenymű 1. témája (főtémája) mellett megjelenik egy 2. téma is. Ez a dodekafon külsőt öltő téma „Cserebogár, sárga cserebogár...” kezdetű, valószínűleg a XVIII. század végéről való verbunkos dalunk nyomán készített variáció, amely más alakban a 3. tételben is felbukkan. (Erről később részletesebben szólunk.)

6

Lassan, szabadon

Cse-re - bo - gár sár - ga cse - re - bo - gár
Nem kér-dem én tő - led mi - kor lesz nyár
Ügy - is hév nyár he - vi - ti keb - le - met
Mi - ó - ta ró - zsa - m bír - ja szí - ve - met.

7

A két melléktéma Dankó Pista két híres nótájának kezdősorára készített variáció.

Az 1. melléktéma (1. tétel, 56. ütem), a „Most van a nap lemenőbe, Kimegyek a temetőbe...” (1900) dallam nyomán készült: annak a 12 fokú hangsorra kiterjedő variációja. A dallamforrás – fájdalomtól eltorzult alakban – a Coda-részben (308–309. ütem) jelenik meg (illetve a 3. tétel 87. ütemében is).

8

9

Rubato. Nagyon búsan – Tieftraurig, Rubato

10

11

12

13

A 12 fokú hangsoron végigringatózó, dallami bújócska az „Eltörött a hegedűm...” dallamtörredékének és ritmikai lüktetésének felhasználásával (az 1. ütemben á-ról, a másodikban cé-ről indítva), valamint a motívum kvartokkal megsűrített felidézése a kadenciában.

A 2. melléktéma (1. tétel 96. ütem) az „Eltörött a hegedűm, Nem akar szólni...” verssor dallamának (1895 körül) szintén 12 hangos variációja. A dallamforrás a kadenciában bukkan majd fel, valamint – megváltozott alakban – a 3. tétel Piu mosso-szakaszában (219. ütem).

Az 1. tétel Coda-része (a 303. ütemtől) ismét felidézi a témák és melléktémák dallamforrásait, majd az 1. tétel az említett népdal akkordvariációba rejtett zárótémájával búcsúzik.

A 3. tételről maga Bartók írja, hogy tulajdonképpen szabad variációja az 1. tételnek, amihez az ősbemutató műsorfüzete még hozzáteszi: „...nemcsak melodikai, hanem dinamikai és szerkezeti hasonlóságok is kimutathatók az első tétellel. Csak most az egész »rapszodikusabb«, kevésbé kötött formával...” (lásd Lampert Vera írását: A hét zeneműve, 1974/4., 56. l.)

*

A rövid összegezés után fogjunk bele a versenymű alaposabb tanulmányozásába.

Bartók először 1908-ban próbálkozik hegedűverseny írásával, ennek ihletője Geyer Stefi, az ajánlás is neki szól. Mivel elégedetlen két tételes versenyművével, nem jelenti meg: annak 1. tételét „Két portré” c. zenekari műve első tételéhez használja fel. Mint már említettük, a II. hegedűverseny 1. tételének főtémája és 2. témája (Calmo, 73. ütem) az 1937. májusát követő hetekben kerülhetett lejegyzésre, míg a 2. tétel témáját legkésőbb 1936. júliusában, vagy hónapokkal azelőtt (sőt talán még korábban) veti papírra. (Somfai L.: Tizenhét Bartók tanulmány, 104. l.) Annyi mindenesetre megállapítható, hogy Bartók olyan népdal nyomán alkotta meg a témát, amit 1931-ben készített „Negyvennégy duó két hegedűre” című sorozata 37. számaként már feldolgozott, tehát lehetséges, hogy már évekkel azt megelőzően lejegyezte a 2. tétel témáját, mint amikor a versenymű komponálását megkezdte. A hegedűverseny 1937. augusztusa és 1938. december 31. között készült el.

Mielőtt a komponáláshoz hozzáfogna, Bartók gondosan áttanulmányozza a kortárs szerzők, így Alban Berg, Szymanowski és Kurt Weill hegedűversenyeit. Mivel közben Benny Goodman és Szigeti József felkérését is teljesítenie kell, csak a „Kontrasztok” 1938. szept. 24-i elkészülte után tudja befejezni a hegedűversenyt.

A Székely Zoltán kérésére utólag – afféle hangulati „támaszként” (lásd a Hány-intermezzo indítását) – odasodort felütés jól illeszkedik a „LÁ-RE DÓ-fá RE-, LÁ SZÓ-, DÓ kvartlépésekben szélesen hullámzó pentaton főtéma-maghoz (a pentatónia hangjait a továbbiakban nagybetűvel írjuk).

Ide tartozó adat, hogy 1939 márciusának elején Bartók és Székely „nagyon jó és hosszú próbákat” tartottak a II. hegedűversenyből Párizsban, és ekkor került be a kottába Székely javaslatára a két tizenhatodból álló felütés, az 1. tétel főtémája elé.

Bartók, aki erdélyi paraszt-hegedűsök játéka nyomán ismerkedett meg a népi verbunkossal, nyilván nem idegenkedett ettől a „naturalisan megtámaszkodó” felütéstől. A Szabolcsi B. által közölt, erdélyi „Marosszéki tánc”-ban (A magyar zene-történet kézikönyve, 80. l.) többször is találkozunk hasonlóval, sőt a 3. sor végén ugyanaz a „tá-dó-re előkés rákötés fordul elő, amit a Bartók-versenymű főtemája elején hallunk.

Amikor Bartók 1937. szeptemberében a versenymű hegedűszo-lamának első két oldalát átadja Székelynek, még a „Tempo di Verbun-kos” felirat áll a tétel elején. Később Bartók ezt Allegro non troppo-ra változtatja. Az indok az időközben írt „Kontrasztok” „Verbunkos” cí-met kapott 1. tételre lehetett (lásd Lampert Vera tanulmányát: Malcolm Gillies: The Bartók Companion, London, 1993, 518. l.), de valószí-nűbb, hogy a munka előrehaladtával Bartók ezzel a változtatással a nemzetközileg elfogadott tempójelzéseket igénylő kiadó szempontjait vette figyelembe.

(Itt jegyezzük meg, hogy a versenymű után, az 1939. augusztus 2–17. között komponált Divertimento 1. tételének Allegro non troppo felira-ta mögött is népi verbunkos inspiráció rejlik. Nagy műve, az 1945-ben készült III. zongoraverseny is hasonló ösztönzésről tanúskodik.)

Amint Lendvai Ernő írja (Bartók költői világa, 244. l.): „A kézirat alapján arra következtethetünk, hogy Bartók a tematikailag összefüggő I. és III. tétel együttes mértékét kerekén ezer ütemre tervezte (az aranyetszés szabályának megfelelően 382 és 618 taktusra), s csak a Székely Zoltán által javasolt kiigazítások után lett belőle 1003 ill. 1009 ütem.”

A fentiekhez tartozik magyarázatként, hogy Bartók kétféle befeje-zést írt a műhöz. Általában a Székely kérésére írt, hatásosabb változa-tot játsszák a hegedűsök, és nem azt, amelyiknél szólóhangszer nélkül, zenekari tuttival zárul a mű.

Az 1. tétel főtemájával kapcsolatban, egy filmre vett beszélgetés al-kalmával, Yehudi Menuhin külön felhívta a figyelmet – hegedűn el-játszva a kérdéses helyet –, hogy a 9. ütem utolsó nyolcadát és a következő, két tizenhatodot (és hasonlóképpen a 13. ütem végén indu-ló helyet) hősi hangvétellel, a vonóval jól kiemelve, „beszédess” tizen-hatodokkal kell előadni.

Újstílusú népdalaink kvintváltó jellegét hordozza magában az első négy ütemet variáló főtema-folytatás, amely – a mellékelt kapuvári pá-ros verbunghoz hasonlóan – a teljes 12 fokú verbunkos moll hangrend-szert beringatózza. A főtema első 4 üteme (a felütést nem számítva) a verbunkos dallamgerinc (‘fá mi re dó ti lá szí fi ,mi ,re) hangulati kere-tébe helyezi a „Két szál pünkösdrózsa...” népdalt, amely a ‘há-fisz-é-‘há dallamkeretben helyezkedik el.

A 15. ütemtől a szólóbelépés első ütemének pontozott és szinkópás ritmikája „elevenedik meg” a verbunkos hegedűs spontán előadásmód-jával megsűrített aprózással, annak „vidor és cifrázkodó ihletében” gyökerezően (lásd: Liszt, Reményi játékaról).

Érdemes közelebbről megvizsgálni a főtema 1. ütemének ritmikáját, amire ez a temperamentumos, egzotikus színeket felvillantó variáció épül.

„Lovasnépi” beállítódású tánc kultúránkat vizsgálva, a versenyvágta-val kapcsolatban már korábban rámutattunk a hátsó lábokról történő el-rugaszkodást követően, nyújtott testhelyzetben „lebegő” állat patadob-banásainak $\sqrt{\text{f f f f}} \sqrt{\text{f f f f}}$ nyújtott ritmikájára, amely – némi fázis-késéssel bekapcsolódva a folyamatba – éles ritmusként jelenik meg: $\sqrt{\text{f f f f}} \sqrt{\text{f f f f}}$ lényegében a következő ritmikai képlet benyomását keltve: $\sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}}$.

Újabb fáziseltolódással a következő, szinkópásan lüktető képlet „aprózódik” ki a patadobbanásokból: $\sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}}$ Ehhez tudnunk kell

még, hogy a versenyvágta során a ló mozgásában egy, a lovas által is jól érzékelhető, gyors, szinkópás lüktetés is érvényesül: $\sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}}$

Régi lassú és gyors magyar táncainkban gyakran találkozunk ezzel a nyújtott, éles és szinkópás ritmusú, egy tőről (egy lóhátról...) fakadó, azonos lüktetésbe illeszkedő, lovasnépi, „hármás iker”-ritmikával.

A felsorolt ritmusok kombinációjából tulajdonképpen össze is áll a versenymű főtemájának energikus, őserőtől duzzadó, táncos ritmikája: $\sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}}$

Álláspontunk szerint a vadló megszelídítésének idejére, mintegy 6000 évvel korábbra kell visszamennünk az időben, ha a ló mozgáskul-túrájának jellegzetességeiből kiindulva, nyomon akarjuk követni ezek-nek a lovaglások során „eltanult” ritmusoknak az eredetét, hiszen csak a lóval tökéletes harmonikus egységben együtt „ringatózó” lovas szá-mára adatott meg az – akár a csaták kimenetelét is eldöntő – optimális haladási sebesség elérése. Az előbbiekhöz tegyük még hozzá, hogy ál-talában már a táncnak a látványa is utánzó, „beleélő” mozdulatok meg-tételére ösztönzi a nézőket. Az elmondottak azt valószínűsítik, hogy a lóval testileg-lelkileg harmonikusan együtt „ringatózó” őseink mozgás-kultúrája révén kifejezetten adva voltak a minták az örömrzés táncrit-musokban, tánclépésekben történő kifejezéséhez.

Bartók a Harvard egyetemen tartott előadásai során (1943) többek között kitér a magyar paraszttzene ritmikái képződményeire, a benne előforduló pontozott ritmikákra is. Ezek eredetét nyelvünk metrikai sa-játosságai és hangsúlyrendjében látja, és utal – főleg nyomatéko-sabb beszéd esetén – a nyelvünkben előforduló rövid, és ezekhez ké-pest hozzátételezően kétszeres hosszúságú magánhangzókából adódó, „pontozott” ritmikákra.

Ezzel kapcsolatban jegyezzük meg, hogy őstörténetünk világában gyökerező, lovasnépi mozgáskultúránk nemcsak tánc kultúránkra, de nyelvi kultúránkra, annak lüktetésére is hatással lehetett.

A mérsékelt tempójú, verbunkos főtemát követően lendületesebb tánc veszi kezdetét (22. ütem), amelynek tizenhatodjai előbb a főtema magját írják körül, majd – annak hangsorától elringatózva – merész va-riációba torkollnak.

A főtema alakváltozását (51. ütem), majd egyre halkuló távozását kö-vetően (56. ütem) igen energikus, harcias alakzatot öltő Risoluto-mel-léktéma (1. melléktéma) jelenik meg a színen, a közepes tempójú lovasvágta $\sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}} \sqrt{\text{f}}$ ritmikájába ágyazott lüktetéssel, amely mind-végig uralja az 1. melléktémát. Hajszoltságával, zaklatottságával éppen ellentéte a főtemának. A ‘MI-,ti LÁ-,MI dallamkeretben mozgó, maka-csul ismétlődő melléktéma Dankó Pista saját szövegére szerzett, „Most van a nap lemenőbe, Kimegyek a temetőbe...” szöveggel énekelt nótá-jának (1900) első 4 ütemére készített, a teljes 12 fokú hangsort berin-gatózó, dallamkörülíró variációja.

A verbunkos muzsikában általában melodikus díszítőelemként elő-forduló, dallamkörülíró mozgás itt ritmikus szerepkörben, nyugtalanít-ó, sürgető effektusként jelenik meg. (A nótát Dankó már beteg tüdő-vel, a hosszú szenvedés után bekövetkezett halála előtti időszakban írta az olaszországi Arco-ban, a Garda-tó közelében, ahová gyógykezelé-sre ment, lásd Volly István írását: Muzsika, 1958. július, 19. l.)

Olyan ez a vágta-lüktetésbe illeszkedő, bizarr külsejű, „szabálytalan-nul” összeránduló tizenhatod kvintola-ritmika, mintha egy felső hata-lomnak, az „ördög sarkantyújának” húsbá-lélekbe maró ösztökélése lenne: mintha az igaz művészet szolgálatához nélkülözhetetlen alkotói becsvágy sürgető energiái feszülnének benne, mely becsvágy érzelmi inspiráció nélkül szárnyaszegett madár csupán...

Az ösztökélő ritmika később önálló hangulati effektusként is megje-lenik, és ilyenkor általában erőteljes hangsúllyal indul, még inkább ki-érdemelve a neki tulajdonított jelzőt.

A vágta-ritmikára rátapadó, széles taglejtésekkel gesztikuláló 1. melléktéma még a hegedű szépen éneklő 2. témája alatt sem képes nyugton maradni, s pianissimo kvintoláival valósággal üldözőbe veszi a 2. témát.

Az 1. melléktémát kísérő, vészjósló előjelek majd a Coda-rész elején valnak valósággá. Ezt a Risoluto-melléktémát 3/4-es alakban a 3. tétel 87. ütemében látjuk viszont.

Az 1. melléktéma tartalmiságát illetően további támpontként szolgálhat, hogy Bartók öt zongoradarabot tartalmazó, „Szabadban” című ciklusát (1926) a „Hajsza” című darabban zárja (6/8, Presto), amelynek balkéz-szólamát csaknem mindvégig ezek a hangsúlyal indított, tizenhatod-kvintolák uralják.

Az 1. melléktéma 2. ütemének emelkedés-süllyedés játékában jól érzékelhető továbbá az, a teljes 12 fokú hangrendszer beringatózó törekvés, aminek a kapuvári páros verbungnál is tanúi lehettünk, de Bartók az 1. melléktémában ugyanazt egy ütemen belül valósítja meg, és ezt látjuk majd a 2. melléktéma esetében is.

Az 1. melléktéma – a korábbi főtéma-változathoz hasonlóan – ritartandóval, diminuendóval távolodva lép le a színről, de nyugtalan, halványan duruzsoló kvintolái révén továbbra is árnyékot vet a hegedű lágyan éneklő, kristályosan csillogó, gazdag színvilágot megjelenítő, 2. témájára. Baljós események képét előrevetítve, a 2. téma alapjául szolgáló Cserebogár-dallam verssorainak nyugvópontjait diszsonáns trillákkal torzítja el, ráadásul a 87–88. ütemben még a 2. témába is befurakszik, a „Most van a nap lemenőben...” dallamtörédket felzaklatott, dupla pontozású ritmikával jelenítve meg.

A 73. ütemben kezdődő 2. téma formailag ugyan a schönbergi 12 fokú „sor”-technika köntösében lép elénk, de dallamíve a valóságban a XVIII. század második feléből való, Lavotta által is gyakran játszott Cserebogár-nóta 9 hangból álló hangkészletén ringatózik végig, közvetítőhangok segítségével. (Csak a ri, szó és tá-hangok hiányoznak a nótából). Kicsit tréfásan, de félig komolyan úgy is mondhatnánk: Schönberg 12 fokúságával „dacolva”, Bartók („szuhafői” előnévvel keresztelték, amit sohasem használt) amúgy „úri dölyffel megállva, mosolyogva” (Ady: Búcsú Siker-asszonytól, 1906) veti oda kincsei közül ezt a 2. témát, amely „mellesleg” megfelel a schönbergi 12 fokúság szabályainak is...

A 2. téma 3/4-es alakja a 3. tétel 129. ütemében jelenik meg. A Bartók által, a Tossy Spivakovsky hegedűművészhez írt levelében (1943. nov. 26.) megküldött, az 1. tétel 2. (dodekafon) témájához készített, eredeti vázlatokkal kapcsolatban Somfai László: Tizennyolc Bartók tanulmány c. munkájának 108-112. lapján olvashatunk elemzést.

A 2. téma dodekafon „sorai” mögött dallami inspiráció rejlik, ami tonális irányt szab a témának. A dallamforrás „rejtegetését” kedvelő Bartók szemmel láthatóan kedvét leli a 12 fokú sor-elmélet szabályait követő, trükkös dallami bújócskában (...szerette a találós kérdéseket, rejtvényeket...) írta róla ifj. Bartók Béla) Elégedettséggel tölti el, hogy az általa kifejlesztett, tonális alapokon álló, „elringatózásos” (emelkedés-süllyedés) polimodális 12 hangúság képes megfelelni a dodekafon stílus elvárásainak is. A 2. témának a Cserebogár-nóta 1. és 2. sorát felidéző 73-75., és kvarttal feljebb megszólaló 79-81. üteme csaknem azonos sorrendben hozza ugyanazon dallam hangjait, mindössze a dallami szimmetria kedvéért alkalmaz kisebb sorrendi változtatást a 79-81. ütemben. A nóta 3. sorának hangkészlete nagyon hasonló annak 1. sorához: ennek megfelelően a 85-86. ütem hangjai kis sorrendi változtatással megegyeznek a 73-75. ütem hangjaival, ha nem vesszük figyelembe a 73. ütem két utolsó negyedét.

A művet bemutató – és Bartók által zeneszerzőként is elismert, Kodály-tanítvány – Székely Zoltán, ezzel a dodekafon melléktémával

kapcsolatban így emlékezett vissza a Bartókkal tartott próbákra: „Bartók tréfásan megkérdezte, hogy észrevettem-e. Nagy tulajdonságot nem látszott mérni a dolognak. Csak az tetszett látszólag neki, hogy ő 12-hangos zenében megmutatta, igenis lehet tonálisan írni.” (Somfai L. i. m. 110. l.).

A 2. téma á-kezdőhangról induló 73. üteme, és a 75. ütem második fele rejt a Cserebogár-nóta 1. ütemének motívumát: a 75. ütem a nóta dó (cé) hangját ringatózza körül széles ívben. A kvarttal feljebb ismétlődő 2. nótásor 1. ütemének hangjait – az előbbiekhöz hasonlóan – a 79. ütem, és a 81. ütem második fele tartalmazza.

A 2. téma 1. dodekafon „sorának” bővített kvartban lépő, 2-3. és 11-12. hangjai egymásnak válaszolnak, majd a következő, kvarttal feljebb kezdődő „sor” 2-3. és 11-12. hangjai ringatóznak szembe egymással, szimmetrikus dallamíveket rajzolva.

A Bartókra jellemző témaforrás-„leplezés” mellett a téma „elhangelése” is tetten érhető a nóta verssorainak végén lévő nyugvópontok baljós trillákkal, kisszekunddal történő, „odébb tolásánál.” Az 1. nótásorvégi há-hang helyett bé-trilla szól, majd a 2. nótásor végén az é-hang helyett esz-trilla.

Mivel a 3. nótásor nyugvópontja megegyezik az 1. nótásoréval, ennek megfelelően a 87. ütemben is bé-trillát játszik a hegedűs, miközben duplapontozásos, „szigorú” ritmikai sémába öltözteti az 1. melléktéma Dankó-törédkének „Most van a nap lemenőben” motívumát (87-88. ütem), nem hagyva nyugton a békésen éneklő 2. témát.

A Cserebogár-nóta szétszakadozott foszlányait „összekeresgélő” 2. téma három ütemes, éneklő dallamíveit ugyanilyen hosszúságú, rossz előjeleket sejtető trillás szakaszok követik, amelyek a 87-88. ütemben – az 56. ütemben bemutatkozott „ösztökélő” kvintola-ritmika pontozásos, trillás variánsaival – drámai események bekövetkeztére figyelmeztetnek.

A 2. téma 12 hangú „sora” négyszer fut végig szólóhangszeren, és kétszer – mintegy szóló-tutti váltakozás-jelleggel – a zenekaron.

A „hősi” verbunkos hangulattípusra (‘fá-MI-RE-DÓ-ti-LÁ-,szi) épülő 3. nótásornak a 85. ütem végéről lefelé induló dallamába a fi és tá-hang kristályfényei is beszürodnek, mely dallam most már a zenekari kísérettel egybefonódva énekel, hogy aztán a hegedűs a verbunkos dal befejező sorát átszellemülten emelhesse a csillagok világába...

Ezzel az oktávval feljebb szárnyaló záróssorral búcsúzó, 12 lapból sugárzó varázskristály most már „csillagósvényről” ragyogja be a Cserebogár-nótának a bartóki éneklő „sorban” elvegyülő, meg-megcsillanó hangjait. A 2. témát baljós, bővített kvart-glisszando zárja.

Talán nem tekinthető véletlennek, hogy Bartók éppen ebben a „Tempo di verbunkos” tételben mutatja meg Schönbergnek, hogy a tizenkét hang alkalmazásával is meg lehet maradni a tonális keretekben. Bartók a Concerto IV. tételének honvág-dallamával majd 11 hangon ringatózik végig a legnagyobb természetességgel, anélkül, hogy megakarná ismételni ezt a „mutatványt”.

(folytatjuk)

Rakos Miklós