10.18132/LFZE.2018.5

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti
besorolású doktori iskola

Bartók Béla: Öt dal – kétszer: Opus 15 és Opus 16

Gaál Ildikó

Témavezető: Dr. Vikárius László, PhD, CSc
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2018.5

TARTALOMJEGYZÉK

Köszönetnyilvánítás III
Bevezetés IV
1. A dal, mint műfaj Bartók Béla életművében 1
1.1. A romantikus dal, mint előzmény 1
1.2. A tízes évek kompozíciói 2
1.3 Bartók dalai – előzmények és a dalciklusok beköszönte 7
2. Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15 12
2.1. Keletkezéstörténet 13
2.1.1. A rejtély és kutatói 13
2.1.2. A megismerkedés 16
2.1.3. A dalok sorrendje és a kiadás 20
2.1.4. Bartók Béla lelki alkata és e dalok az életműben 22
2.2. Szöveg és zene – elemzés 25
3. Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára, op. 16 37
3.1. Keletkezéstörténet 37
3.2. Szöveg és zene – elemzés 40
4. Énekesi intonációk, éneklésmód a két dalciklusban 57
4.1. Ének és zongora viszonya 58
4.2. Szöveg, prozódia, deklamáció 75
4.3. Dallamtípusok, dallamszerkesztés 80
4.4. Előadói kifejezőeszközök 93
4.5. Tempók, tempóváltások az előadásban 96
5. A két dalciklus összehasonlítása 99
6. Előadások, előadók, előadásmódok 104
7. Bibliográfia 113
8. Függelék 117

10.18132/LFZE.2018.5

Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni mindenekelőtt témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak, aki páratlan szakmai tudásával, rengeteg türelemmel, határtalan odaadással segítette munkámat.
Szeretném továbbá megköszönni tanáraimnak, kollégáimnak és családomnak, hogy támogattak, bíztattak és lehetővé tették, hogy elegendő időt tudjak fordítani a disszertációm megírására.

10.18132/LFZE.2018.5

1. Bevezetés

Első mélyreható találkozásom Bartók Béla dalaival – teljes dalciklus keretében – a diplomakoncertemre való készülés alkalmával adódott, 2006-ban. Különleges élmény volt ez. Minden egyes próba egy-egy különleges lelki utazás érzését adta. Ez a ciklus az op. 15 volt akkor. Bár költői értéke nem jelentősnek ítélt, mégis a különleges bartóki zenével egyedülálló tapasztalat volt dolgozni. Elgondolkodni zeneiségén, a szöveg érzelmi és mentális síkjával összevetve, megérlelni saját élettapasztalatokkal, kitalálni Bartók szándékát a gyakori tempó váltásaival – különösen a leghosszabb és legszenvedélyesebb harmadik dalban és e komoly munka gyümölcse: a remekmű előadása. Persze ez gyakran így történik, hisz ez a folyamata az interpretációnak. Ezt a tapasztalatot azonban én egyediként raktároztam el – ez semmihez nem hasonlítható, életem egyik legmeghatározóbb zenei élménye. A diplomakoncertem után számos alkalommal adhattam elő különböző kamaratársakkal, különböző kultúrájú helyeken. Ezek az alkalmak is mind-mind új élményt adtak, új megvilágításban tapasztalhattam meg e komplex zeneiséget. Csodálatos volt átélni, ahogy például Spanyolországban hatalmas lelkesedéssel üdvözölték e nem könnyen befogadható, ráadásul kevesek által érthető nyelvű műveket. A bartóki zene átível szinte minden kulturális és nyelvi határt.

Ez a számomra meghatározó élmény motivált, hogy tovább lépjek az op. 16-os dalciklusra, az Ady-dalokra. Ennek a műnek az irodalmi értéke az op. 15-tel ellenben páratlan. Bartók Adyhoz és verseihez fűződő kapcsolata különleges, ahogy a tízes évek is a zeneszerző életművében. Nem utolsósorban 1916., amikor ez a párkompozíció január és augusztus között – más rendkívüli művek mellett – megszületett, egyfajta zeneszerzői válság állapotában. Izgalmas korszak volt ez – egy új zeneszerzői csúcspont kirobbanásának előestéje.

Csodálatos miniatúrák, bensőséges érzelmek egyedi hangokká formálódásának remekműben való megnyilvánulásai. Ez a személyes vonatkozás – életem egyik különleges élménye – indított el abba az irányba, hogy jelen dolgozatban egy kerek képet alkothassak e két dalciklusra vonatkozó ismeretekből: keletkezési körülményei, Bartók Béla életeseményei, hatások a dalok születése idején, a szöveg, a szövegírók és a zeneszerző kapcsolata, a dalok interpretációjának lehetőségei.

10.18132/LFZE.2018.5

1. A dal, mint műfaj Bartók Béla életművében

1.1. A romantikus dal, mint előzmény

E fejezetet mindössze egy rövid bevezetőnek szánom, elsősorban a romantikus dal műfajáról, dióhéjban. Hiszen ennek gyökerén indult el Bartók Béla a dalkomponálásban első – Somfai László szavaival élve – „szárnypróbálgatásai”-val, 1898-ban még zeneakadémistaként. Majd több kis kitérő után – amelyet az 1.3. fejezetben részletesen leírok majd – megkomponálja az *Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15 és az Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára, op. 16* című dalciklusok tíz dalát egy rövid, érzelmileg nagyon intenzív időszakban, 1916 januárja és augusztusa között.

A dal vokális műfaj, amelynek két fő összetevője a dallam és a szöveg. Formai és tartalmi szempontból az énekelhetőséghez kapcsolódik, ugyanakkor a nyelvhez való közelségéből és nyelvi analógiájából azonosíthatjuk fő zenei jellemzőit: egyszerűség, zártság, periodicitás, dallami lekerekítés, ritmikai egyenletesség, rövid motívumok, sorok kapcsolata, strofikus tagolódás. Megkülönböztetünk funkcióhoz kötött dalt – népdal – és többé-kevésbé meghatározott cél nélkül létrejött, művészien megformált dalt, amelynek legtökéletesebb megvalósulása a romantikus műdal.[1] De mind a két típusa kapcsolódik a másikhoz, amennyiben a funkcióhoz kötött dal szándéka szerint mindig művészien formált, a műdal pedig ritkán távolodik el teljesen funkcionális gyökereitől. Különösen azóta nem, amióta Herder és a német romantika révén újra felfedezett népdal a korabeli dalkomponálás mintájává vált.[2] A műfaj keletkezéstörténetére nem térhetek ki ezúttal dolgozatom terjedelmének a megadott keretek megtartása okán.[3]

A 18. század első felében a dal részben az operaáriák, részben az egyházi zene vonzásába került és nem tudott kimagasló helyet elfoglalni.[4] A bécsi klasszikusok idején értékes dalkompozíciók születtek már, de mégsem tudtak központi jelentőségűvé válni, más egyéb hangszeres műfajok elsődlegességének okán.[5] A dal műfaja Beethoven óta jelentős fejlődésen ment keresztül, az *An die ferne Geliebte* című művével megszületett az első jelentős dalciklus.[6] A romantikus dalhoz vezető út, amelyet már Klopstock-dalai és Zumsteeg számos balladája is jelez, a második berlini iskola: J. A. P. Schulz, Reichardt, Zelter népiességén át vezetett.[7]

---

[1] Brockhaus Riemann Zenei lexikon I. kötet „Dal” szócikk (szerk.) Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983)
[2] I.m. 390.
[3] I.m. 390.
[4] I.m. 390.
[5] I.m. 390.
[6] I.m. 391.
[7] I.m. 391.

10.18132/LFZE.2018.5

A műdal Franz Schubert révén vált az európai zene egyik központi jelentőségű műfajává.[8] Goethe költeményeinek és a német romantika újszerű nyelvének hatása alatt bontakozott ki a Schubert-daloknak az a rendkívül széles kifejezési és formai skálája, amely a legegyszerűbb népiességtől a legszélsőségesebb jellemző-művészetig, az egyszerű strofikus szerkezetektől a legszabadabb végigkomponált formáig terjed és az emberi lét lírában kifejezhető formáit megragadja.[9] Schubert dalkompozícióiban a zongora új, önálló kísérő szólammá fejlődik. 1835 után, amikor Schubert dalai a német nyelvterületen kívül is ismertté váltak, a dalkomponálás Európa-szerte fellendült, a nemzeti hagyományok beolvasztásával, vagy nemzeti színezet felhasználásával.[10] Schubert után a dalkomponálásban az inkább klasszikus-romantikus irányzat nyert teret, amelynek tulajdonképpeni magvát az egyszerű, sőt gyakran közvetlenül népdal-ihletésű dal alkotja.[11] Ezen irányzat legfőbb képviselői Schumann, Mendelssohn, Brahms.[12] Az újnémet iskola vezéralakjai és követői a dalkíséret hangfestő, szimbolizáló, lélektanilag értelmező vonásait erősítették, dallami szempontból pedig (a zenekari dalokban is) a deklamáció és a drámai kifejezés érvényre juttatására törekedtek.[13] E stíluskorszak legkiemelkedőbb alakjai Liszt, Wagner, H. Wolf, Reger, Pfitzner, R. Strauss, G. Mahler.[14] A XIX. század dalhagyományait az új zenében Hindemith, Reutter és Fortner folytatta.[15] A bécsi iskola zeneszerzői, elsősorban Schönberg – George Lieder op. 15, 1908-1909, Webern – az op. 3-tól, 1908 – és Berg – op. 2, 1908-1909 az expresszivitást az atonális dallam és harmóniavilág eszközeivel juttatták érvényre.[16]

1.2. Az 1910-es évek kompozíciói Bartók Béla életének, személyiségének, kompozíciós jellemzőinek tükrében

A zeneszerző életművében a tízes évek központi jelentőségű kifejezési formája a lírai színpadi zene, ezért a színpadi művek évtizedének nevezhetjük ezt az időszakot, hiszen ekkor születik meg a három nagyszabású egyfelvonásosa: *A kékszakállú herceg vára, op. 11* című opera (1911), *A fából faragott királyfi, op. 13* című táncjáték (1914-1916) és *A csodálatos mandarin, op. 19* című pantomim (1918-1919, 1924).[17] A tízes évek stílusát – nagyjából az operától az *1. és 2. hegedű-zongora szonátáig* – a romantikától mind határozottabb távolodás jellemzi, továbbá a magyar, majd az egyre nagyobb érdeklődéssel tanulmányozott szlovák, román, arab népzene

[8] I.m. 391.
[9] I.m. 391.
[10] I.m. 391.
[11] I.m. 391.
[12] I.m. 391.
[13] I.m. 391.
[14] I.m. 391.
[15] I.m. 391.
[16] I.m. 391.
[17] Tallián Tibor: Bartók Béla. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016), i.m. 441.,446, 450.,

10.18132/LFZE.2018.5

közvetlen vagy közvetett feldolgozásaiban megnyilvánuló erős, zárt szerkesztésmódnak és a „szabad” művekben kitáguló, minden hatásra fogékony, expanzív komponálásnak a párhuzamossága.[18] E korszakban kerül Bartók – a korábbi évek 19. századi inspirációi (Brahms, Liszt, Wagner), majd a századforduló német hatásai (Richard Strauss és Reger) illetve Debussy, Kodály, Stravinsky, Szymanowski hatása után – legközelebb Schönberg újításaihoz, ennek ellenére saját útját járja és e sokrétű tapasztalás minden eredményét megőrzi további alkotó éveire, de stílusa ösztönösségében, logikájában, elemeiben végső soron a magyar parasztzenében gyökeredzik.[19]

Ez a periódus a korábban említett remekművek ellenére egy mély alkotói és személyes válságmotívumot hordozott magában.[20] Ez a válságmotívum részben Bartók személyiségében rejlett. Tallián Tibor szerint Bartók legfőbb zeneszerzői és emberi életelve a kor-állapottal való tudatos együtt fejlődés kötelezettsége volt.[21] Ha a környezet illetve maga a kor válságban volt, akkor magától értetődően ő maga is. A 20. század Magyarországán az együttfejlődés az ellentmondás állandó megújulásában nyilvánult meg.[22] Bartók ezért volt környezetével évtizedekig, megszállott következetességgel állandó konfliktusban – művészetben, politikában, erkölcsi elveiben, életvitelében, társadalmi nézeteiben, általában egész életrendjében.[23] Már ifjúként is hitt az ellentmondás kellemetlen kiválasztottságában.[24] Tehát az imént említett, személyiségében rejlő válság hordozása mellett zeneszerzői kudarcok is okozták a lelki mélyponton létét, amely 1911-12-ben kezdődött, amikor két budapesti pályázaton – a Lipótvárosi Erkel-pályázatán és a Rózsavölgyi Zeneműcég operapályázatán – ugyanakkor a budapesti Operaházban is elutasították emblematikus művét *A kékszakállú herceg várát*, amelyben zeneszerzői művészetének „főcsapása” tör elő: zenei eszközei, harmóniái, hangulatai, mondanivalója.

Operájának kudarcai mellett az *Új Magyar Zene-Egyesület* (UMZE) – amelyet Kodállyal és más pályatársakkal hívtak életre az új zeneművészeti alkotások számukra megfelelő színvonalon történő érvényre juttatása érdekében – tervezett koncertsorozata is megtorpant.[25] Bartók visszavonult Budapest zenei életéből, a nyilvános szerepléstől 1912 elején, amikor is Rákoskeresztúrra költözött első feleségével, – korábbi tanítványával – Ziegler Mártával és az 1910-ben született gyermekükkel, ifj. Bartók Bélával.[26] Az első világháború kitörése meghiúsította tervezett – 1905 óta egyre gyakoribb – népzenegyűjtő-útjait is, amelyek legkedveltebb tevékenységei és erőforrásai közé tartoztak, különösen nagy szüksége

[18] Dobszay László: Magyar zenetörténet. (Budapest: Gondolat, 1984), 365.
[19] I.m. 365. és Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.*(Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989), i.m. 27.
[20] Somfai László (Lemezismertető), i.m. 2.
[21] Tallián (2016), i.m. 136.
[22] I.m. 136.
[23] I.m. 136.
[24] I.m. 136.
[25] I.m. 132.
[26] I.m. 133.

10.18132/LFZE.2018.5

lett volna a háború tetézte rossz hangulatában, alkotói válságában.[27] Ezek a negatív események és élmények jellemezték 1910-es éveinek elejét illetve közepét. 1912-től szinte egyáltalán nem komponált, eltekintve a Reschofsky Sándorral közösen írt zongoraiskolától.[28] Ez a körülbelül két év hallgatás az alkotó visszavonulása valójában, aki remekműveket írt már eddig is, de ezt a környezte ekkor még nem realizálta.[29] Nagyjából 1914-1915-től újrakomponált elsősorban egy sor zongoradarabot népi dal és táncfeldolgozásokat román parasztdalokra, köztük a *Szonatinát*, a *Magyarországi román népi táncok*at. Egy sorozatnyi magyar népdalt és táncot is írt zongorára – a kórusra és szólóra vonatkozó vokális feldolgozásokon túl – *a Tizenöt magyar parasztdal*t, amelynek első vázlata már 1914-ben készen állt, a teljes művet 1914. és 1918. között megszakításokkal írta.[30] Román gyűjtéseinek hatása az azonos évben született *Román kolinda-dallamok zongorára, I-II. sorozata*.[31] A háború ellenére népzenegyűjtő-útra indul a Felvidékre, amelynek eredményeképpen a zongoraművek mellett, kórusra írott szlovák népdalfeldolgozásokat is ír ebben az alkotói periódusában, mint a *Négy tót népdal vegyeskarra zongorakísérettel* (1916) *és a Tót népdalok férfikarra* (1917) című sorozatait. Még 1915. december végi gyűjtéséből dolgozta fel a *Szlovák népdal („Krutí Tono vretana") énekhangra és zongorára* című művét, amelyet nemcsak szlovák népdalgyűjteményében, hanem alkalmi kompozíciókhoz is felhasznált.[32] Ez a mű jelentős azért is, mert a háborús évek lassan bontakozó kompozíciói sorában merőben új utat nyitott és egy rövid időre a műdal felé fordította a zeneszerző figyelmét.[33] Az 1916-os év januárja és augusztusa között komponálta Bartók Béla a dolgozatom tárgyát képező ikerkompozíciót, a bartóki életműben egyetlenegyszer, ez alkalommal a magyar nyelvű *műdal* műfajában: az *Öt dalénekhangra és zongorára, op. 15* és az *Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára, op. 16* címmel.[34] 1917-re fejezte be a *Nyolc magyar népdal énekhangra és zongorára* című művét, amelynek első öt dala már 1907-ben elkészült. Feldolgozásaiban a régi szvitformákra emlékeztető tételláncokat alakított a paraszti témákból, olyan népi sorozatokat, amelyekkel maga a parasztság is élt a mindennapjaiban.[35] Bartók kiaknázta a szívéhe közel álló népi dallamokban rejlő új zenei lehetőségeket, mintegy „hangzó környezetet" komponált köréjük.[36] A dalokból lírai balladákat, a táncdalokból az eredeti hangszeres – például dudával történő – előadást idéző jeleneteket alakított, amelyek a természetben, tiszta akkordok háttere előtt zajlanak.[37] Többek között így

[27] Somfai (Lemezismertető), i.m. 2.
[28] Tallián Tibor: Bartók Béla. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016), i.m. 443.
[29] I.m. 137.
[30] I.m. 465. és Kroó György: Bartók kalauz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)
[31] Tallián (2016), i.m. 444. és Szegő: Embernek maradni, i.m. 173.
[32] Vikárius László: Bartók levelei Gombossy Klárához (1916). Egy életszakasz megkerülhetetlen forrásai, i.m. 1.
[33] I.m. 1.
[34] Kárpáti János: Párkompozíciók a bartóki életműben. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1978-2012. 35 éves jubileumi kötet.*(Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014), i.m. 249.
[35] Tallián (2016), i.m. 148.
[36] I.m. 148.
[37] I.m. 149.

10.18132/LFZE.2018.5

lesznek e népdalfeldolgozások önálló kompozíciókká, ahol a határvonal lassanként szertefoszlik a szuverén módon kezelt népdal és a népdal alkotó tényezőit stílusába olvasztó egyéni alkotás között.

A paraszti, természeti világ vigaszt, megnyugvást adott a zeneszerzőnek még a háború által fokozott válságérzetében is.[38] Ez az idill a városi létben illúzióvá vált, amelynek ellentmondását műveibe komponálta. Nevezetesen az 1914 és 1917 között komponált *2. vonósnégyes*ben (op. 17) fedezhető fel ez, amelynek szélső tételei még az *1. vonósnégyes* harmóniavilága felé tekintenek vissza, de középső tétele már az új korszak szigorúbb szerkesztésmódját hordozza magán.[39] A másik, különösen e jegyet magán hordozó mű a túlnyomórészt 1916-tól komponált és 1917-ben – Bartók szerint főleg Egisto Tango karmesternek köszönhetően – a zeneszerző első nagy budapesti sikerét jelentő, a budapesti Operában bemutatott táncjáték, a bartóki mesevilág és természetkultusz remeke, a Balázs Béla szövegét megzenésítő *A fából faragott királyfi*.[40] Bartók írásaiból tudjuk, hogy a balettet az általa annyira szeretett egyetlen operájának mellőzése hívta életre.[41] A Balázs-szöveg láttán azt remélte a zeneszerző, hogy a balett látványosságával, gazdag történéseivel a két mű jól kiegészítve egymást, egy estén kerülhet majd színre.[42] Balázs Béla eredeti terve e szöveggel szintén az volt, hogy az opera groteszk párdarabja születik meg benne a férfi és nő örök harcának mesés, játékos változatában, a két nem konfliktusának drámaiságban való operai megtestesülésének ellenpólusaként.[43] Benne az impresszionizmuson túl Wagner hatása is érződik, a természet népzenén átszűrt hangjának – nem diatonikus hétfokúsággal – dallamossággal Bartók különös, naiv, romantikusan szimbolista és népiesen dekoratív stílusa valósul meg Tallián Tibor szavaival élve.[44]

A „mesés" (el)kalandozásból visszatérve még az 1916-os év műveire: februárban készült el a *Szvit zongorára, op. 14*, amelyről Amerikában úgy nyilatkozott Bartók, hogy a Bagatellekben megkezdett új zongorastílushoz csatlakozik, amelyet a későbbi zongoraműveiben is következetesen folytatott.

Az eredetileg ötrészes mű stilizált tánctételekből épül fel és egyik karakterisztikus jellemzője a kötött primitív erejű ritmus, amely Bartók tízes évekbeli egyéniségének egyik oldala a dalok szabad ritmusú, deklamatív jellegével jellemezhető másik oldala mellett.[45] A zongoraművek sorában, ebben az időszakban született még az *Etűdök zongorára, op. 18* (1918) és az *Improvizációk magyar parasztdalok fölött zongorára, op. 20* (1920). A mű hangzásában, formaképzésében, a zongorakezelésben egészen egyéni kompozíció, amelyben a népdal egyfajta vezérfonal tonális értelemben a birtokba vett tizenkétfokúság mezsgyéjén, a hangszervezés érdekében az alaphangközök megszilárdításával, a strófa

[38] I.m. 149.
[39] Dobszay, i.m. 133
[40] Dobszay László (Magyar zenetörténet) i.m. 365.
[41] Tallián (2016), i.m. 149.
[42] I.m. 149.
[43] I.m. 149.
[44] I.m. 155.
[45] I.m. 158.

10.18132/LFZE.2018.5

körvonalainak megtartásával a folyamatos átmenetek, motivikus fejlesztések, kontrapunktikus forgatások ellensúlyozására és az egyben elgondolt tétel, a strófán felülemelkedő nagyforma tagolására.[46] Ebben az időben születik e korszak talán legkiemelkedőbb műve *A csodálatos mandarin* pantomim Lengyel Menyhért akkor merésznek látszó, sok vihart kavart librettójára. A Mandarin-zene nemcsak gazdagon, sokrétűen ábrázoló zene, de rendelkezik azokkal az egységesítő, a mű szervességét fokozó eszközökkel, amelyek a későbbi műveiben tudatosabban nyilvánulnak meg.[47] A részek mozgatóerőinek teljes kibontakozása, közben a következő rész megjelenését természetessé tevő elemek létrehozása, a motivikus és hangközszerkezetek tudatos váltogatása, visszaidézése, egymásból való levezetése a teljes kompozíció olyan átfogásáról ad tanúbizonyságot, amely a harmincas éveiben járó zeneszerzőt a legnagyobb zeneszerzők közé sorolja.[48]

E korszak rövid összefoglalásához hadd tekintsek vissza a Tallián Tibor által „avantgárd szomorúsággal" jellemzett *Négy zenekari darab*ra, amelynek kompozíciós munkálatai 1912-re, hangszerelése pedig 1921-re datálhatóak, s a mű Tallián Tibor szerint az impresszionizmus felől indul az itt tárgyalt évtized elején és közelít a tízes évekre jellemző bartóki expresszionista írásmódhoz, amely *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin* alapvető zenei jellemzője már.[49] Az előbb említett avantgárd mélabú hatja át az op. 15-ös és op. 16-os dalciklusokat is, különösen az Ady-dalokat. Ennek az évtizednek nagyjából az utolsó, e korszakot záró (vagy egy új korszakot indító?) művei – ahogy ezt már fent említettem – az *1. és 2. hegedű-zongoraszonáták* (1921,1922), amelyeknek két fontos közvetlen ihletője Arányi Jelly és Szymanowski voltak.[50] Vikárius László tanulmányában olvasható, hogy Bartók maga nyilatkozott úgy, mint aki nem tekinti e műveket egy új korszak indulásának. 1941-ben Amerikában megjelent Bartókkal készült riportban, az 1926-tól számított kontrapunktikusabb írásmóddal szembeállítva a közvetlenül ezt megelőző periódus zeneműveit, úgy konstatálta a zeneszerző, hogy stílusa „úgy 1918-tól 1924-ig radikálisabb és homofónabb" volt. Vagyis az *Etűdök*től és *A csodálatos mandarin*tól a *Táncszvit*ig és a *Falun* öttételes változatáig egy a „radikálisabb és homofónabb" zeneszerzői korszakba helyezte kompozícióit a zeneszerző Vikárius László összefoglalása szerint.[51] Eszerint továbbá e zeneszerzői korszak főműve kétségtelenül *A csodálatos mandarin,* amely tulajdonképpen átíveli a tízes éveket, hiszen a kompozíciós munka 1918 és 1919 között folyt, a hangszerelés pedig 1923-24-re tehető.[52]

---

[46] Dobszay, i.m. 366.
[47] I.m. 366.
[48] I.m. 366.
[49] Tallián (2016), i.m. 134.
[50] Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. (Pécs: Ars Longa, Jelenkor Kiadó, 1999). 114.
[51] I.m. 114.
[52] I.m. 114.

10.18132/LFZE.2018.5

1.3. Bartók dalai – előzmények és a dalciklusok időszakának beköszönte

Fontos kettéválasztanunk a szóló-énekhangra és zongorára komponált műdal és ugyanerre a kamara összeállításra írt népdalfeldolgozás műfaját. Bartók mindkét területen jelentőset alkotott, mennyiségében azonban jóval többet az utóbbi műfajban. Életművében 1904 és 1945 között számos népdalt dolgozott fel népzenegyűjtő útjai során fellelt magyar, szlovák, román, ukrán népdalokból. Egyre személyesebbek ezek a népdalfeldolgozásai Bartóknak, a népi dallam már szinte műdallá alakul át mélységében, drámaiságában, amely talán az 1929-ben komponált *Húsz magyar népdal*ban csúcsosodik ki.[53] Ennek műcímek és keletkezési évszámuk szerinti összefoglalása olvasható a Függelékben.

Bartók Béla életművében a zongorakíséretes műdal műfajában magyar nyelven mindössze két dalciklus született, mindkettő 1916-ban: az *Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15* BB 71 (Sz 61 / W 41) és az *Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára, op. 16* BB 72 (Sz 63 / W 44), amelyekről részletesen, később külön fejezetben fogok írni, mivel disszertációm témái.[54] Voltak e daloknak előzményei, amelyeket Somfai László egy tanulmányában a fiatal zeneakadémista Bartók szárnypróbálgatásainak nevez.[55] Ezek között voltak a Schumann hatását tükröző német *Lied*-ek: 1898-ból a *Drei Lieder énekhangra zongorakísérettel* BB 15 (DD 54) Heine és Siebel verseire, amelynek facsimiléje Demény János: Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották című könyvében jelent meg. 1900-ban született a német *Lied* műfajában egy hat dalból álló sorozat, Rückert, Lenau és Goethe szövegeire, a Fábián Felicie iránti szerelemtől inspirált *Liebeslieder énekhangra és zongorára* BB 20 (DD 62) címmel, amely először *Az ifjú Bartók I. Válogatott dalok* című, Denijs Dille közreadásában, a Zeneműkiadó kiadásában Budapesten 1963-ban jelent meg, majd 2002-ben a Bartók Records adta ki Floridában.[56] E kimagasló Bartók zsengék stílusukban a német romantika – meghatározóan Schumann és Schubert, helyenként Wagner – hatását tükrözik.[57] E hattételes kompozíció énekhangra és zongorára – amelyben egy vezérmotívum ismétlődik, a hatodik dal végén pedig az első dal egy kiemelt részlete visszatér – egy konvergens egységet, dalciklust alkot.[58]

A zeneszerző ezután a magyar *népies műdalok* modorára emlékeztető dalokkal kísérletezik. Így születik a *Négy dal Pósa Lajos szövegeire énekhangra és zongorára* BB24 (DD 67 / W1) 1902-ből, amely 1904-ben a Bárd Ferenc és Testvére

---

[53] Tallián Tibor: Bartók Béla.(Budapest: Gondolat. 1981). 253.
[54] I.m. 101.
[55] Somfai László (Lemezismertető). Bartók Béla Összkiadás SLPX 11603. Budapest: Hungaroton, 1968. Vokális művek. 4. sorozat 1. lemezhez: 2-6. 2. illetve Somfai László: Tizennyolc Bartók-tanulmány, Zeneműkiadó Budapest, 1981. 7.
[56] Somfai: Tizennyolc Bartók-tanulmány. 6.
[57] Bónis Ferenc: Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900. In: Bónis Ferenc: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről.* (Budapest: Püski, 2000) 310-323., i.m. 321. László Ferenc: „Bartók és dalszövegei", in: Magyar Zene (2004. október. XLII. évfolyam, 3-4. szám), 416.
[58] I.m. 416.

10.18132/LFZE.2018.5

Zeneműkiadónál jelenik meg. A Pósa-dalok a legkorábban komponált magyar és legkorábbi nyomtatásban megjelent dalai a zeneszerzőnek.[59] A zeneszerző *Önéletrajzá*ban olvashatjuk, hogy a főváros Habsburg- és osztrák-magyar dualizmus-ellenes politikai, művészeti megnyilvánulásai közepette tudatosan vállalta, hogy „a zenében is valami specifikusan magyart" kell létrehozni – ahogy a *Kossuth* szimfóniai költemény is ezt az indíttatást tükrözi –, többek között ennek okán írta az előbb említett, első magyar szöveg-megzenésítéseit.[60]

Az 1904-ben írt *Három népies műdal* című sorozat után születik az *Est, énekhangra és zongorára* BB 29 (DD 73 / W 5) Harsányi Kálmán versére az egyetlen egyedülálló dala Bartóknak és az első előzménye az ének-zongorakíséretes magyar nyelvű *műdal*nak – az op. 15 és op. 16 párkompozíciónak – a zeneszerző életművében, 1903-ból, amely *Az ifjú Bartók I. Válogatott dalok* kottakiadványban jelent meg.[61] E vers kezdősorát idézi Bartók a *Kossuth* szimfóniai költemény végén, az epilógusban: „Csöndes minden, csöndes…".[62] 1903-ban az *Est* című dalát átdolgozza férfikarra *Est, férfikarra* BB 30 (DD 74 / W 5) címmel, amely 1968-ban az EMB kiadásában, Budapesten megjelent. (A zongorakíséretes énekszólóra írt műdalok cím és évszám szerinti összefoglalása a Függelékben található.)

1905-re datálható az öt dalból álló, Bartók gyermekkorában tanult verseket megzenésítő *Gyermekdalok (A kicsi „tót"-nak) énekhangra és zongorára* címmel BB 41 (Sz 32 / W 11), amelyet unokaöccse születésére köszöntőként írt, amely hasonmás kiadásban Demény János: Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották című könyvében megjelent.[63]

Mint ahogy azt már az előző fejezetben részben említettem, Bartók életében az 1916-os év telének végétől az azonos év nyaráig egy krízis-korszak következett be mind alkotói, mind személyes vonatkozásban. Somfai László szerint ez az állapot tette lehetővé, hogy Bartók a zongorakíséretes dal műfajának vonzásába került, amely egyedülálló kifejezési formául szolgált a belső érzelmek közvetlen lírai megnyilatkozására.[64] Ebben az időszakban születik a szólóénekre és zongorára írt *Öt dal, op. 15* és *Öt dal Ady Endre szövegeire, op. 16* című dalciklusok. A zeneszerző *oeuvre*-jében egyedülállóan, ez a tíz dal születik a *műdal* műfajában. Lehet, hogy e dalok sosem látták volna meg a napvilágot, ha Bartók nem ment volna keresztül az előbb említett mély érzelmi válságon az első világháború évei alatt, olyan krízisen, amely megmutatta személyiségének egy érzelmes oldalát, amelyet sem ez előtt, sem ez után jellemzően nem mutatott meg a világnak a művein keresztül sem.[65]

A személyes vonatkozások mellett, valószínűleg pályatársai is hatottak rá e műfaj felé fordulásában. Kodály Zoltán, aki természetéből fakadóan inkább a

---

[59] Tallián Tibor (közr.): Bartók Béla írásai I. (1989), i.m. 28. és László Ferenc, „Bartók és dalszövegei", i.m. 423.
[60] Somfai: Tizennyolc Bartók-tanulmány, i.m. 6.
[61] I.m. 423.
[62] Kroó György: Bartók kalauz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), i.m. 14.
[63] László Ferenc (Bartók és dalszövegei), i.m. 423.
[64] Somfai (Lemezismertető) 2.
[65] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2008),*105-120. 106.

10.18132/LFZE.2018.5

klasszicizmus felé húzott, a tízes évektől kezdve talált egy természetes módot a magyar *műdal* megalkotásához, a klasszikus magyar költészetből véve ihletet és szöveget a megzenésítéseihez, ezzel új ének-nyelvezetet teremtve, a népdalok pentaton rendszerére alapozva.[66] Három dalciklus született Kodály keze nyomán 1916 előtt illetve 1916-ban – Bartók op. 15-ös és op. 16-os ciklusainak keletkezéséig –, amelyek kéziratát minden bizonnyal láthatta Bartók, műdalainak komponálása előtt: *Két ének, op. 5, Megkésett melódiák, op. 6 és az Öt dal énekhangra zongorakísérettel, op. 9.*[67] E dalok között volt három Ady Endre és három Balázs Béla vers megzenésítése, más jelentős magyar költők mellett.[68] Bartók életrajzából és levelezéseiből is tudható, hogy nagyra tartotta Kodály véleményét, útmutatását a vokális műfajokkal és a költészettel kapcsolatban, így joggal feltételezhetjük, hogy Kodály dalai külső műfaji inspirációt jelenthettek Bartók Bélának dalai komponálásánál.[69] Gondoljunk csak Kodály Zoltán *Sappho szerelmes éneke* című dalára az 1916-os évből, amelyet Ady versére komponált a zeneszerző, amelynek szövege nyíltan erotikus, szenvedélyes és nagy katarzisban éri el tetőpontját, mint ahogy Bartók op. 15-ös ciklusának első és harmadik dala szintén ilyen mintázatot mutat, egy-egy pentaton jellegű melódia beleszövésével, népzenei utalásként mindkét zeneszerzőnél. Még erősebb a hasonlatosság a *Megkésett melódiák* mély, pesszimisztikus hangulatú *Elfojtódás* című hatodik dalával 1913-ból Kölcsey Ferenc versére, amely eszembe juttatja Bartók op. 15-ének utolsó illetve az op.16 mindegyik dalát, amelyekre általánosan jellemző a kilátástalanság, a szerelem-halál illetve a halál témakörének lassú, szomorú hangulata. Ebben a dalban egy elégiáról van szó, sok szóismétléssel, amelyeket Kodály a dal során folyamatosan változó *poco rubato* tempóban vezet végig. Ezekhez az elemekhez még hozzáadódik a számos tempóváltás – a dal 38 ütemén belül tizenötször –, a rövid frázisok, a gyakori kisszekund hangközök, terc-, kvart- és kvintugrások a frázisok végén, a népdalokra emlékeztető kupolás illetve ereszkedő dallamívek emlékeztetnek Bartók op. 15 és op. 16-os dalainak dallamszerkesztésére, kvázi példaként a zeneszerző előtt. Mégsem a fent említett kizárólagos „kodályi" utat követte Bartók, aki kevésbé volt nyitott a vokális zenére, mint Kodály, akinek dalaival teljesen ellenkező harmóniai világot juttat eszünkbe a két, 1916-ban írt Bartók dalkompozíció.[70] Tehát annál inkább meglepő látni, ahogy kiemelkedik ez a 10 dal ebből az elkülönült korpuszból 1916-ban.[71]

---

[66] I.m. 106.

[67] Somfai László (Lemezismertető). Bartók Béla Összkiadás SLPX 11603. Budapest: Hungaroton, 1968. Vokális művek. 4. sorozat 1. lemezhez. 2.

[68] Kodály Zoltán: Két ének op.5. – 1. Közelítő tél (Berzsenyi Dániel), 2. Sírni, sírni (Ady Endre)
Kodály Zoltán: Megkésett melódiák – 1. Magányosság (Berzsenyi Dániel), Kölcsey Ferenc 2. Levéltöredék barátnémhoz (Berzsenyi Dániel), 3. Az élet dele (Berzsenyi Dániel), 4. A tavasz (Berzsenyi Dániel), 5. Búsan csörög a lomb (Kölcsey Ferenc), 6. Elfojtódás (Kölcsey Ferenc), A' farsang búcsúszavai (Csokonai Vitéz Mihály)
Kodály Zoltán: Öt dal op. 9. – 1. „Ádám hol vagy?" (Ady Endre), 2. Sappho szerelmes éneke (Ady Endre), 3. Éjjel (Balázs Béla), 4. Kicsi virágom (Balázs Béla), 5. Erdő (Balázs Béla)

[69] Somfai László: (Lemezismertető), i.m. 5.

[70] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók., i.m. 106

[71] I.m. 106.

10.18132/LFZE.2018.5

Starobinski szerint Bartók Béla figyelemre méltó különbségtétele az énekes előadásmódot illetően egyrészt összehasonlítható a nagyon régi deklamációs módokkal, másrészt viszont a formálissá tétel egy új, specifikusan magyar tradícióhoz köti őt.[72] Ez az új tradíció megjelenik egy másik zeneszerző-kritikusnál, Reinitz Bélánál is, aki közeli barátja volt Ady Endrének, akinek költészetéhez szorosan kötődött – számos versét megzenésítette, amelyek közül a korai darabok az első zenés feldolgozásai voltak a szimbolista költő szövegeinek.[73] Reinitz Béla Bartók és Kodály műveinek az első pártfogói, ugyanakkor lelkes, zenében jártas kritikusai között volt.[74] Életművét szinte teljes egészében a *magyar dal* műfajának szentelte, közel 500 magyar dalt írt.[75] Bartók nagy valószínűséggel ismerte éppúgy a Reinitz-féle Ady versekre írt *chansonesque*-eket, mint ahogy a *recitáció*val kapcsolatos kutatásait is, amikor az op. 16-os Ady-dalokat komponálta.[76] Továbbá Reinitz dalainak deklamatórikus természete valószínűsíthetően inspirálta Bartókot, hisz ez az ének-beszéd jelleg hatja át az op. 16 öt dalát is.[77] Somfai László is ezt támasztja alá, hiszen a zenetudós szerint Bartóknak modellként szolgálhatott a Reinitz által a versek ritmusára és akcentusaira nagy hangsúlyt fektető – Somfai László szavaival élve – „melodikus elszavalás”-hoz hasonlító feldolgozása a szövegeknek. Ezt az előbb felsorolt, a külső jegyekben látható reinitzi hatást támasztja alá részben Bartók Béla op. 16-os dalainak dedikációja is, amely szokatlanul meleghangú: „Reinitz Bélának igaz barátsággal és szeretettel”.[78] Ez különösen figyelemre méltó Bartók Béla introvertált, különösen az érzelmek területén nem túl közlékeny személyiség jegyei kapcsán. Ezt Bartók 1920-ban írta a kottába, mintegy szolidaritást vállalva a Tanácsköztársaság egykori zenei direktóriumának akkor már emigrációban élő vezetőjével Kovács Sándor véleménye szerint.[79] Ez a megnyilvánulása is Bartók Béla a világra és az igazságra vonatkozó érzékenységét tükrözi véleményem szerint.

Visszautalva a magyar műdal ez időben való születésére egy megjegyzést szeretnék hozzá fűzni, miszerint a *Megkésett melódiák* cím is talán arra utalhat, hogy a német dalszerzők időszaka után, kicsit „megkésetten” hozzák létre úttörőként – Kodály, Bartók, Reinitz – a magyar műdal műfajteremtő remekeit.

Schönberg hatása is érezhető a tíz Bartók-dalon – mint, ahogy korábbi műveire is hatott –, ha a zongoraszólam bizonyos textúráira, egyes harmónia-melódia kombinációira, illetve a ritmika nem Bartókra jellemző vonásaira fókuszálunk.[80] Ezt támasztja alá, hogy 1916-ban vette meg Bartók a *Gurrelieder* zongorakivonatát és

[72] Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans le Cinq melodiés op. 16 de Béla Bartók. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007), i.m. 133.
[73] I.m. 133.
[74] I.m. 133.
[75] I.m. 133.
[76] I.m. 133.
[77] Kovács Sándor: Bartók Béla: Öt dal Ady Endre szövegeire. In: A hét zeneműve 1981/3., i.m. 92.
[78] I.m. 92.
[79] I.m. 92. és László Ferenc, Csehi Gyula, Mikó Imre (szerk.): 99 Bartók levél. (Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1974), i.m. 209.
[80] I.m. 5.

10.18132/LFZE.2018.5

ekkor már ismerte osztrák zeneszerző társának *Op. 11*-es zongoradarabjait is, amely műveket hangversenyének műsorára is tűzött.[81]

Az op. 15-ös és op. 16-os dalok kapcsán Bartók Béla személyes krízis-motívuma, amelyet a megemlítés szintjén már többször írtam korábban, amely sokáig rejtély volt a külvilág és a zenetudomány számára: az op.15-ös dalciklus egyik fiatal, hölgy-szövegírója iránt a zeneszerző fokozatosan kialakult vonzalmat, talán szerelmet is érzett, akivel a barátinál talán bizalmasabb viszony a megismerkedésüktől, 1915 nyarától 1916 szeptemberéig tartott, amikor is a kapcsolat közöttük megszakadt.[82] Somfai László szerint egy kompozíciós görcs oldódott fel a zeneszerzőben, ezen érzelmeit felkavaró, a barátságnál talán mélyebb viszony hatására, amely egy tevékeny és új stílusú, alkotásokban gazdag évet indított el az *Op. 15* lírai dalainak megszületésével, *A fából faragott királyfi*, *a 2. vonósnégyes*, a *Szvit zongorára, op.14*, az *Öt dal Ady Endre szövegeire,* op. 16 című dalciklus komponálásával.[83] A két dalciklus után Bartók soha többé nem engedte meg magának, hogy ilyen jellegű – nyíltan szenvedélyes, erotikus, ugyanakkor depresszív – érzelmeket ennyire közvetlenül fejezzen ki műveiben.[84] 1918-ban befejeződött a háború, amely a zeneszerző erre az időszakra jellemző lelki krízisének elsődleges oka volt. Bartók érzelmi válsága elmúlt, mind zeneszerzői, mind előadóművészi szakmai sikerei megsokasodtak a ’10-es évek végétől.[85] 1923-ban Ziegler Mártával kötött házasságát felbontotta és ugyanebben az évben elvette zeneakadémiai tanítványát, Pásztory Dittát.[86] Bartók soha nem írt több művet a műdal műfajában, népdalfeldolgozásokat szóló-énekhangra és zongorára azonban igen.[87] E műveit komplex, modern kompozíció szintjére tudta emelni a műdalok írása utáni időszakban, hiszen az op. 15-ös és op. 16-os dalciklusok előtt is, már 1906-tól írt népdalfeldolgozásokat. Az 1916-os dalok utáni érett, egyedi szinte műdalszerű kompozíciók – a *Falun* és a *Húsz magyar népdal* – ilyen vonatkozásában mondhatjuk, hogy már a műdal írásából fakadó tapasztalatok által átitatott művek, amelyek mélyebbek, drámaiabbak, a műdal műfajára emlékeztetnek.

Egy fejezet tehát végképp lezárult Bartók zeneszerzői karrierjében.[88] Mindezen oknál fogva nagyon izgalmas témául szolgálnak a komponista életében a *műdal* műfajában csak egyetlenegyszer feltűnő alkotások, amelynek további részleteit a következő fejezetekben bontakoztatok ki.

[81] Kovács Sándor (Bartók), i.m. 93.
[82] Somfai (Lemezismertető), i.m. 2.
[83] I.m. 2.
[84] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók, i.m. 112.
[85] I.m. 112.
[86] I.m. 112.
[87] I.m. 112.
[88] I.m. 112.

10.18132/LFZE.2018.5

2. Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15

Disszertációmban arra vállalkoztam, hogy énekes-előadói szemszögből elemzem a *műdal* műfajában született mindössze két dalciklus összesen tíz dalát. A vokális zenében kulcs a szöveg. Az énekes-előadó legfontosabb kiindulópontja, kifejező eszköze (csatornája) a hangja mellett a szöveg, mint ahogy a költőé és zeneszerzőé is. Ez a találkozási pont, ahol vizsgálódnom kell. Ez a fejezet ezt igyekszik megragadni, azaz a szöveg és a „rákomponált" zene ritmikai, prozódiai, agogikai egymásnak megfelelését illetve egymásnak nem megfelelését, viszonyát, egymáshoz hasonlatosságát, eltéréseit a szöveg-ének, szöveg-zongora, ének-zongora-szöveg tengelyek mentén. A zeneszerző hogyan valósítja meg a zenében, saját egyedi zenei eszközeivel a költő – versformába öntött – gondolatait, annak speciális költői eszközeit is szem előtt tartva és zenei megvalósulásait követve. Ez a gondolatkör az alábbi kérdéseket veti fel bennem, amelyre szeretném megtalálni a lehetséges válaszokat: a különböző költői eszközök, mint rím, költői képek, azok egymáshoz fűződő viszonya, hangulatok, dinamika, fokozás hogyan valósul meg a zenében, milyen zenei eszközökkel? S talán a legfontosabb a prozódia kérdése: a zene ritmikája hogyan találkozik a vers ritmikájával, hogyan alakul át, hol és miben más a kettő, mennyire követi egymást? Ha eltér attól, miben tér el és mely részein a zenének, ennek mik lehetnek a lehetséges okai, ha erről Bartók nem írt külön magyarázatot. A zeneszerző közismerten keveset beszélt és írt saját műveiről, saját zenéjéről.[89] Levelezéseiben, írásaiban azonban olykor fellelhető Bartók egy-egy – a témám szempontjából releváns –gondolata a dalok előadását, kifejezési szándékát illetően. Ezeket igyekeztem felkutatni és dolgozatomban idézni, hisz az előadó számára a mű interpretálása szempontjából kulcs a zeneszerzői szándék és arra vonatkozó közlései, akár a kotta jelzésein túl is. Egy kulcskérdéshez érkeztünk: a kottába beírt tempójelzések, előadói utasítások, amelyet a 4.5. alfejezet során tárgyalok majd részletesen. Georges Starobinski Bartók op. 16-os dalciklusáról szóló írásában foglalkozott ezzel a kérdéssel a harmadik és ötödik dal vonatkozásában, továbbá Pintér Csilla Mária is foglalkozik ritmikai kérdéssel írásában ugyanezen dalsorozat kapcsán, amelyet szintén igyekszem a releváns alfejezetben összefoglalni. A fent felsorolt kérdésekre próbálok lehetséges válaszokat találni a szakirodalomban illetve a saját elemzéseim, gondolataim alapján.

Még mielőtt azonban a fent említett témák kifejtésére rátérnék, előbb tematikusan és kronológiai sorrendben írom le az op. 15 és az op. 16 dalciklusok keletkezéstörténetét a 2.1. és 3.1. alfejezetekben, majd a dalok elsősorban formai illetve részben harmóniai elemzése következik dalciklusonként, dalokra lebontva a 2.2. és 3.2. alfejezetekben, majd a két dalciklus fent említett prozódiai, előadás-technikai kérdéseit a 4. *Énekes intonációk* című alfejezetben tárgyalom, az 5. fejezetben a két ciklust összehasonlítom, végezetül pedig a 6. fejezetben a néhány

[89] Wilheim András: „Bartók és Edwin von der Nüll." In: Wilheim András: Mű és külvilág. Három írás Bartókról. (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998), i.m. 33.

10.18132/LFZE.2018.5

elérhető hangfelvétel közül egy-egy előadást fogok előadói kifejezőeszközök mentén összevetni.

Együttesen írok e két – szinte egy időben írt – dalciklusról e 2. és 3. fejezetben, hiszen iker-kompozíciók.[90] Mint más esetekben is Bartóknál – a két hegedűre és zongorára írt szonátában, a két hegedűre írt rapszódiában, vagy a 3. és 4. vonósnégyesben – e két dalciklusban, iker-műben Kárpáti János szerint ugyanannak az alkotói problémának a különböző megvalósítását lehet tetten érni illetve ellentétes módon egészítik ki egymást e párkompozíciók.[91]

Először lássuk tehát a vargabetűkkel teli, hosszas kutatómunka eredményeként megfejtett op. 15-ös dalciklus sokáig elrejtett mozzanatait, keletkezéstörténetét.

2.1. Keletkezéstörténet

2.1.1. A rejtély és kutatói

Sokáig rejtély övezte az op. 15-ös dalciklust és annak keletkezési körülményeit, a Bartók-kutatás ennek okán sokáig nem is publikált e művel kapcsolatban.

Bartók Béla halála utáni évtizedekben számtalan kérdés merült fel e dalokat és annak szövegíróit illetően, rengeteg találgatás, olykor misztifikálás illetve hibás tényszerű közlés jelent meg róluk. Az *Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15* címében sem az első, sem a második kiadásban nincs feltüntetve a szövegírók neve – Waldbauer Iván az első kottakiadás bevezetőjében Bartókról ír, mint a szöveg megalkotójáról.[92] Denijs Dille írja az Universal Edition második kiadásának előszavát, de a rejtélyekre megoldást találó későbbi tanulmányában megtagadja azt a hibák közlése miatt.[93] Bartók válogatott írásainak 1956-os kiadása zeneműveinek jegyzékét is tartalmazza, amelynek 61. száma alatt található: „az Öt dal, készült 1915-16-ban. Az első három dal szövegének szerzője ismeretlen ... Kiadatlan."[94] Még egy példa – a teljesség igénye nélkül – a téves közlésre Demény János tanulmányában szerepel, miszerint e ciklus utolsó két dalának szövegírója Balázs

[90] Kárpáti János: Párkompozíciók a bartóki életműben. Zenetudományi Dolgozatok 1978-2012. 35 éves jubileumi kötet. MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest 2014., i.m. 249.
[91] I.m. 249.
[92] Bartók Béla: *Öt dal/ Fünf Lieder/ Five songs op. 15 ének zongorakisérettel/ Gesang und Klavier/ Voice and piano,* Universal Edition: Bécs 1961 (első eredeti kiadás a londoni „pallas galeria" 1958-ban megjelentetett ideiglenes nyomata után/ definitive Erstausgabe nach der provisorischen veröffentlichung der „ pallas gallery", london, von 1958/ first definitive edition after the provisional publication by the „pallas gallery", londoni n 1958/ Deutsche Übertragung von Ernst Hartmann/ English version by Eric Smith) (Bécs/Wien/Vienna: Universal Edition, 1961)
[93] Bartók Béla: *Öt dal/ Fünf Lieder/ Five songs op. 15 ének zongorakisérettel/ Gesang und Klavier/ Voice and piano.* Második kiadás/Zweite Ausgabe/ Second Edition. (Bécs: Universal Edition, 1966)
[94] Szegő Júlia: Három Bartók-dal megtalált ihletője. *Korunk. Világnézeti folyóirat* XXII. évfolyam, 12. szám. (1963. december), i.m. 1631.

10.18132/LFZE.2018.5

Béla, a többié ismeretlen.[95] Sokan próbáltak kézenfekvő magyarázatokkal szolgálni Bartók 1916-os évének homályos momentumaira, közöttük e dalciklusra és annak ismeretlen szövegíróira vonatkozóan is. A két fő kérdés az volt, hogy kik a szövegírók, mi a valódi sorrendje a daloknak és miért várattatott magára a kiadás közel ötven évet?

Az amerikai hagyatékból először 1958-ban publikált op. 15-ös dalok szövegeinek eredete fokozatosan vált ismertté. Első, aki felgöngyölítette a rejtélyes 1916-os eseményeket – Bartók életrajzi regényének írója – Szegő Júlia, aki eljutott a valós szövegíróhoz és 1963-as folyóirat cikkében először közölt hiteles, pontos adatokat a dalciklusról.[96] Majd később átadta e kérdésekkel teli történet felkutatásának „stafétáját" Dillének, aki először 1937. február 3-án Brüsszelben találkozott és készített interjút a zeneszerzővel a rendhagyó sikerű bemutatója után a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára*.[97] Dille, a budapesti Bartók Archívum egykori vezetője volt, 1938-ban katalogizálta Bartók műveit. [98] Továbbá **ő** az op. 15-ös dalciklus legrégebbi és Bartók Béla életének, műveinek egyik legfontosabb kutatója, aki Bartók családtagjaival, rokonaival, barátaival, ismerőseivel is kapcsolatban állt levelezésben illetve némelyükkel személyesen is találkozott.[99] Csak apránként, sok tévút és téves konklúzió után sikerült eljutnia a többé-kevésbé biztos és pontos adatokhoz az op. 15-ös dalok keletkezési körülményeit illetően.

---

[95] Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914-1926) Liszt Ferenc hagyatéka. Zenetudományi tanulmányok VII.* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1959). 7-427.

[96] Szegő Júlia: Három Bartók-dal megtalált ihletője. *Korunk. Világnézeti folyóirat* XXII. évfolyam, 12. szám. (1963. december): 1631-1635. és Szegő Júlia: Embernek maradni. Bartók Béla életregénye. (Bukarest: Ifjúsági Könyvkiadó Bukarest, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest,1965).

[97] Vikárius László: „Intimation through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds of Dille". In: *Revue Belge de Musicologie Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap 2013.* (Brussel, 1000, Regentschapsstraat 30), i.m.179.

[98] Somfai: Lemezismertető. 2.

[99] I.m. 180.

10.18132/LFZE.2018.5

Így ír Dille az op. 15-ös ciklus kutatásának kezdő és végpontjáról átfogóan:

> 1957 decemberében történt egy Kodálynál és a feleségénél tett esti látogatásom során, hogy szóba hozták az *Op. 15* kérdését, és kérve kértek, hogy tegyem világossá ezt az ügyet. A komoly indítékok, amiket finomítottak, sejteni engedték azokat a nehézségeket, amikkel majd találkozhatok és a kellemetlenségeket, amiket hasonló kutatások okozhatnak. Mivel látták, hogy bizonytalan vagyok, még aznap este átküldtek Szabolcsi Bence professzorhoz, aki hosszú ideig ott tartott, és végül meggyőzött. Szabolcsi felesége megszervezett számomra egy találkozót Gleiman Anival a következő tavaszra, ő pedig segített kapcsolatba lépnem Wandával. De ez a két tanú olyan útra vitt, ami nem vezetett messzire, egészen addig, amíg Szegő Júlia, egy magyar származású román zenetudós asszonytól meg nem tudtam, hogy Gombossy Klára él, és megmutatta, hol és hogyan tudom megtalálni. Ettől kezdve tudtam türelemmel rekonstruálni a történetet úgy, ahogy itt nagy vonalakban elmeséltem. Így teljesítettem Kodály és felesége óhaját, és azt hiszem, hogy az ő felejthetetlen emléküknek ajánlva ezt az írást, pontot tehetek a bartóki tevékenységeim végére.

Tehát a sok évtizedig tartó titok, amelyet Szegő és Dille megfejt: Gombossy Klára és Gleiman Wanda, két tizenéves ifjú hölgy az op. 15-ös dalciklus szövegírója.[100]

Lássuk e történet egy-egy részletét a kezdetektől, amelyet Denijs Dille 1990-es tanulmányából ismerünk, amelyet a kevés eredeti dokumentumot megőrzött 1916-os időszakról – Bartók magánéletének bizonyos eseményeiről is – írt, amiért Bartók életének e korszakára vonatkozó, különösen jelentős forrásul szolgál az.[101] A kutató azonban óvatosságra int a tanulmányban közölt történések tényként való kezelésével kapcsolatban, hiszen a megbízható dokumentumok ritkák, a tanúktól beszerezhető információkkal mindig elővigyázatosnak kell lenni. Egy érzelmeket érintő ügyben az informátorok a saját nézőpontjukból fejezik ki magukat, amelyből az következik, hogy a tények előadásában már benne van a véleményük, amely egyoldalú és szubjektív.[102] Ez tipikusan az életrajzi regények területe.[103] Mégis a történet kezdetével kapcsolatban egy kicsit hadd idézzek Dille tanulmányából az utólagos beszámolók alapján e történet egy-egy szereplőjétől, amelyek az emlékezet tévedéseit is magukban hordozhatják, de érdekes információval is szolgálhatnak a zeneszerző ezen ismeretlen bő egy évéről, 1915 nyarától 1916 szeptemberéig.

---

[100] Denijs Dille: L'Opus 15 de Béla Bartók, in Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé,* (Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990) i.m. 269.

[101] I.m. 257

[102] I.m. 263.

[103] I.m. 263.

10.18132/LFZE.2018.5

2.1.2. A megismerkedés

Bartók Béla a háború kitörése miatt Erdély helyett a közelebbi és kevésbé veszélyes Felvidékre, Besztercebánya környékére indult népzene-gyűjtő útra 1915 nyarán, amely részben annak okán is ebbe az irányba vitte, mivel Rákoskeresztúron is szlovák dalok gyűjtésére nyílt lehetősége.[104] Zólyom vármegye a legjelentősebb gyűjtőterülete a következő másfél évben, ahol Huberth Aladár és Jolán révén megismerkedik a kisgarami fő erdészmérnökkel, Gombossy Józseffel, akinek otthonában is gyakran megszállhatott, aki továbbá segíti a népzenegyűjtései megszervezését.[105]

Gombossy bemutatta Bartóknak a lányát, Klárát, egy kb. 14 éves ifjú hölgyet, aki idősebbnek tűnt a koránál, nagyon élénk szellemű és rendkívül nyitott személyiség volt, különleges jellemmel.[106] Az apja nagy reményeket fűzött hozzá: azt tervezte, hogy a gimnázium után a Prágai Egyetemre küldi, ahol unokatestvére, Dohnányi Éva – aki Dohnányi Ernő unokatestvére is volt – társaságában majd orvosi tanulmányokat folytat.[107] Mivel zongorázni tanult Besztercebányán egy orvos özvegyénél, Gleiman Máriánál, az apja természetesen arra kérte, hogy tegyen bizonyságot a tehetségéről Bartók Bélának.[108] Mivel nagyon érzékeny volt és nem kis kihívást jelentett a világhírű zongorista-zeneszerző előtt játszani, rosszul is sikerült ez az első zenei bemutatkozás, amikor is bevallotta a lány Bartóknak, hogy nem szeret zenét tanulni, nem érez magában sem tehetséget, sem türelmet, hogy ennek szentelje magát, mással szeretne foglalkozni.[109] Bartók tiszta szívből nevetett, és megígérte neki, hogy segít abban, hogy megtalálja az útját az életben.[110] Ez volt egymás felé megnyílásuk első pillanata. A következő napokban megszaporodtak közöttük a társalgások, majd a séták száma.[111] Klára elárulta Bartóknak, hogy verseket ír, hogy szeret olvasni, és szeretne nyelveket megtanulni.[112] Besztercebányán volt egy fiatal irodalmár, akinek irodalmi körében a fiatal Klára volt a titkár.[113] A kör összejövetelein felolvasta saját verseit, ösztönözte a tagok próbálkozásait, esztétikai és irodalmi témákat vitatott meg.[114] Pontosan abban az időben, amikor Bartók Kisgaramra érkezett, jelentek meg Klára első versei a breznóbányai *Garamvidék* című hetilapban.[115] Így 1915. szeptember és 1916. szeptember között 10 verse volt olvasható e lapban G. Klára aláírásával, ami egy 14 éves ifjú hölgy számára jelentőséggel bírt.[116] Bartók kérésére – aki nem tudott a publikálásról – Klára bemásolta két füzetbe a verseit, amiket papír fecnikre írt

[104] Vikárius László (Levelek) i.m. 1-2.
[105] I.m. 2.
[106] Denijs Dille: L'Opus. 15 de Béla Bartók, i.m. 264.
[107] I.m. 264.
[108] I.m. 264.
[109] I.m. 264.
[110] I.m. 265.
[111] I.m. 265.
[112] I.m. 265.
[113] I.m. 265.
[114] I.m. 265.
[115] I.m. 265.
[116] I.m. 265

10.18132/LFZE.2018.5

korábban.[117] Bartók elolvasta őket, és úgy ítélte meg, hogy ez a fiatal lány valóban tehetséges; megmutatta a verseket Kodálynak, ahol hasonlóképp éreztek, de azon a véleményen voltak, hogy talán egy költőnő, Miklós Jutka (1886-1976) verseit utánozta – aki ebben az időben némi hírnévre tett szert –; az összehasonlítás a költőnő által kiadott kötetekkel nem hozott eredményt, ami megerősítette Bartókot az érzéseiben.[118]

Mivel Klára tudott szlovákul, el tudta vállalni a népzenegyűjtő-útján a szövegek feljegyzését és fordítását, és elkísérte Bartókot néhány faluba, többek között Feketebalog falvába a karácsonyi szünet alatt 1915. december 27-29-ig, amelynek következtében a kapcsolat intimebbé vált, ahogy ezt több tény is bizonyítja Dille közlése szerint.[119] Először is egy hosszú levelezés kezdete, ami a szakításig tartott a kutató véleménye szerint.[120] A következő tény, amelyet Dille említ bizonyítékul Bartók és Gombossy intim kapcsolatára vonatkozólag Bartók foglalatossága Klára tanulmányaival és jövőjével, könyvek rendszeres küldése, amelyeket Klárának el kellett olvasnia, és be kellett számolnia a benyomásairól – ezekről a Vikárius László által közölt levelekből tudhatunk.[121] Aztán januárban és február elején több, Klára szövegei alapján írt dal, és ebben az évben egy balett közös szerkesztése, aminek az lett volna a címe, hogy *Der glückliche Don Juan*.[122] Dille közli továbbá ugyanezen tanulmányában, hogy Bartók hamarosan arra jutott, hogy elválik és megnősül; de amikor ezt felvetette Klárának, ő azt mondta, hogy nem egyezik bele, és nem szeretne elköteleződni.[123] Dille leírása szerint mivel Bartókot lesújtotta az a sok vita, ami ebből a helyzetből adódott, megkereste Gleiman Wandát, mivel Klárától megtudta, hogy ő egy barátnője: remélte, hogy ő majd segít neki, hogy Klárát a saját céljai felé terelje. Gleiman Wanda Gleiman Mária legkisebb lánya volt; mivel a zongoraleckéi után Klárának sokszor 2-3 órát kellett várnia a vonat indulásáig, Gleiman megkérte lányát, hogy foglalkozzon Klárával. Wanda körülbelül három évvel idősebb volt és egy teljesen más karakter volt: okos, de szenvedélyes, sőt, egy kicsit mézes-mázos Dille leírása szerint. A korkülönbség és a teljesen különböző lelkületük ellenére a két fiatal lány együtt olvasott, megmutatták egymásnak a verseiket – mivel Wanda is verselt – és kialakult egy valós vagy hamis bizalom köztük, ami előfordul ebben a korban, és a fiatalkori barátságokban.[124] Bartók természetesen tévedett: Wandának semmi befolyása nem volt Klárára, főleg érzelmi dolgokban.[125] Végül, Bartók kétségbeesve a belső zavartól, amit ez a helyzet váltott ki benne, végleg szakított október első heteiben, aminek következtében a levelezésük nagy részét megsemmisítette, és minden olyan emléket, ami ehhez az

[117] I.m. 265.
[118] I.m. 265.
[119] I.m. 265.
[120] I.m. 265.
[121] Denijs Dille: (L'Opus 15 de Béla Bartók), i.m. 266.
[122] I.m. 266.
[123] I.m. 266.
[124] I.m. 266.
[125] I.m. 266.

10.18132/LFZE.2018.5

életszakaszához kötötte.[126] Ez megmagyarázza, hogy miért olyan nehéz legalább viszonylagos szabatossággal és bizonyossággal bemutatni az események láncolatát.

Kodály így ír a Bartók-Gombossy „jelenségről" egyik magánjellegű följegyzésében: „Gombossy Klára néhány dal. Mártának kellett odautazni, rendbehozni."[127]

Szegő Júlia az 1963-as tanulmányában a zeneszerző és a dalok szövegírójának kapcsolatát illetően úgy fogalmaz, hogy a fiatal tehetséges lányban mély nyomot hagyott a nagy művész közelében eltöltött időszak 1916 nyarán. A kezdődő vonzalma a majdnem húsz évvel idősebb művész iránt talán több is lehetett fiatalos rajongásnál.[128]

Somfai László úgy ír erről, hogy a „Gombossy Klára-intermezzo" Bartók életében az 1915 nyara és 1916 szeptembere között nem a beethoveni „Távoli kedves" epizód.[129]

Wilheim András a 1998-ban kiadott tanulmányában szkeptikus e történettel kapcsolatos felmerült kérdések lehetséges megválaszolásával kapcsolatban. Szerinte az *Öt dal, op. 15* keletkezéstörténetének apró részleteit valószínűleg már soha nem tudhatjuk meg, hiszen akik tudtak volna erről mesélni, vagy szándékosan hallgatták el a tényeket vagy későn kérdezték erről őket.[130] Ma már nincs élő tanúja e történetnek, amely valójában abszolút hétköznapi, hiszen egy férfi beleszeret egy nálánál 20 évvel fiatalabb, varázslatosan vonzó lányba, aki verseket ír, de még 15 éves sincsen. A komponistában olyan érzések, gondolatok ébrednek újra e kapcsolat miatt, amelyeknek létezését szinte már el is felejtette.[131] Ebben a hétköznapi élethelyzetben születő művek ellenben egy cseppet sem hétköznapiak. Kellettek a viharos magánéleti események ahhoz, hogy Bartókot felrázzák és új inspirációval korszakalkotó remekműveket komponáljon.[132] Leveleiben legfontosabb problémáit leírja, miszerint a lány nem átlagon felüli kvalitás, bár tehetsége meg-megvillan, és megzenésíti annak verseit, amelyek személyes kapcsolatukban nyernek értelmet.[133] Bartók arra gondol, hogy maga mögött hagy mindent és újrakezdi életét.[134] Nem tudható, hogy mekkora volt ennek kapcsán a botrány, bár a legközelebbi barátok tanúi voltak az eseményeknek, ahogy kiderül Kodály korábban idézett jegyzetéből, amely szerint „Mártának kellett odautazni, hogy rendbe tegye"[135]

Wilheim András leírja továbbá tanulmányában, hogy ahogyan néhány évvel korábban a *Hegedűverseny* és az *I. vonósnégyes*, illetve az ez idő tájt született

---

[126] I.m. 266.
[127] Vargyas Lajos (szerk.): *Kodály Zoltán. Közélet, vallomások, zeneélet.* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. 1989), i.m. 210.
[128] Szegő Júlia: Három Bartók-dal megtalált ihletője. *Korunk. Világnézeti folyóirat* XXII. évfolyam, 12. szám. (1963. december), i.m. 1634.
[129] Somfai László (Lemezismertető). Bartók Béla Összkiadás SLPX 11603. (Budapest: Hungaroton, 1968. Vokális művek. 4. sorozat 1. lemezhez), i.m. 3.
[130] Wilheim András: „Egy Bartók-kottarészletről." In: Wilhelm András: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról.* (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998), i.m. 29.
[131] I.m. 31.
[132] I.m. 31.
[133] I.m. 31.
[134] I.m. 31.
[135] Vargyas Lajos (szerk.): *Kodály Zoltán. Közélet, vallomások, zeneélet.*, i.m. 210.

10.18132/LFZE.2018.5

zongoradarabok mutattak önéletrajzi utalásokat, ezúttal az *Öt dal op. 15* és a táncjáték tükrözték hűen az autobiografikus eseményeket, a sokszor szavakkal leírhatatlan, lelki síkon zajló történéseket, emóciókat, mindazt, amiről nem lehet beszélni.[136] Bartók igyekszik rendbe hozni ezt a „vargabetűt": megsemmisít minden dokumentumot, levelei később elvesznek.[137] Ez a titokkal övezett viszony rövidesen véget is ér 1916 szeptemberében.[138] Bartók ezután évekig nehezen tér magához, de életében e válság utáni helyzetet *A fából faragott királyfi* librettójának utolsó mondata írja le a legpontosabban Wilheim szerint: „«A dolgok pedig lassankint régi alakjukat öltik magukra és elfoglalják eredeti helyüket.»"[139] Nem lehet azonban mindent megsemmisíteni, hiszen műveiben megjelennek az életeseményei és annak lelki lenyomata a művészemberben.[140] Erre konkrét példával az adott dalnál, a konkrét zenei idézetnél térek ki részletesen a 2.2. és 2.4. alfejezetekben. Ugyanezen dalciklus harmadik dalát Gleiman Wanda alkotta, aki Gombossy zongoratanárnőjének egyik lánya volt és éveken át Bartók baráti köréhez tartozott.[141]

Denijs Dille-nek, aki a lehető legtovább jutott tehát e rejtélyes történet kérdéseinek megválaszolásában 16 kulcsfontosságú levél és képeslap sorozatot talált, amely ennek az 1916-os időszaknak addig rendelkezésre álló, nagyon kevés dokumentumát pótolta és értékes információkkal szolgált Bartók életrajzi eseményeire, gondolkodására, személyiségjellemzőire vonatkozóan.[142] E levelekből még Bartók komponálás technikai módszeréről is megtudhatunk információkat, ahogy ő erről és az élet egyéb aspektusairól írt, gondolkodott, és ami a legfontosabb, hogy Gombossy Klárával megosztott gondolatait.[143] Ezeket a levelekből részleteket Vikárius László publikálta először magyarul több tanulmányában 2013-ban és 2014-ben.[144] Értékes forrás e 16 Gombossynak írt levél és levelezőlap, hiszen ezekből a zeneszerző személyiségéről, gondolatairól kapunk értékes, nagyon személyes, eddig ismeretlen információkat ebből az 1916-os időszakból. Egyelőre tisztázatlan, pontosan hogyan jutott Dille e levelekhez, de a Bartók Archívumban őrzött, Huberth Jolánnak 1963. szeptember 30-án írt levele szerint azok akkor már a birtokában voltak.[145] Dille nyilvánvalóan az eredeti leveleket tanulmányozta, mert a brüsszeli könyvtárban őrzött levélmásolatokat, a kutató által írt, az eredetik alapján készített

---

[136] Wilheim András: „Egy Bartók-kottarészletről.", i.m. 31.
[137] I.m. 31.
[138] Somfai László (Lemezismertető). (Lásd 2. lábjegyzet) 4.
[139] Wilheim András: „Egy Bartók-kottarészletről." 31. (Lásd a 9. lábjegyzetet).
[140] I.m. 31.
[141] Denijs Dille: L'Op. 15 de Béla Bartók, in Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé,* Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990., i.m. 262.
[142] Vikárius László (Bartók levelei Gombossy Klárához 1916), i.m. 2.
[143] I.m. 6.
[144] Vikárius László: „Intimation through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds of Dille". In: *Revue Belge de Musicologie Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap 2013.* (Brussel, 1000, Regentschapsstraat 30), Vikárius László: Bartók levelei Gombossy Klárához (1916). Egy életszakasz megkerülhetetlen forrásai.

[145] Vikárius László: Bartók levelei Gombossy Klárához (1916). Egy életszakasz megkerülhetetlen forrásai., i.m. 3, amelyben Vikárius László hivatkozik: levél a Bartók Archívum irattárából.

10.18132/LFZE.2018.5

leírás kíséri, amelyben például a képeslapok hiányzó képes oldaláról ad leírást. Vikárius László e levelek részleteit közlő cikkében leírja, hogy tisztázatlan az eredeti levelek őrzési helye és az is, hogy e levelezés teljes-e. Vannak időszakok, amelyekkel kapcsolatban minden bizonnyal megállapítható a rendelkezésre álló dokumentumok hiánytalansága.

E nemrégiben megtalált levelekkel kapcsolatban azért közöltem ilyen gyakorisággal részleteket, mert igyekeztem érzékeltetni, hogy ezek a források azok, amelyek választ adhatnak arra a kérdésre, hogy vajon milyen jellegű kapcsolat lehetett az op. 15 négy dalának szövegírója és a komponista között, amelyet már e fejezet korábbi bekezdéseiben a különböző kutatók véleménye mentén időrendi sorrendben leírtam. E fejtegetés zárásaként e fontos és korábban titok övezte bartóki életeseményre Vikárius László, aki e levelek másolatát mélyrehatóan tanulmányozta és magyar nyelven először közölte részleteit, adja meg a leginkább tényekkel és a zenetudomány mai állása szerinti legfrissebb adatok alapján a magyarázatot. Míg az első, az 1916. január 6.-i keltezésű levél megszólítás nélküli kezdete szokatlan, ugyanakkor meggyőző érvvel szolgál, hogy a néhány együtt eltöltött gyűjtőút során Bartók és Gombossy között kialakult kapcsolat ilyen közvetlen, baráti jelleget mutat, így valóban ez lehet a legkorábbi dokumentum e sorozatban. Vikárius László szerint azonban a levelezés utolsó szakaszára és zárására vonatkozóan fenntartásokkal, erős kétellyel szükséges viszonyulnunk. Dille e tárgyban a legrészletesebben megírt, 1978-as cikkében, amely tanulmányból e fejezet kezdetén meglehetős részletességgel írok pont ebben a vonatkozásban, azaz, hogy Dille leírása szerint, ő tudni vélte, hogy a válás gondolata is fölmerült a zeneszerzőben, majd pedig, amikor Gombossy Klára ebben nem támogatta, 1916 októberében megszakította a lánnyal való mindennemű kapcsolatát. A 16 levél és képeslap sorozatból álló dokumentum utolsó – augusztus 26-án feladott – tagja nem tartalmaz olyan információt, amelyből arra lehetne következtetni, hogy a baráti illetve Bartók pártfogói szerepén túlmutató, személyesebb, intim, szerelmi kapcsolatra következtethetünk, ahogy a korábban leírt különböző kutatók véleményeiben megfogalmazódott.

Ezekből a különlegesen értékes levelekből dolgozatom során az aktuális dallal kapcsolatban, elsősorban a 4. *Énekes intonációk* fejezetben jelentős mennyiségben idézek egy-egy részletet, érdekességként. A dalok személyesebb vonatkozásait igyekeztem a teljesség igénye nélkül, a bonyolultsága ellenére a lehető legérthetőbben leírni. A következő alfejezetben az op. 15-ös dalciklus leginkább tényszerű adatait igyekszem közölni

2.1.3. A dalok sorrendje és a kiadás

Bartók szöveg-összeállítása már csak kompozíciós szempontból is problematikus: az op. 15-re általánosan jellemző, hogy dalai lassú muzsikát sugallnak, a zeneszerző nagyrészt még témában, hangulatban, szimbólumokban is hasonló verseket használ fel, így a ciklusba rendezés nehézséget jelentett és többször meg is változtatta a dalok sorrendjét.[146] Amikor az Universal Editionnal elkezdte a tárgyalásokat a lehetséges

[146] Somfai László (Lemezismertető). (Lásd 2. lábjegyzet): 4.

10.18132/LFZE.2018.5

kiadandó művekről, elsők között merült fel az op. 15 öt dala 1918 áprilisában.[147] A posztumusz kiadás Waldbauer Iván által írt előszavában olvashatjuk, hogy Hilda Gervers 1967-ben írt kiadatlan disszertációja szerint a New York-i Bartók Hagyatékban egy Bartók-kézirat így rögzíti a sorrendet: III., IV, II., V., I.[148] Ugyanakkor 1918 júliusában például csak „Három dal"-ként küldte el a kiadónak – I., II., III. – az eredetileg öt dalnak komponált ciklust.[149] Dr. Gombosi Ottó, zenetudós, aki az 1940-es évek végén a New Yorki Bartók Archívum dokumentumaihoz egyedül férhetett hozzá a következő sorrend felől tájékoztatta Dillét egy 1951. május 14-én kelt levelében: III., I., IV., II., V.[150] Ez mind hozzájárult ahhoz, hogy sok téves adat kerüljön terjesztésre – mint ahogy az első két kiadás előszavában is – és, hogy rejtély övezze e dalciklust.

Dille tanulmányából tudjuk továbbá azt is, hogy az op. 15-ös dalciklusok kiadása körül is zűrzavar volt.[151] Egy 1921-es levelében Bartóknak olvashatjuk ennek okát, miszerint a zeneszerző elutasította, hogy nyilvánosságra hozza az első gyűjtemény szövegeinek eredetét, következésképpen akkori kiadója, az Universal Edition nem adta ki a művet.[152] Erről Emil Hertzka – az Universal Edition kiadó igazgatója – és Bartók levelezéséből tudunk, amely levél 1923. január 14.-i datálású.[153] A név nélküli szövegek problémát okozhattak volna a jövőben, szerzői jogi okokból.[154] Továbbá egy 1919. február 26-i levélből tudjuk, hogy Kodály Emma fordításait sem fogadta el a kiadó.[155] Így a mű 1958-ig kiadatlan maradt.[156]

A dalok 1958-ban (III, I, IV, II, V dalsorrendben) kerültek csak hanglemezen a nyilvánosság elé, majd jelentek meg nyomtatásban, most már a ma ismert sorrendben.[157] Az első eredeti kiadás 1961-ben az Universal Edition által az 1958-as londoni Pallas Gallery által megjelentetett ideiglenes nyomata után, majd a második kiadás 1966-ban, az aktuális kiadás pedig 1991-ben szintén az Universal Edition által jelent meg.[158] A valószínűsíthető ősbemutató 1958-ban László Magda és Leonid Hambro előadásában hangzott el, amely lemezfelvételre került és a Bartók Archívumban elérhető.[159]

Az eredeti kéziratok, Ziegler Márta és Bartók Béla által készített másolatok, amelyeket három különböző helyen őriztek – ezeket nevezi Dille cikkében „dossziéknak". Ezek végül Dilléhez az eredeti kéziratok másolataként jutottak

---

[147] I.m. 4.
[148] I.m. 4.
[149] I.m. 4.
[150] Denijs Dille: L'Opus 15 de Béla Bartók, in Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé,* (Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990), i.m. 262.
[151] I.m. 262.
[152] Laki Péter: Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27* (2008), i.m. 112.
[153] I.m. 112
[154] I.m. 112.
[155] Denijs Dille: Denijs Dille: L'Opus 15 de Béla Bartók, in Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé,* Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990., i.m. 263.
[156] I.m. 263.
[157] Somfai (Lemezismertető), i.m. 5. Bartók Records BR 927. 1958: Pallas Gallery, Ltd., London, - Bála Bartók Archives, New York; 1961. Universal Edition, London; 2. Kiadás 1966.
[158] Denijs Dille:L'Opus 15 de Béla Bartók, i.m. 263
[159] Tallián (Bartók), i.m. 446. Bartók Records BR 927.

10.18132/LFZE.2018.5

Bartók Péter által, aki az egyetlen jogos tulajdonosa volt a zeneszerzőnek a cikk közlésének idején illetve Gleiman Wandával 4 éven át tartó levelezéseinek köszönhetően. Ezek alapján közölte Dille a dalok keletkezésének idejét: Az első dal – *Az én szerelmem* – 1916. január 15., a második – *Nyár* – 1916. február 5., a negyedik – *Színes álomban* – 1916. január 28., és az ötödik dal – *Itt lent a völgyben* – 1916. február 6., amelyeknek szövegeit Gombossy Klára írta, a harmadik dalt Gleiman Wanda szövegére ugyanezen év augusztus 27-én, Rákoskeresztúron – a kéziraton feltüntetett hely megjelölésből tudhatóan – komponálta a zeneszerző.[160]

Gombossy Klára és Gleiman Wanda kedvtelésből írtak verseket, ugyanakkor lelkes olvasói voltak Adynak, és igyekeztek lemásolni dekadens stílusát – Somfai László szerint az sem kizárt, hogy kompilációk –, amit a századvégi francia költők befolyásoltak, ugyanakkor verseik tele vannak néha meglepően naiv, kamaszkori erotikával.[161]

2.1.4. Bartók Béla lelki alkata és e dalok az életműben

Tallián Tibor is, mint rövid szerelmi bonyodalom említi az 1916-os Gombossy Klárával kapcsolatban felmerült életeseményét Bartóknak, amely személyes krízisének a háború melletti kiváltó okaként kerül említésre és, amely a színpadinál is vallomásosabb műfaj kitérőjébe terelte Bartók Bélát.[162] Ennek kapcsán pár gondolat erejéig kitérnék a szakirodalom által leírt személyiségére vonatkozó jellemzőkre, hiszen ez szolgál lelki okául e műfaj felé fordulásának. A magányérzettől, az egyedülléttől való szorongás, lehangoltság mondhatjuk Bartók lelki alkatában benne lakozott. Ennek a végzetes magánynak a jelképe a zeneszerző egyetlen operájában a Kékszakállú herceg, Bartók személyiségének ilyen értelemben vett operai megtestesítője, szimbóluma, akinek másik személyiségmotívuma az örök vágyakozás az igazi társ megtalálására, a megértettség harmóniájában, biztonságában való létre, aki őt feltétlenül követi, azonban ez csak egy örök vágyakozás marad minduntalan, mert sohasem leli meg azt. Mindenképpen fontos a párhuzamot meglátni a zeneszerző és főhőse ilyen jellegű lelki dinamizmusában. Az 1911-ben írt operájában megfigyelhetünk olyan jeleket, amelyek a tízes évek krízisének előfutárai, ez az „elégia” ugyanis egy férfi és egy nő közötti kommunikáció képtelenségéről szól, amely szintén Bartók életében tükröződhetett ekkor akár feleségével, akár Gombossy Klárával való kapcsolatára vonatkoztatva – persze csak, mint feltételezés a bizonyítékok hiányában.

A magányérzet lehangoltságára való hajlamnak – hiszen többször is az élete során voltak az 1916-oshoz hasonlatos lelki válsággal terhelt időszakai – veleszületett oka lehet a Bartók személyiségében rejlő érzékenység, a művész érzékenysége a világra, környezetére, világ erkölcsi, politikai haladására. Hihetetlen nagy intellektus: nemzetközi hírű zongorista és zeneszerző, tudományos, akadémiai

[160] Denijs Dille: (L’Opus 15 de Béla Bartók), i.m. 260.
[161] I.m. 106. Szepes Erika irodalomtörténésszel – akinél művelődéstörténet kurzust hallgattam a Zeneakadémia Doktori Iskolájában – konzultálva a versekről, megerősített abban a vélekedésemben, hogy Gombossy és Gleiman verseiben erős Ady-hatás figyelhető meg.
[162] Tallián (Bartók), i.m. 157.

10.18132/LFZE.2018.5

népzene-kutató. Közben szerteágazó az érdeklődése, hatalmas a műveltsége, tanultsága, természetszeretete, családja iránti szeretete és elköteleződése. Ugyanakkor az érzékenység ilyen foka mellett, amely már gyakori szorongásokkal teli és depresszív időszakokat hoz többször életében, amelynek egyik alapvető személyes oka: édesapja korai elvesztése. Kisgyermekkorban ez a veszteség nemcsak érzelmileg óriási, hanem alapvető – tágabb értelemben, mint anyagi értendő – egzisztenciájában rengette meg Bartók Bélát és családját. Bartók édesanyja elsődleges érzelmi támogató szerepe helyett a család létfenntartásának felelőse kellett legyen. Érzelmileg, fizikailag és gyakorlatilag minden terén az életnek nagyon terhelt szituáció, pláne, ha ez – az alapvető érzelmi és egzisztenciális veszteség – egy gyermekkel 7 és fél évesen történik, s az apai biztonság és személyiségfejlődési modell nélkül kell felnőnie. Életen át tartó gyakori szorongása illetve lelkileg terhelt időszakai véleményem szerint ebben gyökeredznek. A lírai színpadi zene felé való fordulással jellemezhető tízes évek közepére csúcsosodó személyes és alkotói válságában Bartók, 1916-ban a színpadinál is vallomásosabb műfajhoz nyúl egy körülbelül 8 hónapos időszakra életében: a *műdal*hoz. A versválasztásai is ezt a lelki mozzanatot tükrözik: magány, elhagyatottság, a természet elhalása, az ősz, a szerelem bizonytalanságában való szorongás, az elválás költői képei bontakoztak ki. A sebzett ember panaszától visszhangzik valamennyi vers, s az élet értelmetlenségei ellen lázadozik.[163]

A színjáték – *A kékszakállú herceg vára*, az *op. 15-ös dalok* – a látszat mögé hatol – ez a mű is bizonyítja, hogy Bartók személyiségének része, fontos motívuma a direktség, a látszat és a prüdéria, a külső elvárásoknak megfelelő viselkedés teljes elkerülése. Introvertált személyiség volt. A dalaiban való megnyílása egyáltalán nem mond ezzel ellent. Pont a művészet az a legális közvetítő közeg arra, hogy szabadon, gátlások nélkül kifejezhessük legbensőbb érzéseinket, vágyainkat, gondolatainkat. Szegő Júlia ezzel is magyarázza, hogy valószínűleg e dalok személyes, vallomásszerű hangja miatt kerültek a zeneszerző íróasztalának fiókjába és nem kerültek életében kiadásra. A magyar származású romániai zenetudós e feltevését megerősítettnek vélte Bartók egyik első tanítványának, Kósa Györgynek az elmondása által, miszerint, amikor mesterének eljátszotta egyik művét, az így válaszolt: „Nekem ez a zene túl meztelen”. Szegő szerint ez az introvertált lelkialkat típusosság, mint egyik jelentős háttértényező tételezhető fel Bartók op. 15-ös dalainak a kiadástól való visszatartásánál is; Bartók túl „meztelennek” érezhette e műveit. Természetesen a korábban leírt okok is közrejátszhattak e dalok csak posztumusz kiadásában, az olyanok, mint az op. 15-ös dalciklus szövegei műkedvelő ifjú hölgyek tollából került ki illetve az esetleges személyes vonatkozások, miszerint az egyik szövegíróval lehetségesen a barátságnál intimebb kapcsolat alakult ki és ezt a szövegek nyilvánvalóan tükrözik is. Ez utóbbi állítás nem jutott egyértelmű bizonyításra, inkább csak sejtések vannak e jelenség közlése mögött, mint ahogy

[163] Szegő Júlia: Három Bartók-dal megtalált ihletője. Korunk. Világnézeti folyóirat XXII. évfolyam, 12. szám. (1963. december), i.m. 1632.

10.18132/LFZE.2018.5

ehhez hasonló magyarázattal éltem a 2.1.1. fejezetben Vikárius László tanulmányából magyarázattal élve, az erre hozott érvek felsorolásával.[164]

Az egyedülálló forrásként szolgáló 16 részes levélsorozatból – amelyet a 2.1.1. fejezetben említettem, mint a személyiségéről önvallomásként írt gondolatainak dokumentuma – egy példa arra nézve, hogy Bartók Béla önmagáról, a személyiségéről, lelki beállítódásáról milyen nyíltan ír, itt a zeneszerző másokkal szembeni bizalmatlanságáról – amelyből introvertáltsága fakadhat vagy fordítva – e levélsorozat egyikében 1916. július 29-én:[165]

> Dehát nekem, hitetlen Tamásnak, ha valaki szépet mond, akkor első dolgom, hogy nem hiszem el neki; második meg az, hogy kutatom vajjon [sic!] mi indította az illetőt szépet-mondásra [sic!] (Ebbéli tulajdonságomat ugy-e [sic!] bár jól ismeri?)

Az idézet végi kérdő mondat a Klárával való közvetlen, baráti jellegű kapcsolatra, akár a fokozatosan kialakuló vonzalomra utaló megnyilvánulásra lehet példa a levélsorozatból.[166]

Elöljáróban, a dalok hangulata dióhéjban Tallián Tibor gondolatai alapján a szimbolikus expresszionizmus kifejezési köréhez tartoznak.[167] Az op. 15 csak kicsit lágyabb, impresszionistább és szentimentálisabb az op. 16 dalainál.[168] Az énekszólamban *parlando-rubato,* magyaros stílusú chanson-fordulatok figyelhetőek meg, miközben a zongoraszólamban minden strófa gondosan ábrázolásra kerül.[169] A következő fejezetekben egyre mélyebben és szerteágazóbban, egyre több információt közölve igyekszem megragadni e dalokat.

---

[164] Vikárius László: Bartók levelei Gombossy Klárához (1916). Egy életszakasz megkerülhetetlen forrásai. i.m. 2.
[165] Vikárius László: (Intimation), i.m. 215. Idézet Gombossy Klárának írt leveléből, 1916. július 29.-i keltezéssel.
[166] I.m. 215.
[167] Tallián Tibor: Bartók Béla. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2016). i.m. 157.
[168] I.m. 157.
[169] I.m. 157.

10.18132/LFZE.2018.5

2.2. Szöveg és zene – elemzés

I. Az én szerelmem (Gombossy Klára versére)

Az én szerelmem nem sápadt éji hold,
mely elmerengve néz a vízbe le,
Az én szerelmem forró déli napfény,
teremtő erővel, tűzzel tele.

Az én ajkamon forró csók a rózsa,
az én szememben gyújtó tüzek égnek,
Az én testemben örök ifjan lángol pogány,
szerelmes mámora a vérnek.

Bartók így ír a dalciklus első daláról, amelyet Gombossy Klárával folytatott levelezéseiből tudunk, amelyet Dille francia fordításban, Vikárius László azonban magyarul idézett.[170]

> Ha le próbálja zongorázni az énekszólamot, konstatálni fogja, hogy annak alig van, vagy éppenséggel nincs zenei értelme. Magyarázat: ez nem a régi értelemben vett *dal* (a németek „Lied"je, amely tulajdonképpen a népdalimitációból fejlődött), amelyben szép, kerek, tetszetős (fülbemászó!) dallam alá rakták a szöveget, és hozzá másodlagos jelentőségű kiséretet [sic!] írtak. Ez inkább amolyan rövid kis zenei dráma, amelyben az énekszólam nem más, mint „recitativo" (recsitálás). Vagyis itt az énekszólam körvonalai nem lehetnek egyéb, mint a természetes szavalás hanghordozásának fix zenei hangokra való megrögzítése. A melódikus [sic!] részt (melódiákat, vagy melódiaszerű „expressivo" részecskéket) a kíséretben találjuk (már t.i. találja az, a ki!): mert sajnos nem mindenki talál, a ki [sic!] keres! Jelen esetben csak a XX. század zenéjéhez hozzáedzett fül vállalkozzék keresésére- - - -[sic!].

Az első dal szerelmi önvallomás. Nyolc soros vers, kétszer négy sorból áll, mint egy klasszikus periódus, ebben is rejlik talán zeneisége. Gyönyörű természeti jelenségeket vonultat fel szóképekben, *tropus*okban: hold tükröződése a vízen, vagy forró, déli napfény, amely ún. *szinesztézia*.[171] A forró a bőrérzékelés köre, a napfény a szemé, ezzel is fokozza a hatást. Ez a képszerűség a szemléletesség és a hatásosság nyelvi eszköze. Az első négy sorban a hold és a nap ellentétpárját jeleníti meg, mint az érzelmeit kifejező költői képeket. Tagadással hangsúlyozza, hogy a költői én

[170] Denijs Dille, „L'op. 15 de Béla Bartók"(1990), in *Béla Bartók: Regard sur le passé. Louvain-LaNeuve* 1990, 268. Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában, Pécs 1999, i.m. 118.
[171] Szinesztézia: különböző érzékterületek körébe tartozó fogalmakat kapcsol össze.

10.18132/LFZE.2018.5

szerelme nem sápadt, elmerengő. Épp ellenkezőleg emócióit a hold hideg pólusához képest az érzelmi skála másik végpontjára helyezi, a melegséget sugárzó jelzőkkel tovább fokozott napfényhez hasonlítja, amely tűzzel és teremtő erővel teli. A következő négy sorban a lírai én szerelmét kézzel fogható tárgyhoz hasonlítja, ezzel térben közelebb hozza azt. A vers első felében a távoli égitesteket használta metaforaként, a második részben pedig a megérinthető rózsát hozza szerelme képben való ábrázolásához. E sorokban szerelmes érzelmeit testi szinten írja le erőteljes érzékiséggel: ajkán, szemében, testén jelentkező jelekkel. Tetszetős metafora az első sor: *„forró csók a rózsa”*. A *„gyújtó tüzek égnek”* erőteljes, forró kép. A testében a szerelem hatására bekövetkező változások tömény erotikával végződnek a versben, érdekes „képzavarral”: *„pogány mámora a vérnek”*. Az *én*t kihangsúlyozza, hisz minden sor az *én*nel kezdődik, nyomatékosítva, hogy az az ő, a lírai én szerelme, senki másé. A vers rímelésére az ún. félrím jellemző, hiszen a második sor vége a negyedikkel rímel, a hatodik pedig a záró, nyolcadik sorral. A ciklus első dala a *Parlando-rubato* stílus egyik szép példája, amikor a vers prozódiájához szinte szabadon alkalmazkodik zene.[172] A dal két részre tagolható, csakúgy, mint a dal szövegeként alkalmazott kétstrófás vers (1-10. és 11-42.). A két rész zeneileg is strofikus hatást kelt, bár a második jóval nagyobb kiterjedésű, mint az első. Ez véleményem szerint azzal magyarázható, hogy a dalt – miként a verset is – mindvégig egyre emelkedettebb, egyre szenvedélyesebb hangulat jellemzi, s ez nem csak a hangvételében, hangterjedelmében, hanem az időbeliségében is nyomait hagyja. Az első frázis recitativo az énekszólamban (1-2. ütem) a zongora kvázi *secco* kísér, a második frázis (3-4) tulajdonképpen az első variációja csak a lezárása *cisz* és *disz* helyett módosított *c* és *d* „a vízbe le” szövegre, amely lefele irányuló mozgás a térben, így a hangokat is lefele mozgatja ezzel kifejezve a szavak értelmét.[173] Az első strófa szerkezeti felosztása úgyis értelmezhető, hogy ez egy kétszer négy-ütemes tagolódású egység, periódus az ének szólamban, amelyet egy két és fél ütemes bővítmény zár le a zongoraszólamban és egyben átvezet a második részbe.

A két rész formáját könnyen összevethetjük a klasszikus értelemben használt zenei mondattal (A-Av, B). Az első részben ez a tagolás 2-2-4 ütemekben jelenik meg, melyet egyfajta kódaként egy két és fél ütemes zongora kadencia zár. Ez a zongoraközjáték egyfajta kicsúcsosodása annak a folyamatos emelkedésnek, mely mind a szöveget, mind a zenei anyagot jellemzi és dinamikailag is itt van a dal egyik tetőpontja. A szöveggel összevetve a zenei szerkezetet ez úgy írható le, hogy a dal a hold és a szerelem metaforájával és egyben ennek tagadásával, *parlando* indul mintegy álló kép – énekszólam recitál, a zongoraszólam koronás akkordja áll. A következő felütéssel és *crescendo*val induló frázis, hatalmas ellentéte az elsőnek (a hold és a napfény ellentétpárja), ritmikájában a triolákkal illetve hangterjedelmében is megmozdul: az eddigi kvart távolságból az oktávig nyílik ki. Ekkor már a zongoraszólam is kilép az eddigi statikus egyhangúságból: kis nyújtott, nagy szeptim

[172] Michael Braun: *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Hintergründe und Zusammenhänge der originalen Vokalkompositionen.* Inaugural-Dissertation. Universität Regensburg, 2014. 96.
[173] Vikárius László: „Intimation through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók’s Life and Thought in the Fonds of Dille” (Lásd 11. Lábjegyzet) 193.

10.18132/LFZE.2018.5

lépéseivel mozgásba kezd. Talán ez annak a kifejezése zenében, mint amikor az egyénben kezd megmozdulni a szerelem felkavaró, hullámzó érzése. Majd miután az énekszólam kimondta felfokozott érzelmeit az első rész csúcspontjaként, a zongoraszólam tör elő *espressivo, forte,* ellentétes szólammozgással, sűrű hang és ritmikai textúrával az eddigihez képest: oktáv illetve másfél oktávos felbontásban, triola, szeptola, novemola ritmusértékekké sűrűsödve. Ennek hallatán szinte látjuk, ahogy fellobban a tűz a zongoraszólamban, az énekszólam szünetében. (Első rész 3/4-es lüktetés, második 2/4-es izgatottabb, ez is a fokozás egyik eszköze.)

Míg az első rész „zongora-előjátéka" egy koronás akkord volt csupán, a második részt egy triola-mozgásos kíséret vezeti be, már az elején biztosítva az izgatottabb – zenei jelzésében is *Agitato* – hangvételt. Mégis a zongora trioláinak monoton, *tenuto*-s oktávjaiból és szekund súrlódásaiból a bal kézben egy alsóbb hőfokon, alsóbb dinamikai szinten indul újra ez a szerkezeti egység, amely ütemenként építkezik tovább, mind dinamikailag, mind hangi textúrában. Egyre sűrűsödik hangokban a textúra, ahogy a szöveg is minduntalan fokozza a szenvedélyt. A szerelem tüze, amelyet felfokozottan pulzáló, forró vérhez hasonlít, amely lüktet, kitör, mint egy vulkán, majd megnyugszik. A zongora és ének szólam együttes csúcspontja a 30. ütem kezdete, amelyből a nyugalmi állapotot, az elcsendesülést az ének szólam a 33. ütemben, a zongora szólam a 40-ben éri el. Ez a fázisbeli eltolódás véleményem szerint talán azt írja le a zenében, amikor a szerelemtől felfokozott lelki állapot és annak következményeként a testi jelek – lüktető, megemelkedett pulzus, ziháló lélegzetvétel, kipirult bőr –, eljutnak a csúcspontig, majd fokozatosan visszaáll a nyugalmi állapot: a lélek és a test fokozatosan megnyugszik. Ez a csúcspontig emelkedés és visszatérés nyomon követhető mindkét szólamban – egy kis fáziskéséssel a zongora szólam javára. Véleményem szerint ez az időbeni eltolódás lehet a férfi és nő közti fizikai különbség megjelenítése – tehát a férfi gyorsabb izgalmi állapotba kerülése, majd rövidebb idő alatti megnyugvása, amely a női test működésének görbéjében egy lassabb, kevésbé meredek görbe mentén fut fel és lassabban is nyugszik meg. Ha gondolataimat szárnyalni engedem a zongora szólam a férfi – Bartók, a zongoraművész –, az énekszólam a nő szimbóluma – Gombossy Klára, a költőnő –, akinek szavai dalban szólnak, szerelme zongorajátékának kíséretében – csak egy gondolat a sejtések fényében.

Visszatérve a dal második felének formai elemzéséhez: a második zenei rész A - Av, B szerkezete az ütemek számában itt 5-5-9-ként bővül az első strófához képest. Ugyan az énekes tovább énekel a 30-34. ütemben is kvázi mintegy bővítmény, formailag azonban itt már az első részben megismert zongora-kadencia kezdődik a 29 ütemtől. Az egész dalnak a csúcspontja tehát ez, a 30-as ütem, amikor is mind az énekes, mind a zongora zenei anyaga a hangvételének és hangterjedelmének a tetőpontján jár. Az első rész zongorakadenciájának a megfelelője tehát a második részben a 29-től a 34. ütemig jelenik meg. Ami ezután következik, a zongora utójáték, inkább az egész dalt kerekíti le, kommentálja. Fontos megjegyeznem itt, hogy mint tudjuk, Bartók *A kékszakállú herceg várában* a „vér"-t leggyakrabban kisszekund súrlódással jelenítette meg.[174] Észrevehető, hogy e dalban

[174] I.m. 193.

10.18132/LFZE.2018.5

is jelen van a kisszekund-súrlódás, amely szintén a „vér” szónál koncentrálódik, a dal azon pontján, ahova a második felének íve is tart. Mi sem bizonyítja jobban, hogy a „vér” ily nagy jelentőséggel bír a dalban, mint az a tény hogy a „vérnek” szó lefelé hajló terce zárja a zongora utójátékot, mely egy *gisz*-pentaton utolsó momentuma a balkéz *deszesz-eisz* egyre lassuló trillája fölött.

Egy a témába vágó kis kitérő: Wilheim András szerint e dal utolsó nyolc üteme (34-41. ütem) és *A fából faragott királyfi* című táncjátékban egy rész (187-1-188+1) szorosan összekapcsolódnak, azonosságuk félreismerhetetlen.[175] Wilheim szerint a két műben fellelhető részlet motivikus párhuzama több mint a közel egy időben keletkezettségből fakadó véletlen rokonság.[176] A bartóki életmű egyik furcsa jellegzetessége, hogy legfontosabb élethelyzetei „megszólalnak” műveiben, s ezek a jellegzetes motívumok konkrét helyzetekhez illetve személyekhez kapcsolódnak, amelyek az adott zeneműben szimbolikus jelentőséget kapnak. Természetesen az életrajzi vonatkozású narráció nem emelkedik az absztrakt zenei narráció fölé, de fontos erre kitérni, hogy bizonyos zenei fordulatok felbukkanása zenén kívüli értelemmel, adott esetben életrajzi vonatkozásokkal bír.[177] A fent említett zenei motívum kétszeri alkalmazása Wilheim szerint Bartók tudatos önidézetei, a „programmatikus önéletrajzi” idézetek közé tartozik.[178] Wilheim az *Öt dal op. 15* dalciklust a zeneszerző pillanatnyi krízisének megfogalmazásaként értelmezi, ugyanezt a motívumot *A fából faragott királyfi*ban pedig az e válság leküzdésére tett kísérlet dokumentumaként.[179]

Hogy ez az imént említett idézet az op. 15 első dalának utolsó 8 üteméből *A fából faragott királyfi*ban, bizonyítja ezt egy 1916. június 10-én kelt Gombossy Klárához írt levele Bartóknak:

> A darab utolsó jelenetével is sok baj van. Ez tulajdonképpen egy „szerelmi kettős” volna, de nincs elég meggyőződésem a megírásához. Azt hiszem, „Az én szerelmem”-ből fogok egy pár témát felhasználn: ezzel a furfanggal talán sikerülni fog szerencsésen (vagy – bánom is én – szerencsétlenül) befejezni ezt a kényszerkompozíciót.[180]

Ezen idézet kapcsán szeretném megjegyezni, hogy ez a levél 1916. június 10-én kelt. Ekkor még egyes kutatók szerint Bartók és Gombossy Klára szerelmi viszonyban álltak egymással – amely, mint azt már említettem nem támasztható alá

[175] Wilheim András: „Egy Bartók-kottarészletről.” In: Wilhelm András: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról.* (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998), i.m. 29.
[176] I.m. 30.
[177] I.m. 30.
[178] I.m. 31.
[179] I.m. 32.
[180] Vikárius László: „Intimation through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók’s Life and Thought in the Fonds of Dille”. In: Revue Belge de Musicologie Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap 2013. (Brussel, 1000, Regentschapsstraat 30), i.m. 214.

10.18132/LFZE.2018.5

objektív bizonyítékkal –, amikor is e levél szerint *A fából faragott királyfi*t komponálja.

II. Nyár (Gombossy Klára)

Szomjasan vágyva várom a szellőt,
A kék égharang vakít felettem.
Rajta árnyat hiába kerestem.
A nap megolvasztott minden felhőt.

Nyitott szájjal szívtam a napsugárt,
A lángoló ég szinte rám-szakadt...
És a lombos, sűrű, zöld fák alatt
A rohanó nyár egy percre megállt.

A második dal is nyolcsoros vers, amely két négysoros strófából áll. Első olvasatban egy forró nyári természeti élmény, ahol egy tikkasztó napot ír le érdekes képekben a költőnő. Az első sorban szinesztéziával írja le a szomjúságot okozó forróságot, majd a felhő nélküli, tiszta égboltot a haranghoz hasonlítja, amely beborítja az alatta élőket, ráadásul vakít, nem süketít – amit a harang normál esetben tenne –, mely kifejezéssel ismét a szinesztézia eszközét hozza. A napot megszemélyesítő felhőolvasztással az égbolt felhő nélküliségét rajzolja meg a forróság további ecseteléseként. A második strófában leírt lángoló, szomjúságot okozó forróságot csak a fák adta árny törheti meg egy percre.

Véleményem szerint a költemény tiszta metaforaként is értelmezhető: a tomboló, levegőért kapkodó szerelmi vágy kifejezése a nyár szimbólumaival. Ha ciklusban, mint egységben gondolkodunk az első, a harmadik és a negyedik vers témája egyértelműen a szerelem – és annak több vetülete: a szerelem érzése, az általa keltett vágy, annak lelki oldala és az általa keltett kiegészülés élménye a másikban –, amelynek közbenső állomása lehet a második dal is az azt megelőző szerelmi téma folytatásaként, a szerelmi vágy nyári képekben elrejtett leírásával. Az ötödik vers eltér az első négytől: negatív töltetével a ciklus szerelmi témájának kedvezőtlen kimenetelű, utolsó epizódjaként is felfogható.

E konkrét vershez visszatérve az itt megjelenő metaforák a szerelmet szomjazó, ezen érzés után vágyakozó, lélegzet után kapkodó, felfokozott érzésű egyén adott viselkedését, lelki állapotát írják le perzselő, nyári képekben véleményem szerint. A perzselő hőségben kiszáradt torokkal, szomjasan a levegő után kapkodó egyén tehát átvitt értelemben a kétségbeesett, szenvedélyes szerelmes, aki a szerelme után szomjazva epekedik. *„Vágyva várom”* alliteráció, amely a zeneiség megteremtésének stíluseszközei közé tartozik. *„Nyitott szájjal szívtam”* az érzékiség kifejeződéseként értelmezhető, a két, *sz* hangzóval kezdődő szó pedig alliterál a zeneiség fokozására. A lírai én egyedül van a természetben. A perzselő nyár szétégeti őt, mint ahogy a forró, reménytelen szerelem. Az árny és a napsugár ellentéte mégis szerintem két szereplőt, a két szerelmest, akár a férfi-nő ellentétét is szimbolizálhatja. Az első hat sor a forró perzselésről szól, amelyet az utolsó két sor

10.18132/LFZE.2018.5

felold: az árnyékban a nyár egy pillanatra megáll. Szerintem ez értelmezhető úgy is, mint a reménytelen szerelmesek szerelme, amikor az egy pillanatra beteljesülni látszik és ebben a beteljesülésben legfőbb vágyuk, hogy megállítsák az idő kerekének megállíthatatlan, kíméletlen forgását.

A vers rímelése rímképlet szerint az első versszak négy soránál: *a, b, b, a.* A második négy soránál: *c, d, d, c*. Ez az ún. ölelkező rímképlet.

A ciklus második dalát is nagyban befolyásolja a vers szerkezete, amely ezúttal is – mint ahogy már korábban is említettem – két négysoros strófából áll, de Bartók továbbstrukturálja négy kétsoros strófává, amikor megzenésíti. Az énekszólam első strófáját egy igen kiterjedt, 8 ütemes zongora előjáték előzi meg. Ez a zongora előjáték hangvételében 3 felfelé és 3 lefelé ívelő ütemből áll, amit külön szakaszos tagolás nem jellemez, kvintek és kvartok mozognak egymás irányával szemben, bővülő majd szűkülő hangterjedelemben, egyfajta miniatűr hídforma jelenlétét sejtetve. Tallián Tibor szerint e dal kvintmixtúrái körülbelül egyidősek Kodály Ady versekre írt dalainak hasonló hangzásaival, tehát Kodály hatása itt is tetten érhető.[181] A 7-8. ütem vezet rá az ének első 4 ütemes strófájára. Az énekszólam dallama alapvetően egyfajta negatív hídformát mutat, vagyis fő irányaiban az első két üteme alapvetően lefelé, a második két üteme felfelé irányuló. A zongoraszólam ezzel szemben nagyjából ugyanazt a formát hozza, mint a bevezető első 6 ütemében, csak itt most nem 3-3, hanem 2-2 ütemes léptékben. Az első zongora közjáték *sforzato* akkordjai az első strófa „*kék égharang*”-ját kívánják minden bizonnyal ábrázolni, minden esetben megtartva az előjátékban fölvetett, és az egész darabra jellemző kvint-kvart hangközöket. Az énekszólam második strófája egyfajta variációja az első strófának, mind dallami, mind ritmikai megoldásokban, az ének és zongoraszólamban egyaránt, csak úgy, mint az azt követő zongora közjáték. A dal – csakúgy, mint a szöveg – csúcspontja a harmadik strófának azon szavai, hogy „A lángoló ég szinte rám-szakadt…”. A zongoraszólamban kvázi megdörren az ég és ránk szakad az eső a *crescendo* és *fortissimo* dinamikai kifejezések és a felfelé ugró akkordok által: kitör a szerelem, az addigi, mesterségesen benntartott, önmegtartóztató burkából. Bartók rettentően érzékenyen ábrázolja ezt a lángoló eget a harmadik zongoraközjátékban, vagyis „nem vereti szét” a zongorát az előadóval, hanem a 26 ütem *fortissimo*ja után egyre halkuló *arpeggioso* akkordokkal, lassuló, egyre inkább a *leggiero* játékmód felé hajló zenei anyaggal operál, így a 4. strófa egy teljesen áttetsző, légies kíséret felett szólal meg, s zárja le a dal énekelt részét. A dalt – az előjáték hídformájával ellenben – folyamatosan emelkedő hangvételű utójáték zárja, ugyancsak kvinteket és kvartokat használ a szerző, és egy *h-fisz-cisz* kvintakkorddal tesz egy erőteljes pontot a dal végére.

Gombossy ezen szövege burkoltan természetképekben fejezi ki érzelmeit, nem úgy, mint a következő, Gleiman Wanda által írt vers, amely a szenvedélyt szinte gátlástalanul, abszolút korlátok nélkül írja le. Jelzői, hasonlatai már a tiszta erotika világába viszik az olvasót, a hallgatót.

[181] Tallián Tibor: Bartók Béla.(Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016), i.m. 157.

10.18132/LFZE.2018.5

III. A vágyak éjjele (Gleiman Wanda)

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Ez most a vágyak éjjele;
Ezernyi kéj ég a sötétben,
Az ég is megremeg bele,
Lázas forróság perzseli szájam:
Ez most a vágyak éjjele;

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Suhog a vágyak vesszeje,
Ütése fáj, ütése éget,
És szemem könnyel van tele,
Ó fájó kínok, édes kínok!
Ez most a vágyak éjjele;

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Vérem az éjjel tűzfolyó,
Meztelen karom vágyva kitárom,
Testemről lehull a takaró,
A gazdag vágyak éjszakáján
Csókolni, ölelni volna jó!

Vergődöm gyűrött párnáimon…
Megváltó reggel! vagy-e?
Ments meg a vágyak tűzvesszejétől,
Félek, hogy meghalok bele!
Ajkam az éjjel csókra vágyik,
Ez most a vágyak éjjele;

A ciklus harmadik dalának szövege egy leplezetlenül erotikus vers, Gleiman Wanda tollából. A kor irodalmában nők ritkán írnak ilyen leplezetlenül érzéki vágyaikról.[182] Bartók nem is tudta eleinte, hogy e verset nem Gombossy Klára írta.[183] „Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!” a második dal szomjúsága itt, a harmadik dalban egy más szövegi és más zenei kontextusban variálódik, fokozódik tovább. Erotikus, direkten leíró szavak jelenítik meg a kitörő, forró szenvedélyt.

A vers négy hatsoros szakaszra bontható. Két sor ismétlődik minden versszakban, kvázi refrénné emelkedve, mint a leghangsúlyosabb, legfontosabb költői mondanivaló: „Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!” és az „Ez most a vágyak éjjele”. A „Csókolni! Ajkam most csókra vágyik” kezdetű sorral indul minden versszak, kivéve az utolsó. Az „Ez most a vágyak éjjele” kezdetű sorral végződik minden versszak, kivéve a harmadik, így látható, hogy a harmadik és a negyedik versszak egyesül egy 12 soros szakasszá, amelynek első sora a „Csókolni!

[182] Denijs Dille: Béla Bartók regard sur le passé: i.m. 270.
[183] I.m. 270.

10.18132/LFZE.2018.5

Ajkam most csókra vágyik!" és záró sora az „Ez most a vágyak éjjele", mint a többi versszaknak, így alakul a formai egysége a versnek.

Az első versszakban a felfokozott szenvedély, az érzékiség szólal meg. Dupla hangsúllyal kerül elő itt az egyik kvázi refrén, hiszen kétszer szerepel az „Ez most a vágyak éjjele!". Először a második sorban, mint az új mondanivaló, majd az utolsóban, mint nyomatékosítás a refrén. A második versszakban az érzékiség tovább fokozódik még erotikusabb töltettel: „suhog a vágyak vesszeje". A „fájó" és „édes" kínok egymással ellentétbe állítása a további fokozás eszköze.

Az utolsó két versszak záró szakasszá egyesülésében kibővül a mondanivaló, a vers alap mondanivalójától, a tiszta erotikától egészen a haláltól való félelemig jut el. A harmadik versszak, vagy az egyesült utolsó versszak első felében az erotikus jelzők már a test szintjén jelennek meg, konkrétan a meztelen test ölelése. A „vágyak éjjele" a „gazdag" jelzővel bővül fokozásként. A záró szakaszban, az utolsó 6 sorban e testi vágyakba való belehalástól való félelem kerül elő. A második szakaszban szereplő „vágyak vesszeje" a „vágyak tűzvesszejére" bővül, a kín, a kéjes forróság tűzzel égetésig fokozásával, ahol csak a reggel megváltása adhat feloldozást. A kezdeti problémával, a két „refrén-sor"-ral zárul a vers, mint, ahogy indult is. E két sort – mint a vers kezdetén is – a végén egybesűríti köztes verssor nélkül. A vers során kvázi rögeszmeszerűen ismétli e két gondolatot, mintha ez a vágytól kapott kéjes gyötrelem nem hagyná nyugodni, ameddig nem kap kielégülést. „Ez most a vágyak éjjele" monoton ismétlődik, a csúcspontig fokozva, aranymetszés pontig, majd dinamikailag is megnyugszik. A vágyódás fájóan édes kínjai mind a szövegben, mind a zenében nyilvánvalóak. Perzseli a vágy, amitől csak a reggel válthatja meg. „Suhog a vágyak vesszeje…" résznél az énekszólam szaggatottan kvázi recitál, a zongorában is hallható a vessző suhogása a ritmika által.

Más a viszonya a zeneszerzőnek az első, a második, a negyedik és az ötödik dal illetve a harmadik dal szövegírójával – talán ezért is a különböző mértékű kifejeződés mind intenzitásban, mind tartalomban. Gleiman barát volt, Gombossy szerelem. Mégis e versben szokatlan az író közvetlensége e bensőséges témában: az érzelmek, a felfokozott, legbensőségesebb érzelmek világában, aki nyíltan kinyilatkoztatja érzelmeit, szenvedélyét, belső világát hőn áhított szerelmének.[184]

A dalciklus harmadik tagját az előző dalokkal ellentétben nem a strofikus, hanem a rondóforma jellemzi. Teszi mindezt elég szabadon, szabadosan, mint a vágyakat is a korlátlan szenvedély, de legalábbis a mindent elsöprő szenvedély elérésének a vágya jellemzi. Ezt segíti a *parlando-rubato* stílus, amely megadja a szövegben lévő szabadságot a zenében is.[185] A rondótéma és mindennemű visszatérése összefonódik a refrénszerűen mind újra megjelenő „Csókolni! Ajkam most csókra vágyik! Ez most a vágyak éjjele" szövegrésszel. A közjátékok a *couplet*-k hangulatát, hangvételét a szöveg befolyásolja, az ének dallamvilága és a zongorakíséret hűen ábrázolja az éppen aktuális szövegrészt. A rondótémát egy rövid zongora-előjáték után a 2-6. ütemekben ismerjük meg. Az első *couplet* a 7-16.

184

185 Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. i.m. 96.

10.18132/LFZE.2018.5

ütemekben történik, két részre tagolható, az első rész teljesen új zenei anyagot hoz, a második rész (*Tempo I* a 11. ütemtől) a rondó első megjelenésének a kíséretét hozza, majd a dallam is hozza a „Vágyak éjjele" szövegéhez kapcsolódó dallamot. Mivel a „Vágyak éjjele" mind szövegileg, mind dallamilag megjelenik az első *couplet* végén, ezért a 17. ütemtől kezdve csak a rondótémának az első felét hozza már a szerző. A 22. ütemben kezdődik a második *couplet*, mely szintén két részre tagolható, az első 6 ütemes szakasz a zongora virtuóz játékát és a szenvedélyes énekmódot felhasználva vezet a második, *Più andante* szakaszra. A 2. *couplet*-t szintén a „Vágyak éjjele" motívum zárja, ezért a rondótéma hasonlóképpen jelenik meg, mint azt az 1. és 2. *couplet* között tette. A 3. *couplet* a 39. ütemtől a 73. ütemig tart és három jól elkülöníthető tagból áll: az első tag a 39. ütemtől a 48. ütemig tart (6+4 felfelé, ill. lefelé ívelő ütem), a második tag a 49-58. ütemekben, a harmadik tag az 59-72. ütemekben jelenik meg. A rondótéma negyedik visszatérése idézi a legjobban az első megjelenését, a kíséret is hasonló – csak jóval nyugodtabb –, az énekszólam dallama is kisebb hangközöket lép, jelezve ezzel a vágy, a szenvedély megnyugvását.

„Ó fájó kínok, édes kínok!" – az egyik csúcspontja a harmadik dalnak, egyúttal a ciklusnak is.[186] A dallamban a tritonusz távolságban lévő tiszta kvartok azt képviselik, amit Lendvai Ernő az *1:5 modellnek* – kisszekund-kvart-kisszekund – nevezett a Bartók zenéjéről készített klasszikus analízisében, ugyanakkor Bartók zenei és harmonikus nyelvezetének egyik fontos elemeként azonosította ezt.[187] Ennek a modellnek a használata ebben az esetben felfedi az érzelmi jelentést: egyértelmű, hogy az *e* és a *b* között lévő tritonusz, akárcsak az *f* és *e* közötti nagy szeptim a fájdalom erős kifejezőjévé válnak.[188]

[186] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók. 111.
[187] I.m. 111.
[188] I.m. 111.

10.18132/LFZE.2018.5

Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15

IV. Színes álomban (Gombossy Klára)

Színes álomban láttalak már,
Ismerem arcod én,
Szerelmes szívvel, égő szájjal
jöttél akkor felém;

Szólj, te vagy-e megértő társam,
kit lelkem keresett?
Nem foglak-e elveszíteni,
ha megismertelek?

Mondd, elfogadod tőlem életem?
Minden értéke, fénye most tiéd;
Néked őriztem hosszú éveken,

Ki után annyi utat bejártam;
Hiszek abban, hogy megtaláltalak,
Hiszek benned, én lelki társam.

E szonettben a lírai én álmában látta már szerelmes szívvel – alliteráció – érkező szerelmesét. „Égő szájjal" furcsa jelzős szerkezet, talán a csóktól forrón égő száj képe ez. Csupa idilli gondolat felsorolása a beteljesült, boldog, tartós szerelemről következik – „megértő társ", „elfogadod tőlem életem?", „mit néked őriztem" –, de mind kérdésben fogalmazódik meg, azaz bizonytalanságot sugall. Azt érzi, hogy ő élete szerelme. De vajon a másik ezt viszonozza-e? Meg is jelenik az elvesztéstől való félelem, a következő kérdésben: „Nem foglak-e elveszíteni, ha megismertelek?". Majd a legszebb pillanat: a legdrágább kincsét, az életét ajánlja fel a lelki társnak vélt személynek. Micsoda szavak… micsoda optimizmus: felajánlja életét minden értékével a másik számára. Végül a „hiszek benned, én lelki társam" a csúcspont, amikor kimondja a legnagyobb, legfőképpen vágyott dolgot. Azonban ez csak egy álom, az álmodozó női képzeletnek, a romantikus lélek vágyának beteljesülése ez.

A dalciklus 4. tagját a szabad forma jellemzi. Ehhez egyik eszköz a *parlando-rubato* stílus a prozódiai szabadság zenei megvalósulásának eszközeként.[189]Az egész dalon keresztül végigvonul viszont egyfajta vezérmotívum: a dalt is indító kisszekund lelépés, tisztakvint leugrás, majd ismét kisszekund lelépés, amellyel általában csak a zongoraszólamban találkozunk. A dal első szakaszát – 1-8. ütem – a ciklus első dalában is megjelent zenei forma jellemzi: 2-2-4 ütemes léptékben. Rövid közjáték után a második szakasz a 11. ütemben kezdődik, az ének dallamívét – a szöveghez kapcsolódva – egyfajta kérdő mód jellemzi. Ezt a kérdő, bizonytalan jelleget erősíti a mind újra megszakadó, a fent említett közjátékból használt felfelé *arpeggio* motívum, s miután az énekes a 20. ütemben befejezi a „mondanivalóját", a zongora jobb kezében a jól ismert vezérmotívum variációja és a balkéz folyamatossá

[189] Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. i.m. 96.

10.18132/LFZE.2018.5

váló *arpeggio*ja vezet a 3. szakasz kezdetéhez, a 25. ütemhez. A harmadik szakasz drámaiságát egyrészt az énekes „Mondd" szava, másrészt a kíséret F# dúr szerinti I. majd VI. fokának a tiszta őszintesége fokozza a megdöbbentség határáig. A 29. ütemben kezdődő zongora közjátékára vezet mind az ének, mind a zongorakíséret anyaga. Imitációs technika jellemzi ezt a közjátékot: a vezérmotívumot imitálják a belépő szólamok, amely végül a lineáris szerkesztésből a 34. ütemre homofon szerkesztésre vált. Ez a kíséret jellemzi az énekes „hitvallását", amely a másikba vetett hitet énekli egyre szenvedélyesebben, vezetve a vezérmotívum eddigi legerősebb megjelenésére a 41. ütemben, többszörösen, oktávban, *forte* dinamikával. A „hiszek abban" háromszori nyomatékkal hangzik fel, amellyel Bartók bővíti ki az eredeti szöveget, ezzel még nagyobb drámai hatást elérve a csúcsponton, amikor is kvázi katarzisként kimondja a lényeget: „hiszek benned, én lelki társam".[190]

A dal végén enyhülnek azért az érzelmek, az utójátékban egyre kisebb ugrások jellemzik a zongorában megjelenő dallamokat, egyre szelídebb harmóniák jelentik a kíséretet, s az utolsó ütemben a tétel elején megismert akkorddal – *c* alapú domináns szeptim késik VI-IV#-ről V-III-ra – zárja a szerző a ciklus negyedik tagját.

Röviden összefoglalva tehát: e dalnál a zene is nyugodtabb, harmonikusabb, mint a korábbiaknál. A lírai én hitvallásánál megszületik a dal csúcspontja, amely megnyugszik az utójátékban, ahol a kezdő téma visszatér a zongoraszólamban, lekerekített egységet nyújtva, ezáltal a dal műfajának kritériumát kielégítve.

V. Itt lent a völgyben (Gombossy Klára)

Itt lent a völgyben már gyilkol az ősz,
Sápadt virágok sorsukat várják;
A földet fázva, szomorúan nézem,
Mint jeges vízbe süllyedő gályát;

A hangos erdő már néma halott,
Könnyek csillognak minden göröngyön;
A ködben járva azt hiszem,
Hogy már egyedül csak én élek a földön;

Ha a dalciklus verseinek sorozatát egy folyamatban értelmezzük, a szerelmi önvallomás, a szerelem utáni szomjas vágy, a szerelemben magában foglalt erotikus vágy és a megvalósult szerelem álomképe után, az ötödik vers a szerelemben csalódott és abból kiábrándult nő elbeszélése metaforák segítségével. A negyedik vers fonákja ez. Az optimista hangvétellel szemben ez a szerelemben illetve az életben csalódott egyén totális kiábrándultsága, depressziója. Már a cím is ezt sugallja, hiszen az „Itt lent a völgyben", a mélyben, a kilátástalanságban való létet jelenti. Megjelenik az ősz, az elmúlás, a halál szimbóluma, amely gyilkolja a

[190] Vikárius László: „Intimation through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds of Dille" (Lásd 11. Lábjegyzet) i.m. 193.

10.18132/LFZE.2018.5

pusztuláshoz közeli, sápadt virágokat, amelyek sorsuk bevégeztetését várják, a halált. A lírai én a harmadik sorban ír az általa tapasztalt jelenségekről ebben a világvége hangulatban, dekadensen. A „jeges vízbe süllyedő „gályá”-hoz hasonlítja a földet – totálisan rideg és jeges, kegyetlen vég ez. Ez az apokalipszis jegesedéssel, megfagyással végződő változata számomra.

A dalciklus ötödik, befejező darabjában az őszről beszél a vers. Természetesen ez az ősz allegorikusan van jelen. Mint az egész dalciklusban, itt is az érzelmekről, a szerelemről szól minden szó és hang és a szerelem elmúlásáról. Az énekszólam második ütemben kezdődő, dór jellegű dallamát kromatikus klaszterekkel, hang-csokrocskákkal kíséri a zongora. A kisszekund-súrlódás – mint arról már korábban, az első dal elemzésénél szóltunk – itt is a vért jeleníti meg konkrétan: a „gyilkol az ősz” szövegnél. A dal egészén végigvonul ez a hangulat: a kisszekundok súrlódásának nyomasztó jelenléte. Az összes dallami megjelenés is a halált, elmúlást, érzelmek megszűnését festi, a dallami történések ennek függvényében lejtmenetben vannak majd mindvégig jelen a dalban, mind az ének, mind a zongoraszólamban. Ez alól kivétel az ének utolsó szakasza és a zongora utójáték. Mind az ének utolsó megjelenése (24. ütem), mind a zongora utójáték egyfajta hídformát ír le, ugyanazon a módon, ahogy találkoztunk már ezzel a dallami – formai jelenséggel többször is a ciklus folyamán. Meg kell még jegyeznünk a zongora utójátékáról (33. ütem), hogy míg a két szélső szólam nagyszekund, hídforma-jellegű dallama idézi a dalciklus első tagjának pozitív, szerelmes szenvedéllyel bíró kezdetét, addig a középső szólam kromatikus klasztervilága mindennek az elmúlását, az érzelmek könyörtelen és mindig bekövetkező kihűlését jelentik.

Ebben a lelkiállapotban folytatódik az op.16-os dalciklus öt dala, kvázi a csalódott, szerelemből, szerelméből kiábrándult, avagy elhagyott egyén halálvágyó, pesszimista lélek hangja.

10.18132/LFZE.2018.5

3. Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára, op. 16

3.1. Keletkezéstörténet

Míg az op. 15-ös dalok megjelentetése nagyon hosszas, bonyolult folyamat volt addig az op. 16-os dalciklust azonban viszonylag korán kiadta először az Universal Edition 1923, majd a Boosey and Hawkes.[191] E dalciklusnál a fordításokkal kapcsolatos kérdések nehezítették meg a kiadáshoz vezető utat.

Az op. 16-os dalciklus Ady-versekre íródott.[192] Ady Endre Bartók Béla nemzedékének legjelentősebb költője volt, akinek költészetét a zeneszerző nagyon közel érezte magához.[193] Bartók annyira azonosult Adyval, hogy Gombossynak írt levelében az alábbi idézet szerint fogalmazott:

> Ha költő lettem volna, ezeket a verseket én írtam volna.[194]

Bartók szemében Ady Endre volt a legnagyobb magyar kortárs-költő, akinek magyarságában, az úri Magyarország és a magyar sovinizmus ellen lázadó verseiben Kodállyal együtt a maguk programját vélték felfedezni.[195] Bartók találkozott személyesen a költővel és könyvtárának Ady-köteteiben talált bejegyzései is jól tükrözik, hogy mélyrehatóan ismerte, szerette, értette a magyar szimbolista költő művészetét.[196]

Ady Endre költészetére jellemző a szimbólumok sokasága és az extrém tömörség – gondoljunk csak az op. 16 harmadik dalára, *„Az ágyam hívogat”* címmel, ahol egy sor mindössze két szóból épül fel.[197] A költő archaizmusokat és neologizmusokat, néha ködös történelmi utalásokat, valamint szokatlan vagy szabálytalan kontextusba helyezett szavakat alkalmaz. Adyt mélyen érintette a szimbolizmus, és ő is erősen elkötelezte magát politikailag a haladó oldalon.[198] Ady befolyása a magyar intellektuális életre hatalmas volt.[199] Nem kétséges, hogy ő volt a legfontosabb irodalmi személyiség az országban az Új versek c. gyűjteménye

---

[191] Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans le Cinq melodiésop. 16de Béla Bartók, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007). i.m. 122.
[192] Somfai László (Lemezismertető). i.m. 3.
[193] Vikárius László: Emlékezés a dolog „hangulatára”: A konkrét és a megfoghatatlan Bartók zeneszerzői munkájában”. In: Schmidt Zsuzsanna (szerk.): A fordítás lehetetlensége? Vikárius László ötvenedik születésnapjára. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma, 2012. i.m. 33.
[194] I.m. 33.
[195] Somfai László (Lemezismertető). (Lásd 2. lábjegyzet). i.m. 3.
[196] I.m. 3.
[197] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2008), i.m. 107.
[198] I.m. 108.
[199] I.m. 108.

10.18132/LFZE.2018.5

megjelenésétől kezdve (1906), egészen a 42 éves korában bekövetkezett korai haláláig (1919).[200]

Ady verseire, amelyeket Bartók az Op. 16-hoz választott, egy mély rezignáltság jellemző.[201] A halál közelsége, amit az utolsó dal végén idéz fel, az egész cikluson át jelen van.[202] Majdhogynem azt hihetnénk, hogy ez Kékszakállú és Judit remény nélküli párbeszéde, ami egy képzeletbeli síkon folytatódik: a nő felajánlja szerelmét, amit a kiábrándult férfi, aki már lemondott az életről, nem tud elfogadni. Legalábbis ezt a következtetést vonhatnánk le, ha megkísérelnénk a két ciklus dalait egymás után felváltva tenni.[203]

Ez is bizonyítéka annak, mennyire azonosult a zeneszerző Adyval, lelki beállítódásával, világnézetével. Speciális szöveghez, speciális zenei megoldás – a két zseni, költő és zeneszerző találkozásából, szintézis jön létre, amelyből remekmű születik.

Az Op. 16-os Ady-dalok összeállítása világosan megmutatja, hogy a zeneszerző mennyire a saját, aktuális problémájához, a szerelem-halál költészetéhez keresett szöveget.[204] Dalainak szövegválasztása kompozíciós szempontból is problémát okozott, hiszen témájuk, hangulatuk, szimbólumaik miatt lassú muzsikát eredményeztek, így azok ciklusba rendezése nehézséget jelentett és többször meg is változtatta sorrendjüket.[205] 1919 áprilisában egyik szerzői estjén, amelyen az op. 14-es Szvit és az op. 18-as Etűdök is először kerültek bemutatásra, az Ady-dalokat Durigó Ilona Bartók Bélával szólaltatta meg a következő sorrendben: I, IV, V, II, III.[206]

Pintér Csilla tanulmányában leírja, hogy e dalciklusban az első dal mindig megmaradt kezdő műnek, csak a továbbiak helyét variálta számos alkalommal Bartók.[207] Felmerül a cikk szerzőjében a kérdés ezáltal, hogy vajon ilyen értelemben beszélhetünk-e a dalok koherenciájáról, amely ciklussá teheti dalok egy sorozatát?[208] Habár Pintér szerint nem hivatkozhatunk hangnemi tervre, sem motivikus kapcsolatokra, sem a verssorozat megbonthatatlan epikus eseménykeretének folyamatára, mégis a teljes ciklus rövidsége, a költői értelemben vett tematikus egység miatt a ciklus koherens egésznek tekinthető.[209] A fő összetartó erő a szöveg, amely annak ellenére, hogy a zongora minden dalban kiemelkedő szerephez jut, egyetlen pillanatra sem tűnik mellékesnek. Pintér szerint a Bartók-dalok ciklikusságát, a mű egészének egységét a szöveg tematikai homogenitása és a dalok tónusának változatossága együtt teremti meg.[210]

---

[200] I.m. 108.
[201] I.m. 106.
[202] I.m. 106.
[203] I.m. 106.
[204] Somfai László (Lemezismertető). i.m. 3.
[205] I.m. 5.
[206] I.m. 5.
[207] Pintér Csilla Mária: „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban". In: Tallián Tibor (szerk.) Zenetudományi dolgozatok 2004-2005 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 2005). i.m. 76.
[208] I.m. 76.
[209] I.m. 83.
[210] I.m. 84.

10.18132/LFZE.2018.5

A *Nyugat* című folyóirat nyitószáma Ady egyik fontos írását közölte, melyben a művészet szerepéről szólt a költő. *A fekete macska* című írása esztétikai alapvetést adott. Ebben a tapasztalás és érzékelés művészetbeli kiterjesztésének lehetőségét hangsúlyozó cikkben Magyarországon először kapott hangot – a klasszikus modernség szemléletmódjának megfelelően – az utánzáselvvel szemben a teremtésesztétika, amely e konkrét Ady versek esetén is megfigyelhető.[211] A dalciklus Bartók által megadott címe egyértelműen meghatározza a sorozatot alkotó kompozíciók műfaját Pintér Csilla szerint: *Lied*, ezen belül is – egymást egyenrangú fontossággal kiegészítő ének- és zongoraszólamra írott kompozíciók.[212] A *vers* műfaji meghatározás helyett azonban „*szöveg*" kifejezést használ a szerző a ciklus címének megfogalmazásánál.[213] Bartók címválasztása, azaz a ciklus műfaji meghatározása utal arra, hogy az eredeti lírai kompozíció önálló karaktere megszűnik, feloldódik az új, szövegi és zenei textúrában.[214] A 20. századi nyugat-európai *Lied* műfaj hagyományában felbomló dalszerűség Bartóknál mégis megmarad.[215] Mivel a leginkább szimbolistának nevezhető *Vér és arany* és a *Szeretném, ha szeretnének* című Ady-kötetekből választott öt vers dalszerű, helyenként chanson vagy kuplé jellegű kifejezésmóddal bír – a költő életművében különálló csoportot képviselve –, így ez a dalszerűség tükröződik vissza Bartók „dalszerűségében", azaz abban, hogy Bartók is megmarad a dal eredeti, romantikus értelemben vett változatánál a ciklus megalkotásánál.[216] Ezek a versek rendelkeznek azokkal a romantika dalciklusaira jellemző vonásokkal – mint strofikus forma, helyenként a népdalokra jellemző egyszerűség, az ismertség illúzióját keltő tónusok, amelyek oldják a versláncok feszült, epikus jellegét, vagy a tömörség és a lényegre törő kifejezésmód –, amely lehetővé teszi, hogy egységes dalciklussá váljon e kompozíció.[217] Bartók szövegválasztása tehát a pillanatnyi lelkiállapot eredményezte tartalmi meghatározottság mellett műfaji és kompozíciótechnikai megfontolásokra is utal.[218] Általánosságban jellemző a szövegekre a visszatekintő jelleg illetve, hogy megjelennek benne az Ady-mitológia jellegzetes alakjai éppúgy, mint a költőre egész életén át jellemző jelképvilág alapmotívumai.[219]

---

[211] I.m.
[212] Pintér Csilla Mária: „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban". In: Tallián Tibor (szerk.) Zenetudományi dolgozatok 2004-2005 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 2005). i.m. 73.
[213] I.m. 73.
[214] I.m. 74.
[215] I.m. 74.
[216] I.m. 74.
[217] I.m. 74.
[218] I.m. 74.
[219] I.m. 74.

10.18132/LFZE.2018.5

> Az őszi lárma titokzatos, bezárt alakja *A magyar messiások* ciklus Befalazott diákjának éppúgy előképe, mint ahogy elővételezi A föltámadás szomorúságának tematikáját. Az Egyedül a tengerrel „hotelszobája" is később, a *Vér és aranybeli A hotelszobák lakója* című versben válik egész művet betöltő szimbólummá. *A nem mehetek hozzád* – tematikai, szerkesztésmódbeli, de súlyosabb dalszerűnek nem nevezhető – pár darabja pedig az Új versek „Szűz ormok vándora"-ciklusának nyitóverse (Sóhajtás hajnalban)."[220]

Tallián Tibor szerint az Ady-dalok zeneszerzői nyelve keményebb, mint az op. 15 dalciklusé.[221] Ez a versek „keménységéből" is fakadhat, ha az előző ciklus 4/5-ének verseire gondolunk, amelyek a szerelem témája köré csoportosulnak, olykor nyílt erotikával. A kicsit kakukktojás ötödik dal témája vezet tovább az op. 16-os dalok hangulatához, amelynek elmosódott a hangnemisége; egy-két mixtúrás helytől eltekintve kimondottan hármashangzat-ellenes, kvart, tritonusz és szeptim-hangközkészlettel és szabadon kezelt tizenkéthangúsággal dolgozik.[222] Az ötfokú, impresszionista foltok inkább csak helyenként elő-elő bukkannak, mint például *Az őszi lárma* című dalban.[223] A hangulatok a szöveghez alkalmazkodva mindvégig szürkék, eső- és halálszínűek; fények csak távolról, a múltból szűrődnek be olykor-olykor; a szerzői tartás avantgárd jellegű.[224]

3.2. Szöveg és zene – elemzés

I. Három őszi könnycsepp (Vér és arany. A halál rokona, 1907)

Őszi délben, őszi délben,
Óh, be nehéz
Kacagni a leányokra.

Őszi éjben, őszi éjben,
Óh, be nehéz
Fölnézni a csillagokra.

Őszi éjben, őszi délben,
Óh, be könnyű
Sírva, sírva leborulni.

1907. december végén jelent meg, 1908-as évszámmal a *Vér és arany* című kötet.[225] E köteten belül *A három őszi könnycsepp* a halál élményét középpontba állító, *A*

[220] I.m. 74.
[221] Tallián Tibor: Bartók Béla.(Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016). i.m. 158.
[222] I.m. 158.
[223] I.m. 158.
[224] I.m. 158.
[225] http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=16719. 2014.03.03.

10.18132/LFZE.2018.5

halál rokona című ciklus egyik verse.[226] Az ősz, mint az elmúlás és a halál szimbóluma köré épül a három versszakból álló vers mondanivalója. A vers a trocheusok gyakoriságából adódóan, ereszkedő, lejtő ritmusú, a könny hullását is idézi, ugyanakkor a hármas lüktetése ringató tánc jellegű.
Laki szerint első látásra megdöbbentő a Bartók által megzenésített öt Ady vers elolvasásakor a költő párhuzamos szerkezetek iránti megszállottsága, valamint szavak, frázisok vagy egész sorok gyakori ismétlése.[227] Mindjárt itt az első versben a kezdő vers első sorában ismétlődik az „Őszi délben"; ugyanígy, a második versszak első sorában az „Őszi éjben" jön elő újra; végül a harmadik versszak első sora egyesíti a két első sort. Az ősz ismétlése, nyomatékosítás – Ady egyébként gyakran alkalmazott, kedvelt versépítő eleme, mint ahogy ezt az imént említettem. Az „ősz", mint szóismétlés, az „Ó, be nehéz…", mint szófordulat ismétlés, az egyes versszakok pedig, mint mondatszerkezet ismétlések – az ismétlés számos változataként – jelennek meg nyomatékosítva illetve fokozva a költő mondanivalóját.

Az „Ó, be nehéz…" kvázi refrén jelenik meg az első versszak második sorában, amely a második strófa második sorában ismétlődik és a harmadik szakaszban oldódik „könnyűvé", amely ugyanakkor hatalmas ellentmondásba torkollik, hisz „sírva leborulni" a vers végződése. Ez nem is olyan nagy ellentmondás, ha a kiábrándult, elkeseredett, depresszív egyénre gondolunk. Ami a jóllétben lévőnek nehéz, azaz sírva leborulni, az az előbb említettnek könnyű, mint ahogy a vers dekadens zárása is kifejezi. Laki így ír e részről: a „dél" és az „éj" közötti ellentéthez hozzáadódó „nehéz" és a „könnyű"ellentétpár azt is jelentheti, hogy nehéz boldogan élni éjjel és nappal, de könnyű meghalni a szomorúságtól nappal és éjjel is.[228] Ezeknek az ellentéteknek és párhuzamos szerkezeteknek a játéka rögtön egy zenei jelleget kölcsönöz a versnek, és ezt Bartók zenéje természetesen számon tartja.[229]

A *Három őszi könnycsepp* az 1919-es bemutató utáni első dal pozícióját, azaz a nyitótétel funkcióját az 1923-as kiadásánál is megtartotta.[230] A nyitótételnek kiemelkedő szerepe van, hiszen hangja az egész dalciklus hangvételét, hangulatát meghatározza.[231] Mivel mind poétikailag, mind zeneileg az öt dal közül ez a leginkább egyértelműen dalszerű kompozíció, valószínűleg ezért lett a ciklus kezdete és szilárdan őrizte ezt a pozícióját, míg a többi vers sorrendje többször változott.[232] Az első vers szövege népdal jellegű, Bartók mégis zeneileg egész életművében egyedülálló zeneszerzői stílusban komponálja meg.[233] Kompozíciós eszközei magukba foglalják ugyan az új zene jellemzőit, azonban mégsem szakad el a 19. századi német dal hagyományától.[234] A *Lied*-tradíció Bartók általi követése a

[226] I.h. 2014.03.03
[227] Laki: Les mélodies op. 15. et 16. i.m. 107.
[228] I.m. 107.
[229] I.m. 107
[230] Pintér Csilla Mária: „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban". i.m. 75.
[231] I.m. 75.
[232] I.m. 75.
[233] I.m. 75.
[234] I.m. 75.

10.18132/LFZE.2018.5

következőkben nyilvánul meg: az első dal szerkezete a strofikus forma közelében marad, ugyan a strófavariáció elvét követi, de megmarad a strofikus dal általános jellemzőinél: mint az egyszerűség, egység, rövid terjedelem, epigrammatikus tömörség, a zenei és poétikus tónus egysége, táncszerűen lüktető ritmus.[235]

A népdalra emlékeztető dal 3 részből, 3 zenei értelemben vett mondatból áll. Formailag A-Av-B. Az első versszakra a második mondat kvintválasz, bővített kvinttel. A bevezető első ütemben egy érdekes tercépítmény épül fel a h orgonapontra *h-d-f-a-c-e*, melyhez az ütem egyen a gisz-cisz adja a disszonanciát. A bevezető első ütemben egy érdekes tercépítmény épül fel a *h* orgonapontra *h-d-f-a-c-e*, melyhez az ütem egyen a *gisz-cisz* adja a disszonanciát. A bal kézben megszólaló cisz hang előlegezi meg az ének szólam kezdőhangját. A *cisz-c* kis szekundos, pulzáló mozgású énekszólamot a balkéz *cisz-c* hangja *ostinató*-szerűen végigkíséri. A lassú léptékű, *ostinato* basszus első négy üteme két kétütemes egységre, konszonancia-disszonancia párokra tagolódik, majd az 5. ütem az első két kétütemes egység első tagjához hasonlóan indul, de az eddigi negyedekben lépegető, pulzáló ritmus kiszélesedik fél kottává a kezdő tercépítmény akkorddal azonos hangokon, ezzel anticipálva az ének szólam fél kotta hosszúságú „Ó” felkiáltását.

Népdalokhoz hasonlatosság jellemzi mindhárom strófát: kupolás szerkezetű indulás, amely ereszkedő dallammal zárul, ezáltal a dallamívben is tükröződik a trocheusi verslábak ereszkedő jellege. Az első két versszak szinte teljesen azonos kupolás és ereszkedő dallamot ír le csak kvinttel lejjebb az első strófához képest, a harmadik rész a csúcspontjáig emelkedve lassan tercekben lépked lefelé, és ér el a népdalokra jellemző kvartlépéssel lefelé a záróhangra.

Az énekszólam ritmus képlete szépen követi a szavak ritmusát, azaz a prozódiája kitűnő e dalnak, mint ahogy mind az öt dalnak e ciklusban. Félkotta negyed váltakozása az első négy ütemben ütemenként a zenei ritmus, amely pontosan tükrözi a szöveg ritmikáját: trocheus versláb – egy hosszú, egy rövid szótag – az első négy két-két szótagú szóban, a vers első sorában. Az „Ó” felkiáltáson átkötött hosszú hang, érzelmi hangsúly, majd rövid nyolcadokon kupolásan emelkedve, majd leereszkedve a dallam kifejezi a valódi okát a lírai én szomorúságának, kvázi kifakad az egyénből, ami nyomja a lelkét e ritmikával és dallamívvel. Ugyanez a képlet ismétlődik a második versszakban csak kvinttel lejjebb.

A strofikus tagolását a versnek a zenében a közjátékok világosan mutatják.[236] A strófaforma ismétlődés mozzanata a második versszak ritmusában és dallamában is jelen van, a záróstrófában a kezdősorban jelenik meg.[237] A dallamvonal hasonlóan a ritmus jellemzőihez, jól tükrözi a dal műfajának törvényszerűségeit. Az első két versszakban a melodika kis hangközlépésekkel körhöz hasonló motívumot ír le.[238] A záróversszak is hasonló szerkesztésmódú, de tágabb dallamívet ír le, kitágul a mozgástér, a dallam, intenzitásban megmutatkozik az első két strófával szembeni

[235] I.m. 75.
[236] I.m. 75.
[237] I.m. 75.
[238] I.m. 75.

10.18132/LFZE.2018.5

különbsége az utolsónak.[239] A harmadik strófa második soránál először van forte, amely a mondanivaló végéig tart és csak az utójátékban csendesül el, nyugszik vissza *piano*ig. A dal ritmusa tánc jellegű, amely szintén a dal műfaj jellemzőjét tükrözi.[240] Hosszabb és rövidebb ritmusértékek egyenletesen váltakoznak, ringató jellegűen, akár bölcsődalra, vagy valcer-mozgásra emlékeztetve.[241] Itt-ott tehát meginog a ritmus, de a közjátékban és az utójátékban mindig helyreáll.[242] Tonális értelemben is megvalósul a dal műfajának eredeti állapotára jellemző zártság és lekerekítettség.[243] A dal első hangja, amely a hangnem elmosódottságát az elején orgonapontként ellensúlyozza, az utolsó ütemben visszatér eredeti funkciójához, a szövegbeli fokozás ellenére.[244]

II. Az őszi lárma (Vér és arany. A halál rokona, 1907)

Hallottátok már?
Ősszel, amikor kavarog a köd,
Az éjszakában valaki nyöszörög.

Valami dobban.
Valaki minden jajt összelopott,
Valaki korhadt, vén deszkákon kopog.

Egy régi ember.
Míg élt, sohse volt csillag az egén
S most vágyna egy kicsit szétnézni szegény.

A ciklus első két verse Adynál is összetartozik, hiszen e második vers szintén a *Vér és arany* című kötet, azon belül pedig *A halál rokona* című ciklus része.[245] Bartók mégis felcseréli azokat, feltehetően azon zeneszerzői szándékból, hogy a dal műfaj eredeti kritériumainak megfeleljen.[246] Ehhez a *Három őszi könnycsepp* epikai elemeket mellőző lírája alkalmasabbnak tűnt, mint a dalciklusban második helyre kerülő elbeszélő, ballada jellegű Ady-vers, amely – úgy, mint ahogy az első dal sem – nem nélkülözi az érzelmeket, az indulatot, azaz a líra és a dal műfaj ideális szövegi alapját adja a megzenésítésre.[247]

Költői kérdéssel, a hallgatóságot megszólítva, figyelmét felkeltve és magára vonva, ezáltal nagy hatást elérve indul a három strófából álló vers. Minden versszak második és harmadik sorának vége rímel egymással (félrím). A „kavarog a köd” fikciója alliteráció, amely mint költői eszköz emeli a zeneiségét a versnek. „Valaki”

[239] I.m. 75.
[240] I.m. 76.
[241] I.m. 76.
[242] I.m. 76.
[243] I.m. 76.
[244] I.m. 76.
[245] I.m. 76.
[246] I.m. 76.
[247] I.m. 76.

10.18132/LFZE.2018.5

szóismétlései, egy alkalommal „valami”-vé válik, amely emiatt más, megdöbbentő. A sohse archaikus formája a sosem szónak, a tartalomhoz – „régi ember” – alkalmazkodik. A versben szereplő egyén életében a keserves tapasztalatokat kapta leginkább a sorstól, s most, amikor már „régi”-vé vált, megöregedett, bár körbenézne a felemelő élettapasztalatok terén, de önmegvalósítási lehetőségek nélkül, ez már szertefoszlott vágyálom csupán.

E második dal, mintha eltávolodna az eredeti dal műfajától, mégis például a második és harmadik strófa kezdeténél, csak az első ütemekben, kíséret nélkül, 5/8-ados ütemmutatóval emeli ki a környezetéből, a mondanivaló fontossága végett.[248] Ezzel a soraira szétesett zenei versszakok határait mégis meg tudja tartani, azaz megmaradnak a strófák, ami által a dal műfaján belül tud maradni.[249] Pintér Csilla Mária szerint e dal közel áll a *Lied* Schubert által megteremtett ideáltípusához, mivel a strófák észlelhetőek és a műfaj egyéb kritériumainak is megfelel.[250] A dal elején és végén egyaránt megjelenő 9/8-ados szekvencia lekerekítettséget, formai zártságot ad a műnek, az ismétlődés pedig a második téma körforgásszerű visszatérésében valósul meg.[251] Bartók szövegváltoztatást hajt végre az eredeti vershez képest: „valaki nyöszörög” helyett „valami”-t használ.[252] Pintér szerint feltehetően azért, mert ez a személytelenné tétel jobban összetartozik a „valami dobban” szövegrésszel, illetve a „valaki” későbbi megjelenése, késleltetése, nagyobb feszültséget tud eredményezni a zenében a szöveggel.[253]

Három nagyobb részre tagolható e dal a három versszak tagolása szerint, azaz itt megegyezik Ady tagolása és annak zenei szerkezeti megvalósulása Bartók által: első rész 1-12. ütem, a második rész 13-22. ütem, a harmadik rész a 23-33. ütemig tart.

Maga az első rész is két szakaszra bontható: 1-6. ütem és 7-12. ütem. Az ének szólam belépéséig egy bevezető van a zongoraszólamban 5:1-es modell skálával, amely a kavargó ködöt festi le kisszekund távolságra lévő kvartépítményekkel. Ezek dallamiránya homorúan hullámzó, egyre nagyobb íveket szel át, egyre több kvart vesz részt; vagyis: *gisz-disz-d-a* (távolság: oktáv és nagyszeptím), *aisz-eisz-e-h-c-g-fisz-cisz* (távolság: két oktáv és bő szekund), *cisz-gisz-g-d-e-h-b-f-e-h* (távolság: két oktáv, bő kvint).

A *tenutó*val jelzett hangok már a dallam részei, tehát nem csak a 2. ütem végén felcsendülő oktáv *e* dallam, hanem már az első ütemtől; *gisz-aisz-cisz-e*, a 3. ütem tremolója is négy kvartból áll, *cisz-gisz-g-d-e-h-b-f*. Az *a-e-cisz-hisz* dallam alatt marad ugyanez a négykvartos harmónia, kisebb módosításokkal: *cisz* helyett *hisz* vagy *hisz* és *cisz* is.

A 4. ütemben történő énekszólam belépése alatt is ugyanez a kvartépítmény kíséri mind az ének, mind a zongora dallamát. Az énekszólam fő dallami karakterét az egész dalban a kisszekund lépések és a kvartugrások adják. Mint már a

[248] I.m. 76.
[249] I.m. 76.
[250] I.m. 77.
[251] I.m. 77.
[252] I.m. 77.
[253] I.m. 77.

10.18132/LFZE.2018.5

bevezetőben is tapasztalhattuk, egyre több kvartot használ Bartók kíséretként, ami a 7. ütemben csúcsosodik, ahol a homorú helyett domború dallamvonalú kvartépítmény hat tagból áll, tehát *c* basszussal mind a 12 hang megszólal ebben az akkordban.

Az első rész első 6 ütemében a jobb kézben a dallam mindig oktávban szól, a 7. ütemtől a hangulat expresszivitását fokozandó nóna távolságban szól a jobb kéz szólama jellemzően nyolcad és kisnyújtott ritmikájú dallama. A 9. ütemben lekerekíti az első részt, megszakítja az állandó *arpeggió*zást a balkézben, már csak 4 tagja van a kvartépítménynek, a nóna dallam is egyre lejjebb kerül. A 10. ütemben a jobb kéz dallama pianissimo dinamikában egyfajta visszhangként idézi föl az első részt, a balkézben sem teljes már a kvartépítmény.

A 11. és 12. ütemet nem érezhetjük sem az 1. részhez, sem a 2. részhez tartozónak, hiszen teljesen elkülönül a karakterével az előzményektől és attól, ami utána jön majd (a harmóniavilágával nem). Ezzel a *secco staccato* jelleggel természetesen a *valami dobban* szövegrészt festi le előre a szerző, hiszen az ének *a capella* mutatja be ezt a részt.

A dal második részében véleményem szerint a 13. ütemben hasonló a harmónia a már előfordult 12 hangú harmóniához, csak az *f-c* kvart most nem legalul, hanem legfelül van. Ez a harmóniai jellemző egészen a 17. ütem végéig.
A zongora kis-nóna dallamíve egyből egy expresszív oktávugrással jelzi az következő rész szenvedélyességét. Ez a dallam végig a már első részben megismert nyolcad-kisnyújtott ritmusképlettel operál. Csak úgy, mint az első részt, a 2. részt is egy egészen eltérő zenei anyag zárja (18-22. ütem), ami hasonló a 11-12. ütem zenei anyagához, és a „Valaki korhadt, vén deszkákon kopog”-hoz. A 21. ütem viszont eltér ettől a zenei anyagtól: a harmóniák és a *legato*, expresszív dallamkezelés inkább a főrész zenei világát idézi, ez vezet rá az *a capella* énekszólamra. A 22. ütemben tehát, csak úgy, mint a 12.-ben az ének kíséret nélkül marad, ezzel is nyomatékosítva a mondanivalóját, mind a szöveg, mind dallam szempontjából (kisszekund-kvart!).

A 3. rész valójában a 24. ütemben kezdődik, a 23. ütem, mely dallama az előző *a capella* rész anyagával operál *arpeggioso* 2 darab *c* alapú bő kvart-tisztakvart akkord fölött vezet a 24. ütemre. Míg a zongora két keze ék irányban egyre közelebb kerül egymáshoz, addig az ének még egy utolsó emelkedő-ereszkedő dallamívet ír le, mint az elején már említettük, legjellemzőbb dallami karaktere a kisszekund és a tisztakvart lépések.

A 27-28. ütemrész a korábban már bemutatott *a capella* részekre reflektál, azzal a kis különbséggel, hogy egy szűk kvint-tiszta kvart akkord *(esz-b-d-g)* színesíti.

Az énekszólam dallama itt is as*z-g-d* hangokkal zár, mint a 22. ütemben. A 25. ütemben egy kisebb *Coda* rész zárja a dalt. A harmóniai kíséret visszaidézi a dal elejét, a zongora nóna dallama a rá jellemző ritmikával egyre lejjebb ereszkedik.
A 33. ütem megismételt *portato* akkordjai pedig a 11-12. ütemrészek, illetve a 18-22. részek „dobban” ill. „kopog” zenei anyagát is fölidézik.

10.18132/LFZE.2018.5

III. Az ágyam hívogat

Lefekszem. Óh, ágyam,
Óh ágyam, tavaly még,
Tavaly még más voltál.
Más voltál: álom-hely,
Álom-hely, erő-kut,
Erő-kut, csók-csárda, vidámság,
Vidámság. Mi lettél?
Mi lettél? Koporsó,
Koporsó. Naponként,
Naponként jobban zársz,
Jobban zársz. Ledőlni,
Ledőlni rettegve,
Rettegve, fölkelni,
Fölkelni rettegve,
Rettegve kelek föl.

Fölkelni, szétnézni,
Szétnézni, érezni,
Érezni, eszmélni,
Eszmélni, meglátni,
Meglátni, megbujni,
Megbujni, kinézni,
Kinézni, kikelni,
Kikelni, akarni,
Akarni, busulni,
Busulni, elszánni,
Elszánni, letörni,
Letörni, szégyelni,
Szégyelni. Óh, ágyam,
Óh, ágyam, koporsóm,
Koporsóm, be hivsz már,
Be, hivsz már. Lefekszem.

A vers kántáló, litániaszerűen ismétlődő szavai, láncrímei önként kínálkoznak a komponálásra, ezért helyezi a zeneszerző e dalt a ciklus középpontjába Pintér Csilla szerint.[254] Ennek ellenére ez a szöveg az irodalmi dal műfajától a legtávolabb van, hiszen Pintér szerint inkább archaikus népi imádságok egy pogány-keresztény, ráolvasás-típusára emlékeztet, azaz inkább sorokra, mint strófákra tagolódik, tartalmilag pedig naturalista és elvont elemeket ötvöz.[255] A vers két, viszonylag hosszú strófából, azon belül rövid, nem tagolt, láncrímes sorokból épül fel,

[254] I.m. 77.
[255] I.m. 78.

10.18132/LFZE.2018.5

„kígyóformává” alakul a szóismétlések által.[256] Ez az ellentétekkel teli szerkezet szokatlan és a vers végéig tartó, szüntelen feszültséget hordoz magában. A szóismétlések pillanatában az olvasó izgalma egyre fokozódik azért, hogy megtudja, a szókettőzés után vajon mi következik. Az ismétlés kulcsszavakká emeli az adott szót, illetve a felsorolás a nyomatékosítás költői eszközei. Ellentétes szavak, pozitív illetve negatív töltettel teszik ki a vers alapegységeit. A vers teljes egészében a három szótagos szemantikai egységek ismétlésére épül. Ezeknek a rövid egységeknek az ismétlésével Ady létrehozott egyfajta „elnyújtott formát”, ami kibontakozik, felemelkedik és visszaesik.[257] A vers első és utolsó szava ugyanaz: „lefekszem”. Laki Péter írásában olvasható, hogy ez a Bartók számára oly kedves, „híres” *íves forma*.[258] *A kékszakállú herceg vará*ban is megfigyelhetjük, hogy a homályban kezdődik, az ötödik ajtónál éri el a csúcspontot, majd visszahull a homályba.[259] Vagy a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztá*ra első tétele is hasonló dramaturgiát követ. [260]

A vers ötödik soránál a pozitív múlt felsejlik: „álom-hely”, „erő-kút”, „vidámság”, „csók-csárda”. Ez utóbbi Ady saját szóösszetétele, amely egyben a szerelemre utaló alliteráció. A vidámságból megdöbbentő a zuhanás – a következő szóig – a koporsóig. Hirtelen megváltozott élethelyzetet fest le előttünk a költő: a pozitív, szerelmes létből a halál küszöbéig megy a váltás, az előbb említett tetőpont utáni visszazuhanás a vers végén a végső lefekvésbe, a halál megnyugvásába torkollik. A második versszak főnévi igenevek felsorolásával illetve azok érdekes asszociációjával halmozza, nyomatékosítja a mondanivalót. A „szégyellni” az utolsó főnévi igenév, ahol megtörik azok szüntelen folyamata, lüktetése az „ágyam” szóba ütközve, s rádöbbenti az olvasót illetve a lírai ént arra, hogy ez az ágy a végső fekhely, a koporsó, az elkerülhetetlen sors kegyetlen beteljesülése a végső megsemmisülésben, a halálban.

Pintér Csilla Mária szerint Bartók a zenei megformálásban alkalmazkodik a vers körszerű – véleményem szerint kígyóforma – szerkesztéséhez: megtartja a két nagy formai, szerkezeti egységet, azaz két szövegstrófát, de azokat még tovább bontja. Az első, harmadik, hatodik zenei formarész egyfajta deklamáló közjátéknak bizonyul, míg a többi szerkezeti alszakasz három valódi strófát képez,[261] az emelkedő-visszaeső dallamívek, majd kis vagy nagy szekunddal feljebb induló azonos rajzolatú kis egységek, a szövegbeli ismétlődések funkcióját jelenítik meg.[262]

A ciklus középső dala 3 fő formai részre bontható, A-B-A$^{var.}$ jellemzi a szerkezeti felépítést (1-19., 20-43., 44-54. ütem). Az első rész két részre bontható, az első a 9. ütem első feléig tart, a második a 9. ütem *Doppio movimento* tempó

[256] *Kígyóforma* elnevezés Szepes Erika irodalomtörténész-tanárommal való konzultáción került megnevezésre.
[257] Laki Péter: Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2008), i.m. 107.
[258] I.m. 108.
[259] I.m. 108.
[260] I.m. 108.
[261] Pintér Csilla Mária: „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban”, i.m. 78.
[262] I.m. 78.

10.18132/LFZE.2018.5

jelzésétől kezdődik. Az A-rész első részének az énekelt dallamát meglehetősen melankolikus elemek jellemzik, az egyhangú motívumok, illetve a lefelé hajló ívek. Az első két ütem *f*-alapra épülő akkordja egyszerre hordozza magában a dúr és moll jelleget, vagyis az *f-c* kvint mellett egyszerre van jelen az *asz* és az *a* hang. Ez a harmóniai kettősség később az egész dal folyamán jelen lesz, jellemzően befolyásolja majd a harmóniai struktúrát. Míg az A-rész első felének az énekszólama jellemzően egyhangúan melankolikus, a kíséretben az „álló" akkordok hangkészletben és regiszterben is egyre szélesedő tendenciát mutatnak. Ezek az akkordokat is folyamatosan végigkíséri a dúr-moll kettősség, dúrbeli-mollbeli elemek folyamatos együttléte. A – dinamikailag is – legerősebb ilyen akkord a 8. ütem 3. negyedén megjelenő *fesz*-moll akkord, mely a jobb kézben több dúrbeli színezetű hangot kap (*esz-desz-bebé* ill. *gesz* ez esetben neutrális, de az *esz* és *desz* közelsége miatt azokat is inkább a *fesz*-dúrhoz közelinek érezhetjük).

Ahogy elindul az A-rész második fele, újból egy dúr-moll akkord mozgó felbontásával találkozhatunk, ami nem más, mint egy kvinthiányos *c*-szext-akkord, ahol a kritikus *esz-e* a basszusban találkozik, illetve a *c* a moll- és dúrbeli felső ill. alsó váltóhangját is megkapja. Az akkordból „hiányzó" kvint az énekszólam belépő *g* hangján csendül fel, miközben egyre erősebb a zongoraszólam *ostinato*-mozgása. Ennek a 10 ütemes szakasznak az énekszólama már sokkal inkább szenvedélyesebb, mint az első szakaszban megismert melankolikus jelleg, ellenben a 14. ütem csúcspontján újra visszatér a lefelé hajló kvint, ami először az énekszólam dallamát, majd a zongorakíséretet is visszarántja az A-rész első részének lehangoltságába, az ott megismert dallami, ritmikai és harmóniai jellemzőibe. Érdekes az az ambivalencia, hogy pont a „vidámság" szónál tér vissza a zeneszerző a kezdeti lehangoltságba. Érdekes még az a harmóniai sor, amelyet Bartók az A-rész második felében használ; a már bemutatott *c*-dúr-moll szextakkordot egy *desz-d* átmenő hang után egy *h*-dúr-moll akkord követ. Ezután egy – enyhén átvariált – autentikus fő-lépéses harmóniasor jön, a 14. ütemben *e*-dúr-moll akkord, amely után egy *a* alapú akkordnak kellene jönnie, de megelőzi a következő elem, a *d*-dúr-moll akkord, és így csak a 17. ütem felütésén találkozunk az *a*-dúr-moll akkorddal, amelyet a 18. ütemben már a várt *g*-alapú, egyszerre dúr- és molljellegű harmónia követ. Mindeközben a dallam már – követve a szöveget – teljes mértékben visszatér a tételt indító egyhangú melankóliába. Ezt a hangulatot a *g* akkordot kromatikusan követő, alapvetően *gesz*-moll akkord harmóniailag is megerősíti.

A dal B-része szintén két részre tagolható: a 20-28.-ig és a 29-44. ütemig. A 20. ütem *Agitato* jellege után még kicsit visszatér az előző szakasz melankóliája és egyhangúsága, ezért a 20-22. ütemig tartó három-ütemes szakaszt tekinthetjük egyfajta átvezetésnek is, de formailag mégis már szorosabban kapcsolódik a következő formai elemhez, amelyet legjobban a zongora 20. ütem utolsó negyedén megjelenő izgatott tizenhatod-szextola motívuma bizonyítja. Az A-részben mind a szöveget, mind az énekdallamot három-szótagos ill. három-hangos tagoltság jellemezte, ez a 21. ütem hat-szótagos – illetve hat- hangos – motívumával törik meg, és a B-rész első felét mindvégig jellemzi. A 23. ütemtől újra az *Agitato* játékmód jellemzi mind az énekszólamot, mind a zongorakíséretet. A zongora harmóniai

10.18132/LFZE.2018.5

kíséretében három nyolcadonként alapvetően dúr- illetve szűkített jellegű harmóniák váltakoznak, amelyeket kromatikus váltóhangokkal díszít a szerző: a 24. ütemben *e*-dúr-*cisz*-szűkített szeptim, a 25. Ütemben *a*-dúr-*gisz*-szűkített szeptim, a 26. ütemben *h*-dúr kvartszext-fordításban-*esz*-szűkített szeptim. A 26. ütem utolsó negyedén lévő, alapvetően *esz*-alapú szűkített harmóniafelbontás egyfajta felütésként szolgál a 27. ütem csúcspontjára, ahol a zongorakíséretet először egy *asz*-dúr-szerű, majd egy *asz*-moll-szerű harmónia jellemzi, kiválóan lefestve ezzel az énekszólam dallami történését, amely most újra melankóliába fordul. A B-rész második felét egy *espressivo* zongora közjáték készíti elő, amelynek első két ütemében egyfajta *mixtúra* a főszereplő, majd a *9/8*-os ütem már inkább a következő szakasz szaggatottabb, tagoltabb zongorakíséretét előlegezi meg, készíti elő azt. Amíg a B-rész első felét inkább a hat-szótagos szöveg-tagoltság jellemezte, itt újra a három-szótagos szöveg a jellemző. Ez a jelentős mértékű tagoltság a zongorakíséret ritmikáját is befolyásolja. A harmóniasor legfőképp dúr-moll-jellegű, illetve *pien*hangokkal díszített szűkített jellegű harmóniákból áll. A csúcsponton mégis egy „elhangolt" kvart-építményre „tisztul ki" a zongorakíséret: *hisz-eisz-cisz-fisz*.

A visszatérésben, amit fentebb $A^{var.}$-ként neveztünk, a dal kezdetéhez hasonlóan szintén egy szeptola-akkordfelbontással indítja Bartók e formai szakaszt, közös hangként viszont nem az akkord alaphangja, hanem a *terc*hangja marad, így lesz az *f*-alapú dúrmoll harmóniából egy *e*-dúr jellegű akkord. A tételt indító, *f*-alapú dúrmoll akkord az 51. ütemben tér jelentőség teljesen vissza, viszont itt már nem csak egymaga van jelen, hanem *sóhaj*-jellegűen kétfajta zenei anyag jellemzi az 51-52. ütemek zongoraszólamát, amely az 53. ütemben félütemes léptékűre *diminuál*. A dalt az énekszólam magánya zárja, beletörődve, egyhangúan, mint a dal kezdetén.

Laki Péter egy költői analógiára hívja fel figyelmünket: e dalban a *c-fisz* tritonális polaritást is megtaláljuk, amit *A kékszakállú herceg vará*ban láthatunk. A dalban a „lefekszem" szónál – az elején, akárcsak a végén – *c* hangon történik a recitáció az ének szólamban. A dal csúcsa a 42. ütemben – „elszánni" szón – *fisz*re lép. Az operában pedig a *fisz* az elején és a végén, a *c* a mű közepén található.[263]

[263] Laki Péter: Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók, i.m. 109.

10.18132/LFZE.2018.5

IV. Egyedül a tengerrel

Tengerpart, alkony, kis hotel-szoba.
Elment, nem látom többé már soha,
Elment, nem látom többé már soha.

Egy virágot a pamlagon hagyott,
Megölelem az ócska pamlagot,
Megölelem az ócska pamlagot.

Parfümje szálldos csókosan körül,
Lent zúg a tenger, a tenger örül,
Lent zúg a tenger, a tenger örül.

Egy Fárosz lángol messze valahol,
Jöjj, édesem, lent a tenger dalol,
Jöjj, édesem, lent a tenger dalol.

A daloló, vad tengert hallgatom
És álmodom az ócska pamlagon,
És álmodom az ócska pamlagon.

Itt pihent, csókolt, az ölembe hullt,
Dalol a tenger és dalol a mult,
Dalol a tenger és dalol a mult.

A hat-strófás egyenként három sorból álló vers ún. Ekhós vers, hiszen minden versszak második és harmadik sora ugyanaz. Ez a szó szerinti ismétlés a költői mondanivaló nyomatékosításának nagyon hatásos eszköze. E verset Ady Lédának – Brüll Adélnak – írta.[264] Gyors helyzetkép leírással kezdődik a vers, az elhagyott szerelmes tematikájával, aki a kedvese elvesztésének tényéből felocsúdva, különbözőképpen reagál a szentimentalizmus mezsgyéjén, a tenger által keltett érzékletekbe menekülve, kapaszkodva. A virág, a parfüm – az illat, mint az emlék felidézője – a kedvese után maradt sovány vigasz, akinek elvesztését e tárgyak átölelésével, magába zárásával próbálja pótolni. Majd emlékezik az együtt töltött, örömteli múltra, sőt hívja kedvesét – a visszafordíthatatlan visszafordíthatóságának reményében –, hogy újra együtt átéljék a tenger nyújtotta, szép emlékeket. Az utolsó strófa első sora igék halmozásával fokozás, nyomatékosítás, a tenger dalolásával hangfestés, amely a múlt dalolásává válik.

Vikárius László írja tanulmányában e versről, hogy annak lírai énje az elhagyott szerelmes, rajta kívüli szereplő még a távollévő kedves és harmadikként

[264] http://mek.oszk.hu/05500/05552/html/av0004.html.2013.10.03.

10.18132/LFZE.2018.5

jelenik meg a tenger.[265] A tenger, mint impresszionista szimbólum menti meg a verset a szentimentalizmustól, melyhez szándékosan akar közelíteni.[266]

Vikárius László szerint e dal kezdete és az 1. hegedű-zongoraszonáta főtémájának – első tételének zsongó „tenger-motívuma" – hasonlósága nyilvánvaló.[267] A lentről fölfelé rohanó, váltott kezes akkordfelbontások igen hasonlóak a szonáta kezdetének zongoraszólamához.[268] Ebben a dalban ez a központi szerepet játszó, összetett akkord máshogy épül fel, hiszen egy négyeshangzat – egy nagy szeptimmel kiegészített szűkített hármas – van a bal kézben és egy pentaton motívum a jobb kézben.[269] A két tétel főhangjai azonosak: moll hármas tritonusszal:[270] Az alapként szolgáló *fisz* hangnak köszönhetően a dal tonalitása is közel áll a szonáta cisz-molljához, amely a dalban dominánsként van jelen.[271]

Vikárius László munkájából arra is fény derül, hogy Bartók a párizsi *Hotel Majestic*-ben szállt meg ott tartózkodása alatt, amikor is a szálló levélpapírjára írta feljegyzéseit.[272] A szonáta ötletéről szóló feljegyzés előtt egy utalást találunk a költeményre: Bartók így adja meg szobájának elérhetőségét: „Jellynek azt üzenem […], hogy kis hotelszobám száma: 646 (a telefonálás miatt mondom ezt)".[273] A levélben szereplő kis hotelszoba egyértelmű utalás a versben szereplő *kis hotelszobá*ra.[274]

A két kompozíció közti rokonságot leplezte le Bartók, amikor a tengerrel kapcsolatban – amelyet épp akkor szelt át – a szonáta első tételére utalt.[275] Ugyanakkor a dalban megjelenő szerelmes magányának témája a szonátatételre illetve a hajón Franciaországba tartó komponista magányos hangulatára is vonatkoztatható.[276] Ez is tehát egy újabb példa a kompozícióban megjelenő, életrajzi vonatkozásra, amely Bartókra oly jellemző Wilheim szerint. Hasonló autobiografikus vonatkozású példát a korábban írtam már, miszerint az op.15 első dalának és *A fából faragott királyfi* egy motívumának hasonlósága ugyanarra az életeseményre utal.

Pintér szerint továbbá a negyedik dal kuplészerű szövegét Reinitz Béla – a fiatal Bartók első értő kritikusa, az 1918-19-es forradalom idején a zenei élet egyik legfőbb irányítója, aki a forradalom leverése után emigrációba kényszerült – szintén megzenésítette, és akinek hatását bizonyos vonatkozásban Pintér szerint egyértelműen tetten érhetjük Bartók művében, aki Reinitznek ajánlotta a jelen ciklust.[277] Ilyen Bartókot inspiráló elem: a 19. századi romantikus dal által is kedvelt

[265] Vikárius László: Emlékezés a dolog „hangulatára": A konkrét és a megfoghatatlan Bartók zeneszerzői munkájában", i.m. 34.
[266] I.m. 34.
[267] I.m. 34.
[268] I.m. 34.
[269] I.m. 34.
[270] I.m. 34.
[271] I.m. 34.
[272] I.m. 35.
[273] I.m. 35.
[274] I.m. 35.
[275] I.m. 35.
[276] I.m. 35.
[277] Pintér Csilla Mária: „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban": 78.

10.18132/LFZE.2018.5

és Reinitz által alkalmazott lágy-mozgású, *9/8*-ados metrum.[278] Vagy az énekszólam deklamáló ritmusformulái és melodikus vonalai, amelyek Reinitz és Bartók dallamvonal vezetését is egyaránt jellemzik.[279] Továbbá az eredeti vers azonosan történő szövegmódosítása – Ady „Itt pihent, csókolt" szavai helyett, mind Reinitznél, mind Bartóknál az „Itt ölelt, csókolt" hangzik el – is a reinitzi hatást támasztja alá. Mindezek alapján Bartók ismerte Reinitz művét.[280]

A ciklus 4. dala formai szempontból négy részre bontható, amelyet a következőképpen jelölhetünk: A- $A^{var.}$-B.

Az első szakaszt az énekszólam egy rövid harmóniai felvezető után egy sanzon-szerű dallammal kezdi, amelynek mind a szövege, mind a dallama – hangkészletben és ritmikában illetve a zongorakísérete is nosztalgikus hangulatot idéz. A két felfelé ívelő, pozitívabb hangulatú ütemre kétszer két, meglehetősen negatív, pesszimista hangulatú, lefelé ívelő ütem ad rögtön választ. A 9-10. ütempár zongoraközjátéka az első szakaszra reflektál, teszi úgy azt ráadásul, hogy a jobb kéz lefelé ívelő dallamát – amely hangkészletében szinte megegyezik az énekszólam kezdő két ütemével – egyre jobban elhangolt, egyre bizonytalanabb harmóniák kísérik.

A dal második szakasza formailag meglehetősen homogén az első szakasszal, csak a felfelé ívelő szakasz már sokkal kevesebb pozitív elemet használ; mind térben, mind időben visszafogottabb – kisebb lépések, rövidebb hangok jellemzik –, a zongorakíséret sem támogatja hangulatában úgy, mint azt először tette, az egy ütemes felfelé ívelésre pedig három lefelé ívelő ütem ad „pesszimista" választ. Ezzel szemben a zongora közjátéka sokkal kifejezőbben, érzelmesebben *espressivo*, időben jobban kiteljesedve ad választ, mint az első szakasz után.

A következő szakasz a 19. ütemben indul, a zongorakíséret kvazi az előző ütem *diminuál*t variánsából kialakított ritmikai képlettel operál. Harmóniailag már sokkal bizonytalanabb talajt érzünk az énekszólam alatt, legfőképpen annak okán, hogy a harmóniafelbontások alsó két hangja a 23. ütemig folyamatosan tritonusz távolságra van egymástól, amelyet egy szűkített szeptim, egy bővített szekund és egy újabb tritonusz követ. Ezzel a harmóniával kívánja – véleményem szerint – Bartók festeni a szöveg „bódító" hangulatát a „Parfümje szálldos csókosan körül, lent zúg a tenger, a tenger örül" sorokon. A kíséret harmóniafelbontásának a dinamikai és dallami íve a tenger hullámzását adja vissza, festi le zenei eszközökkel.

A B rész első (ál-)csúcspontja a 26. ütemben van, melyre egy *f*orte dinamikájú, *molto espressivo* jellegű kvart-felbontás után *subito piano* dinamikával érkezünk. Innentől kezdve a szöveg álomszerű visszaemlékezéseit a zongoraszólam bal kezében majd végig (kivétel a 29. ütem első fele) dúr-kvartszext harmóniák kísérik. Az énekszólam is – egy kis G-alapú bővített hármashangzat színezettel – alapvetően H-dúr harmóniafelbontás idilli világában mozog. A harmonikus képet újabb hullámok törik meg a 30-31. ütemben, s a B rész 2. csúcspontja felé – mely a 36. ütem *Sostenuto* ütemében következik be – a bal kéz már korábban megismert,

[278] I.m. 79.
[279] I.m. 79.
[280] I.m. 80.

10.18132/LFZE.2018.5

ostinato hullámzása mellett egy újabb elem, a jobb kéz dinamikailag egyre erősödő, hangkészletében és térbeli elhelyezkedésében egyre bővülő tizenhatod-triola játéka vezet minket. A csúcspont három akkordja jócskán ellenpontozza az A-rész harmóniai könnyedségét, most nem térek ki a harmóniák hangkészletének részletes leírására, de látható, hogy azok meglehetősen kimerítik a *tizenkétfokúság*ban rejlő lehetőségeket, a schönbergi hatás „kézzelfoghatóságaként".

Innentől kezdve az A-rész hangulati elemeivel – a szöveggel összhangban – kerekíti le a szerző a dalt, méghozzá úgy, hogy a kezdő dallam kvázi *rákfordításá*val találkozunk az énekszólamban, ugyanazzal a hangkészlettel és ritmikával, mint az első alkalommal, csak felfelé ívelő dallam helyett lekerekedő, lefelé forduló melódiával. A 39-40. ütempárban a harmóniák is folyamatosan szelídülnek a könnyed dúrhármashangzatok irányába.

A dalt – a rövid, hullámzásszerű fölvezetés után – egy zongora utójáték zárja, az A illetve az $A^{var.}$ szakaszok végén megismert zongora-reflexiók harmadik, dinamikájában, zenei terében és idejében legkiterjedtebb változatával, amely a 45. ütemben „elvész" a tenger zeneileg megfestett, távolodó hullámaiban. A 46. ütemben még újra visszaköszön az énekszólam emlékező motívuma. A 41. ütem „a múlt" dallama *cisz-disz* helyett *ciszisz-disz* fordulattal, amelyből a ismételgetett *disz* újra a hullámzó, *calando* jellegű motívumok martalékává válik.

V. Nem mehetek Hozzád (Vér és arany. A Léda aranyszobra, 1907)

Szép nyár van ott?
Itt nyara van minden pimasznak:
Én meghalok.

Nem akarod?
Te vagy az én szent boldogságom
S én meghalok.

Dalok, dalok,
Mások mehetnek, törnek, élnek
S én meghalok.

Fehér karok,
Tán nem is vártok. Nem öleltek:
Én meghalok.

Bús és balog
Mindenem: csókom, utam, sorsom
S én meghalok.

A dalciklus utolsó öt strófából álló, strófánként három soros verse – mint az első kettő – a *Vér és arany* kötet, de azon belül nem *A halál rokona,* hanem *A Léda aranyszobra* című ciklusba tartozik, tehát Lédához szól, aki elhagyta. Minden

10.18132/LFZE.2018.5

versszak utolsó sora – kvázi refrén – ugyanaz, a második, harmadik és ötödik szakaszban még a „s" kötőszóval bővülve, erőteljesebben hatóvá téve a halál vágyát a lírai énnek. Versszakok szimmetrikus felépítésűek: 4, 9, 4 szótagszám soronként versszakon belül, minden versszakban. Az első és harmadik sor rímel egymásra. A kedveséhez szegezett kérdéssel indul a vers. E kérdés arra utal, hogy amióta külön vannak egymástól, a szerelmese vajon élvezi-e a nyarat nélküle. Pimasznak nevezi azokat a költő, akik, itt mellette élvezni merik e boldog időszakát az évnek. Mert ő, a lírai én, meghalni készül magányának fájdalmában. A második versszak is a kedveshez intézett kérdés a kapcsolatuk újrakezdésének felajánlásával, illetve a költő érzelmeinek nyílt vállalásával, amikor is szerelmét a szent boldogsággal azonosítja. A harmadik versszak – mint az első – az irigység kifejezése mindazok felé, akik jól vannak, „mehetnek, törnek, élnek", ellenben a költővel, aki szenved, s meghalni készül belül, a lélek szintjén. A negyedik versszak szintén a kedveshez szól, az idilli „fehér karok" ölelésének vágya és a szembesülés, hogy már nem ölelik őt, vagy nem őt ölelik. És ő szüntelen, a záró sorokban meghalni készül. Az utolsó versszak a totális elkeseredettség, ahol minden „bús és balog" (alliteráció), a csókja, az útja, a sorsa, s ő a könyörtelen halálba menekül szerelmese elvesztésének fájdalma elől.

Bár Bartók kottagyűjteményében e dal Reinitz által írt változata nincs meg, úgy, mint az előző dal esetében, mégis tetten érhetőek hasonlóságok a két zeneszerző azonos versre komponált műveiben. Ilyen mozzanatok a háromnegyedes metrum, a szöveg triolaképletei és bizonyos elemeinek melodikus képe.[281]

Eltér a Reinitz féle daltól azonban a Bartók-kompozíció kottaképe, amely a szövegstruktúra elrendezését mutatja.[282] Az uralkodó metrum, a dalszerű pulzálás, a tonalitás érzetét megteremtő lekerekítettség mind a 19. századi dal jellemzőit tükrözik.[283]

A versben szinte mániákusan ismétlődik, minden versszak végén, hogy „Én meghalok", egyfajta refrénként. Bartók a vers megzenésítése során az utolsó versszakban még ráadásul meg is duplázza a „S én meghalok" refrént *unisono, sostenuto,* majd még két ütem csak a zongoraszólamban zárja a teljes dalciklust. E dalban a zongoraszólam túlsúlyba kerül az énekszólamhoz képest, ha a versszakok közti közjátékokat vesszük figyelembe. Bartók minden alkalommal egy lefelé lépő kvartra énekelteti ezt a sort, de a magasság változik. Bartók itt is létrehozott egy ívet, kezdve az *f-c* kvarttal, aztán *g-d*, majd *b-f*, végül újra *f-c*, a ráadás pedig *esz-c*, a végén nyomatékosító ismétlésként.[284]

A ciklus ötödik dalának a szövege öt versszakból áll. Ettől a tagolástól a zeneszerző sem határolja el magát, mégis amíg az első és második, illetve a harmadik és negyedik versszak szorosabb párokat alkotnak és zeneileg több hasonlóság is van köztük, addig az ötödik versszak leginkább a zongora közjátékok zenei világához hasonlítható, így ebben a tulajdonságában különálló.

---

[281] I.m. 80.
[282] I.m. 80.
[283] I.m. 80.
[284] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók, i.m. 108.

10.18132/LFZE.2018.5

Az első ütem „hangadó” *a-e* kvintje után *recitativo* jellegű énekmóddal jelentkezik az első versszak, a dallamíve kupolaformájú. A kérdő mondat „Szép nyár van ott?” ívét az ének dallama is követi, prozódiai szempontból a „nyara” című szót szerepelteti a leghangsúlyosabb helyen, majd – a minden versszak végén visszatérő – „Én meghalok” fordulattal kerekíti le az ívet. A „meghalok” szó *f-c* hangokon jelentkezik, melynek az alsó és felső váltóhangjai szerepelnek a kísérő, álló akkordban, leszámítva az *f* alsó váltóhangját, amely már az első ütemtől folyamatosan jelen volt.

Az *Andante assai* háromnegyedes, *espressivo* jellegű zongora-közjáték szöges ellentétben áll az első öt ütem recitativo jellegű játékával. A közjáték harmóniai történését leginkább különböző kvartépítmények jellemzik, amelyek a két kézben főképp párhuzamosan, de néhol ellenmozgásban haladnak.

A második versszak, mint ahogy azt korábban már megjegyeztük, szorosan kötődik az első versszakhoz, egyfajta variánsa annak. Különbségeik közül ki kell emelnünk a 13. Ütemtől a kvázi megszűnő *recitativo* jelleget, a kis mértékben bővülő hangkészletet a zongorakíséretben és azt a tényt, hogy a zenei anyag a 13. ütemtől a zongora közjáték *espressivo* anyagából kölcsönöz. A „meghalok” kvartlépésének hangjait ezúttal is a kromatikus váltóhangjaiból alkotott akkorddal kíséri a zongoraszólam.

Az 19. ütemtől induló zongora közjáték is hasonlóképpen megy tovább, csak ezúttal a „meghalok” kvartjának nem az alsó, hanem a felső tagját használja kezdőhangnak – leszámítva két „előkét” – a zeneszerző. A zongora közjáték ezúttal a 23. ütem *b*-felütésére csúcsosodik ki, ahol egyfajta *ostinato*-kíséret kezdődik, amely négy ütemen keresztül, kisebb-nagyobb változtatásokkal uralja a kíséret történéseit. Az ének belépése a zongora *b-c* kisszeptim ugrására reflektál – csak az énekszólam kisebb mértékben –, *e* hangról ugrik lefele *c*-re. E versszak harmadik ütemétől újra *recitativo* jellegűvé válik a zenei anyag. Az „Én meghalok” ezúttal két kvartnyi távolságot ölel fel és a kísérő akkord ehhez méltóan jeleníti meg az ének kvartépítményének kromatikus váltóhangjait. A 3. zongoraközjáték kvartjai is kiegészülnek egy újabb kvarttal. A 3. és a 4. versszak hasonlóságai a következők; mindkettő énekszólama lefelé ívelő, mindkettő első két ütemében még a zongorakíséret *ostinato*ja dominál és mindkettő második felében tér vissza a recitativo jelleg. A 4. versszak „Én meghalok” alatti akkordja már annyira kiteljesíti a váltóhangos játékot, hogy egy teljes, két regiszterben megjelenő *asz*-moll harmóniává egészülnek ki az *g-d* felső váltóhangjai.

Ez a *forte* dinamikájú akkord megfelelő felütést ad az eddigiektől teljesen különböző, sokkal expresszívebb, kifejezőbb, tragikusabb és folyamatosan emelkedő zongora közjátékhoz, mely az 5. versszak kezdetére csúcsosodik, ami egybeesik a darab csúcspontjával. Itt az énekhang – mint fentebb is említettük – átveszi a háromnegyedes zongoraközjátékok hangulatát, és egyfajta himnikus hangulattal búcsúzik mindentől, mi az életben „Bús és balog” volt. A „meghalok” szót szintén – a 4. versszakhoz hasonlóan – egy mollá kiegészült kromatikus felső váltóhang-készlettel kíséri a szerző, de ezúttal az akkord magában áll, mint egy szikla, s csak miután majd 4 másodpercig cseng magában, lép csak be a zongora utójáték felütése,

10.18132/LFZE.2018.5

méghozzá oly módon és arról a hangról, mint ezt az első zongoraközjáték elején tette. Ez a posztlúdium az eddigi zongoraközjátékokat méretében, dinamikai és expresszivitási dimenzióiban nagyban felülmúlja, két felfelé ívelő ütempárra 4 lefelé ívelő ütempár válaszol, miután az ének „a capella” erősíti meg; „S én meghalok”, melyet követően a zongora zenei anyaga is megnyugszik a kezdeti *a-e* kvinthangzatban, mely a felső váltóhangjai *(b/aisz-f/eisz)* után tisztul ki a dalt indító „harmóniára”. A zongora jobb kezében azért találkozunk az *a-e* kvint keresztes felső, kromatikus váltóhangjaival, mert az *aisz cambiata*-szerűen érkezik, először a *hisz*-re kitérően érkezik az *a* hangra.

10.18132/LFZE.2018.5

4. Énekesi intonációk, éneklésmód a két dalciklusban

> Én már akkor is „szörnyű" zenét írok – amint tapasztalásból tudja – ha szerelemről és hasonló földi jókról muzsikálok. […] Szegény lipótvárosi bankár és bankárné-fülek, előlegzem számotokra legőszintébb részvétemet.[285]
>
> Egyetlen énekesnőt tudok, aki bír ilyen „zenétlen" zenét elénekelni: Durigo Ilona.[286]
>
> […] de igazán szeretném hallani dala-inkat [sic!], melyek közül főleg a Nyár és az Ősz nagyon különös zene, amilyet még sosem írtam.[287]

Így ír Bartók Béla saját zenéjéről és a dalokról Gombossy Klárának egy 1916. június 10-i és ugyanezen év február 26-i levelében.

Bizony ma is nehéz e dalokat elénekelni. Bonyolult a zenei anyaga, komplex a ritmikája, súlyos a mondanivalója. Nehéz intonálni, hiszen a zongoraszólam bonyolult harmóniáival, amikor csak lehet, „ellentmond" az énekszólamnak. Ezek az észleletek és e dalok iránti pozitív viszonyulásom indítottak el arrafelé, hogy ebbe mélyebben is beleássam magam és mint énekes-előadó, aki ezeket a dalokat már számos alkalommal előadhatta kiváló kamarapartnerekkel, egy alfejezetet szánjak arra, hogy a dalok előadása során szerzett benyomásaimat, tapasztalataimat és az ebből levont következtetéseket megosszam olvasóimmal a dalok sajátos előadói gyakorlata szempontjából.

Somfai László szerint a két dalciklus stílusának kialakításában Bartók legfőbb műfaji problémája az énekszólam megfogalmazása volt, mivel Bartók Béla nem vokális melódia-invenciójú komponista-típus.[288] Dilemmái a következők lehettek: zongoraművet írjon melodramatikusan kommentáló énekszólammal, vagy egy központi vokális anyagot zongorakommentárokkal?[289] A szó valódi értelmében dal legyen, vagy drámai jelenet?[290] Maga az énekszólam kantábilis melódia legyen, vagy melodikus recitativo?[291] *A kékszakállú herceg vára* után vagyunk már, amelynek karakterisztikus jegyét magán viselik e dalok, az opera hatása egyértelmű e ciklusokon. E fejezetben ezt kottapéldákkal is igyekszem alátámasztani. Az előbb

---

[285] Vikárius László: Intimation…, i.m. 215. Idézet Barók Gombossy Klárának 2016. június 10-én kelt leveléből

[286] Vikárius László: Intimation…, i.m. 212. Idézet Bartók Gombossynak írt valószínűleg 1918. február 26-án kelt leveléből

[287] Vikárius: Intimation…, i.m. 212. Idézet Bartók Béla Gombossy Klárának írt leveléből. A levél kelte valószínűleg 1916. február 26.

[288] Somfai: (Lemezismertető), i.m. 4.

[289] I.m. 4.

[290] I.m. 4.

[291] I.m. 4.

10.18132/LFZE.2018.5

felsorolt kérdésekre a válasz pedig véleményem szerint az, hogy Bartók mindegyik irányt kipróbálja és a dalok komponálásának előrehaladásával ez mind érettebbé, összeforrottabb stílussá formálódik. Az előbb felsorolt énekszólam típusok mindegyikére lehet példát találni, amelyeket igyekszem a továbbiakban a műből idézve illusztrálni. Az op. 15 első, második és ötödik dala egyfajta személytelen, pentaton fordulatokból összeálló melosz képviselője, a népzene és Kodály hatását hordozva magán.[292] Az op. 16 háromféle, személyesebb hangvételű és érettebb daltípust tartalmaz. Az egyik, az első darab a modern átfogalmazású, de alapvetően strofikus *Lied: A három őszi könnycsepp*, három versszakkal, A1, A1v, A2 szerkezettel. A másik típus a második dal, amely Somfai László szavaival élve: „zongora-elégia ének-kommentárokkal", mivel szinte énekszólam nélkül, szóló zongoradarabként is teljes értékű kompozíciónak tekinthető.[293] A harmadik típus *chansonesque* dal a középső *Az ágyam hívogat* címmel, nem annyira a dallamrajzolat stílusában, hanem inkább a „szavaló-deklamáló-suttogó-recitáló" énekszólam sokszínűségében, „irodalmi-színpad" jellegű hangvételében.[294] E jellemzőjében az 1.3. fejezetben már leírt Reinitz-féle hatás érezhető, sajátos bartóki megvalósulásban. Az op. 16 e három dalában is a zongoraszólam karaktereket meghatározó erő. A No. III-ban a vers a-b, b-c, c-d, d-e - és így tovább - formájú kígyószerű láncolatának a zongoraszólam ad egységet.[295] A No. IV-ben fontos zenei motívumokat előadó szerepet kap a zongora, míg a No. V-ben az előadás folyamatosságát szolgáltató erővé válik.[296] Az op. 15 negyedik dala a *Színes álomban* címmel a *chansonesque* típusba sorolható, az op. 16 harmadik dalával rokonítva ilyen értelemben. A tíz dal időben utolsó tagja az op. 15 középső, legnagyobb lélegzetvételű darabja erőteljes, színpadi tágasságú drámai jelenet, monológ.[297] A dalok karakterisztikus jellegére vonatkozó bevezető után szeretném elemezni a két dalciklust e gondolatok és az énekes intonáció mentén az alábbi öt alfejezetben, öt szempontból.

4.1. Ének és zongora viszonya

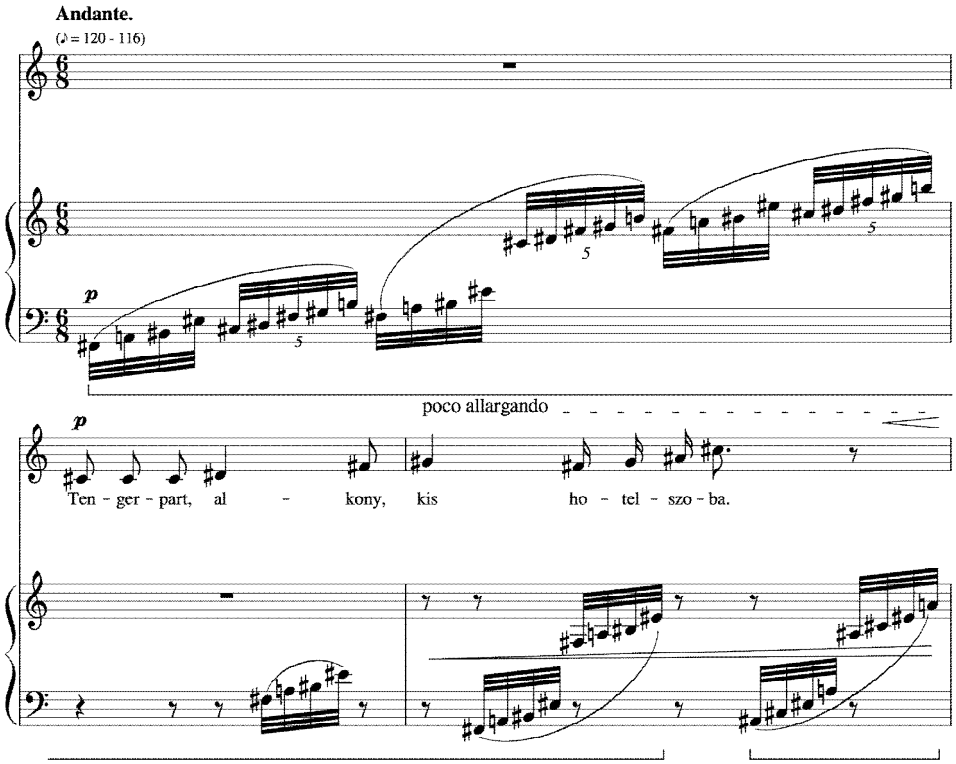
Az ének és a zongora alapvetően egymás komplementerei mind az op. 15-ös, mind az op. 16-os ciklusban. Egyik sincs alárendelve a másiknak, mindkettőnek jelentős szerep jut, egyenrangú félként. Bár Bartók harmóniái nagyon összetettek és ezek elhangzásakor nem könnyű belépni énekesként, azonban gyakran jellemző szerkesztésmód mindkét ciklusban: amikor az énekes énekli a szólamát, a zongora statikusabb, akkordokkal támaszt alá, kvázi kíséri a dallamot, amikor azonban az énekszólamban szünet van, „dalra fakad" a zongoraszólam, dallamíveket ír le, mozgással teli lesz. Amint ismét jelen van az énekszólam, visszahúzódik a zongora. Ez a folyamatos énekes-zongorista párbeszéd jellemzi az op. 15-ben az első, harmadik, negyedik, az *op. 16*-ban a második, harmadik, negyedik dalt – ezekben

[292] I.m. 4.
[293] I.m. 4.
[294] I.m. 4.
[295] I.m. 4.
[296] I.m. 4.
[297] I.m. 4.

10.18132/LFZE.2018.5

jellemző, hogy az énekszólam ritmikailag szabadabb, recitatív jellegű. A zongoraszólam nem követi ezt a szabadságot, ritmikus szabályszerűsége van, ilyen értelemben kontrasztál az énekszólammal; s a zongoraszólam ritmikája a figurációk révén jobban megfogható. Az op. 15 második és ötödik dala szigorúbb metrumban éneklendő, mint ahogy az op. 16 első dala is. Utóbbinál a két szólam egyidejű dominanciája a jellemzőbb. Vikárius László egyik tanulmányában az énekszólam és a zongorakíséret tematikájának radikális szétválasztásáról ír, amely mind az op. 15-ös és op. 16-os dalokban, csakúgy, mint az *I. hegedűszonáta* hegedű és zongoraszólamában nyilvánvalóan jelen van.[298] Maga a deklamáló hegedűtéma a dalok recitatív jellegével rokonítható. A két hangszer – hegedű és zongora – tematikai függetlensége Szymanowski kompozícióiban is egyértelmű[299] (az 1.2. fejezetben említett lengyel zeneszerző hatása például ebben a jelenségben tetten érhető). Bartók hangszeres műveiben előforduló ilyen jellegű hasonlóságokra dolgozatom terjedelmi korlátai miatt nem térek ki részletesebben.

A. Kottapélda a két szólam tematikai függetlenségére:

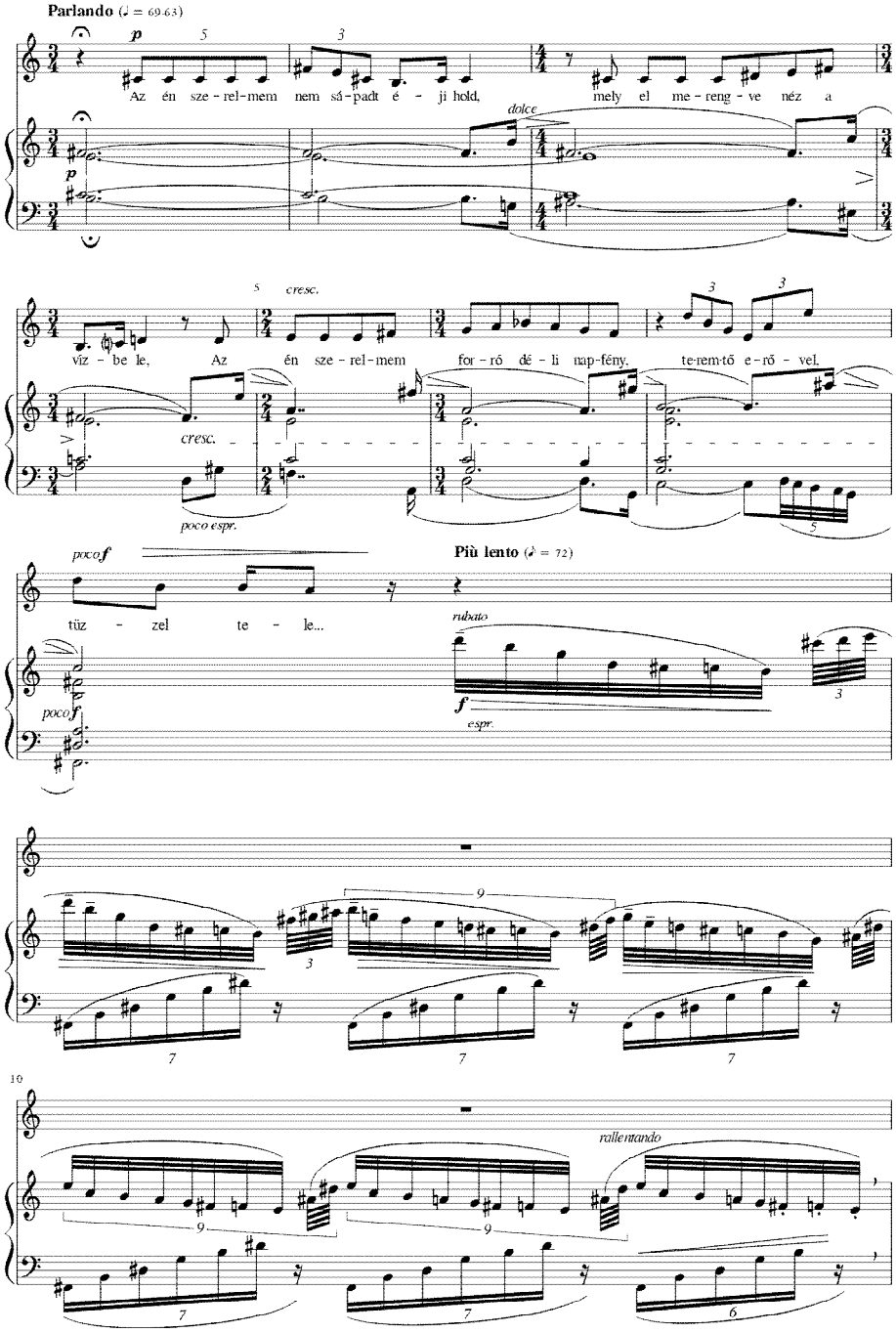


1. kottapélda: op. 16 / IV. 1-3. ütem. A zongora bevezetőben szűkített akkord és pentaton hangsor hangjaiból felépülő *arpeggiók* a tenger hullámzását idézik, majd az énekszólam a „tenger” szón belép repetált hangon, amely a beszédszerűség egyik fontos jellemzője.

[298]Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. (Pécs: Ars Longa, Jelenkor Kiadó, 1999). 118.
[299] I.m. 116.

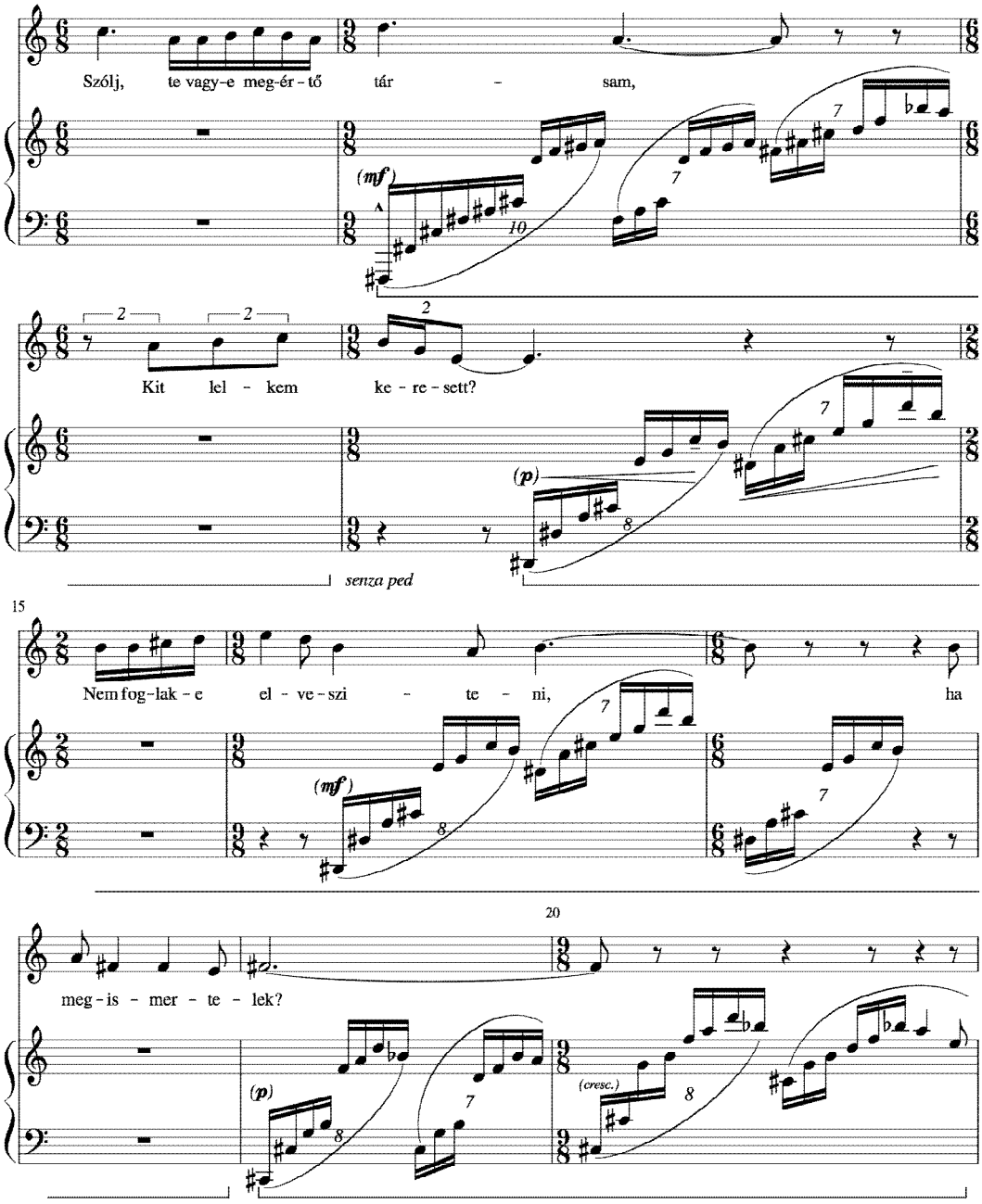
10.18132/LFZE.2018.5

B. Kottapéldák a két szólam „párbeszédére”:



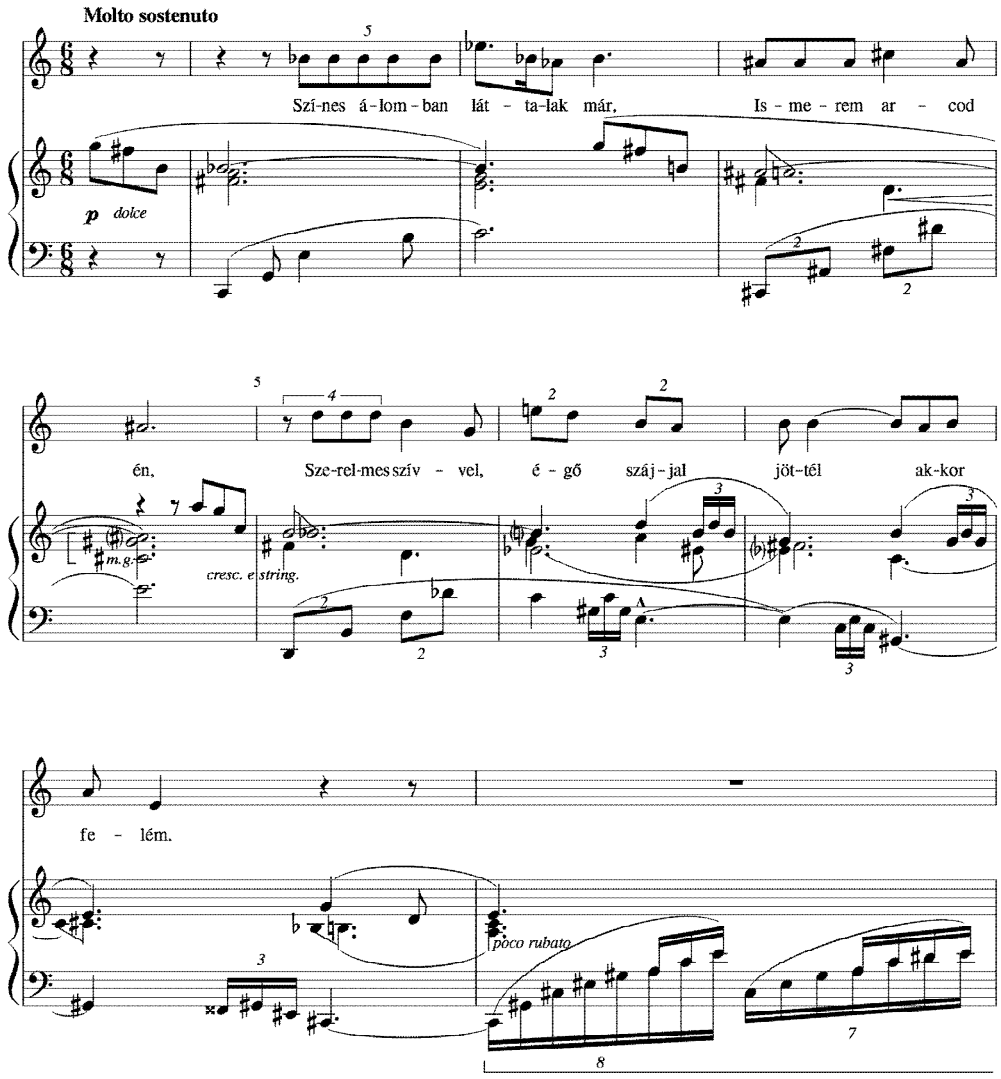
2. kottapélda: op. 15./ I. 11-10. ütem. „Az én szerelmem” – az énekszólam nagyobb ritmikai szabadsága a *Parlando-rubato* stílusban, a zongora kvázi kísér. Az énekszólam szünetében, a zongora szólisztikusan kibontakozik.

10.18132/LFZE.2018.5



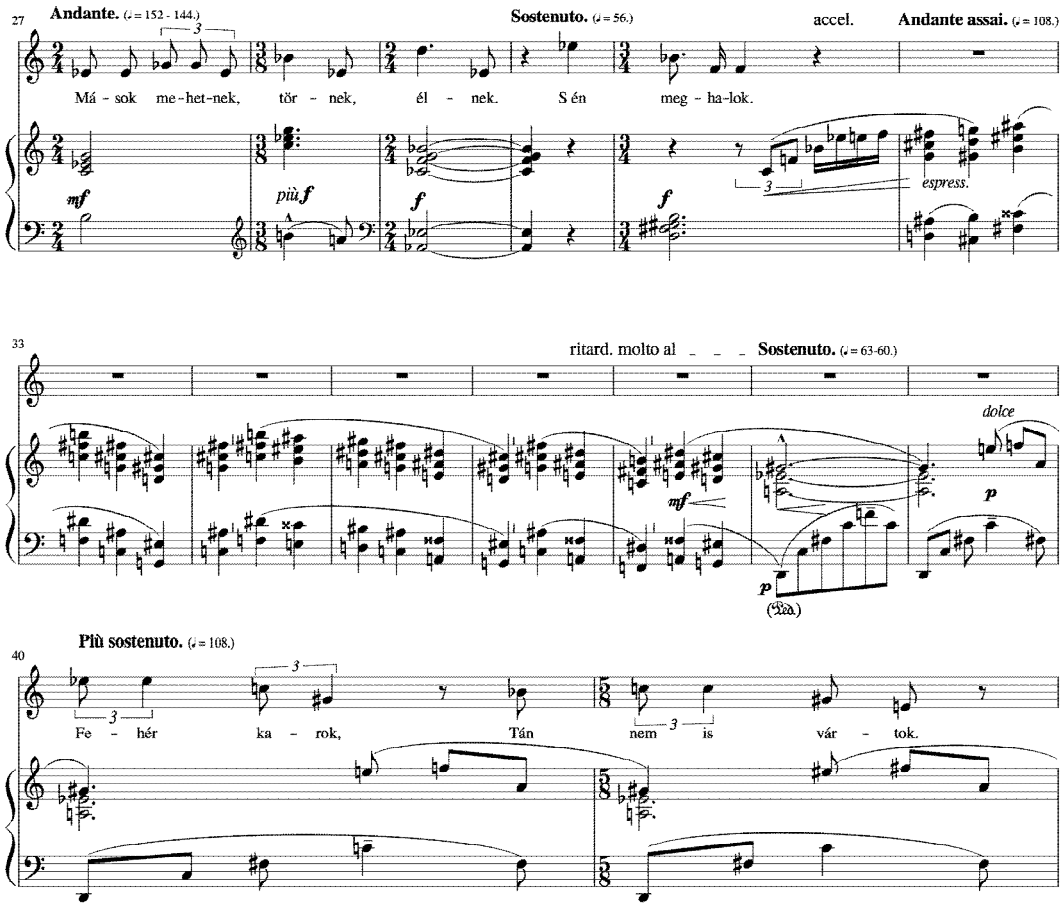
3. kottapélda: op. 15./IV. 11-20. ütem „Szólj, te vagy-e megértő társam”. A két szólam egymásra reagál, szinte egymásból, egymásba gördülnek át a szólamok: az énekszólam recitatív jellegű, a zongora szólam *arpeggió*i a dallamiságot képviselik a szólamok szerepmegosztásában e példában.

10.18132/LFZE.2018.5



4. kottapélda: op. 15/ IV. 1-9. ütem énekszólamban a *Parlando-rubato* szabadsága a zongoraszólam „szabályszerűségével” kontrasztál.

10.18132/LFZE.2018.5



5. kottapélda: op.16./V. 27-39. ütem. „Mások mehetnek” – amikor az énekszólam szól, a zongora kicsit háttérben marad, csak akkordikusan támogatja azt. Amikor az énekszólamban szünet van, kibontakozik a zongora. A felkiáltásokkal teli – tercekben, kvartokban fel-le lépegető és szeptim lefelé ugrással beszélő – énekszólam és a zongoraszólam tematikájának radikális szétválasztására példa ez. A két szólam tematikai függetlensége jól látható. Másik jelenség e példában: a mixtúrás – szóló – zongoraszólam a 32. ütemtől, amelynek jobb kéz felső szólamában egy pentaton dallam szól a 35-38. ütemig.[300]

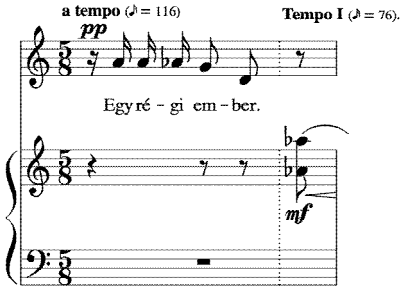
Természetesen a két szólam egymásra való reagálása gyakori jelenség a dal műfajában, de a „bartóki” harmóniákkal, „bartóki” dramaturgiával, dallamszerkesztéssel ez egyedi élményt nyújt előadónak, hallgatónak. Ezeket a váltásokat egészen finoman a két szólam finom egymáshoz simulásával teszi. A szólamok közötti dallamátadásnak szélsőséges példája, amikor a zongoraszólam

[300] Ez a pentaton hangsor részlet emlékeztet Kodály Zoltán: *Psalmus Hungaricus* című művéből, a „Mikoron Dávid” kezdetű 55. zsoltár 3. sorának dallamára az „Ilyen könyörgést” szövegen (az eredeti Kecskeméti Vég Mihály 16. századi népi énekére írt Kodály műnek). Témájában is illeszkedik e panaszos zsoltár-idézet a 16/ V. dalhoz: „nagy búsulta baráti miatt..” – ugyanez a dalban, az elhagyatottság szomorúsága lehet.

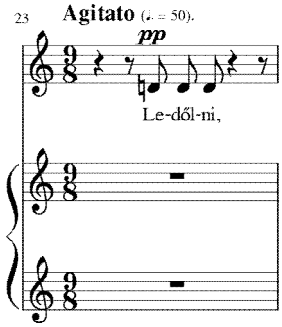
10.18132/LFZE.2018.5

teljesen kiszáll egy-egy ütem erejéig, az énekes *a capella* énekel. Nagyon nagy hatású e kifejezőeszköz: oka van, hogy miért ott történik a szöveg kiemelése, úgy, hogy a kíséret háttérbe vonul, akár teljesen megszűnik.

C: Szünet a zongorában, énekszólam *a capella*:

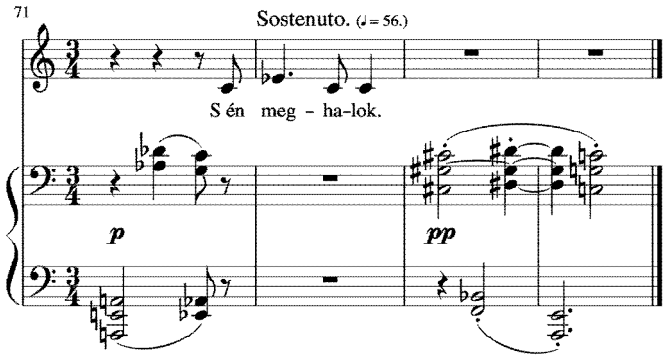


6. kottapélda: op.16/II. 23. ütem „Egy régi ember”
   Az énekszólam *a capella*, amikor befejezte zenei mondanivalóját, belép a zongoraszólam.



7. kottapélda: op.16./III. 23.ütem „Ledőlni” Teljesen egyedül van az énekszólam.

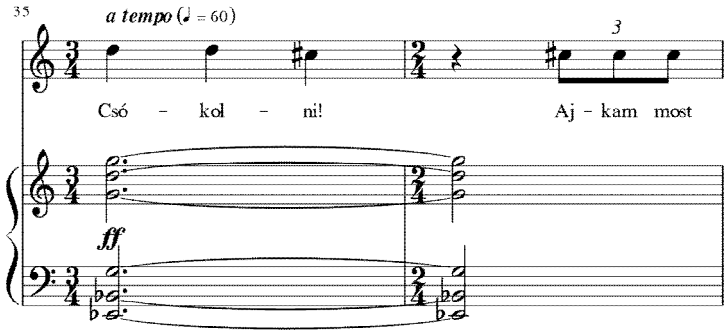
10.18132/LFZE.2018.5



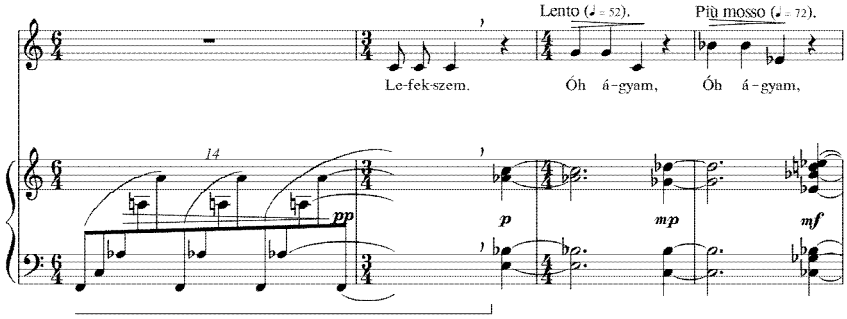
8. kottapélda: op.16/V. 71-72. ütem „S én meghalok”. Zongoraszólam kiszáll, énekszólam *a capella,* majd amikor befejezte, indul a zongoraszólam.

10.18132/LFZE.2018.5

D: Csak tartott akkord a zongorában, fölötte deklamál az énekszólam:

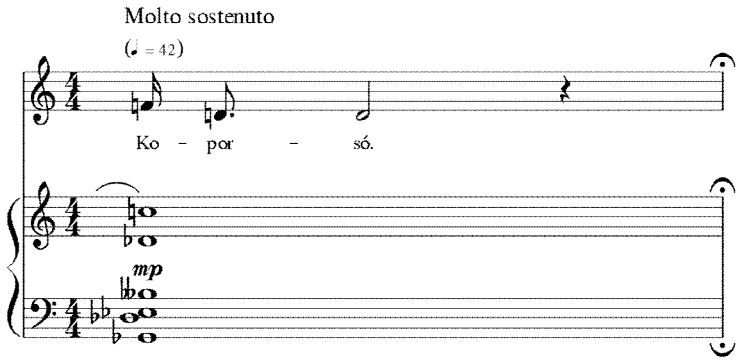


9. kottapélda: op. 15./III. 35-36. ütem



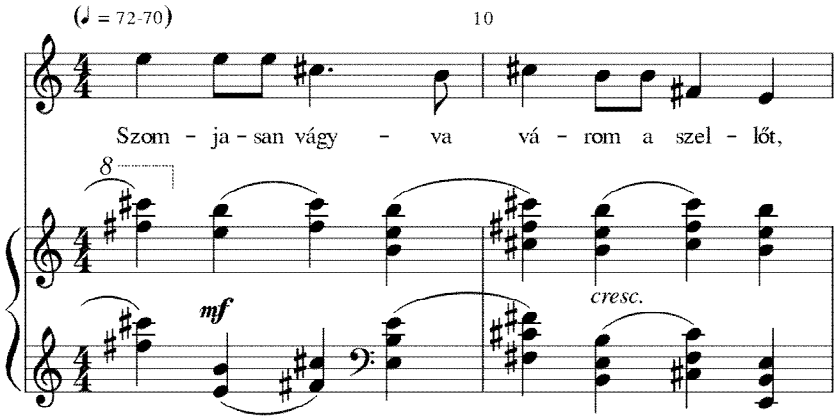
10. kottapélda: op. 16./III. 2-5. ütem

10.18132/LFZE.2018.5



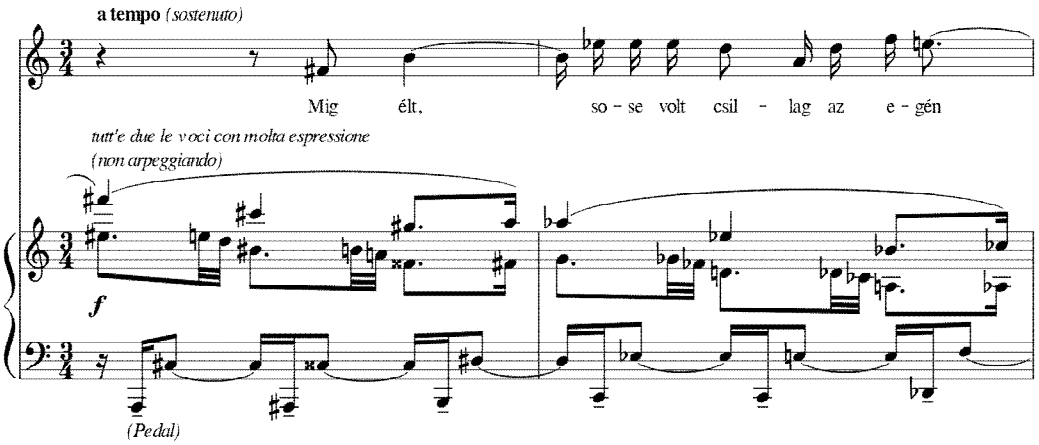
11. kottapélda: op. 16/III. 19. ütem

E: A két szólam egyidejű dominanciája, teljesen más dallammotivika és ritmus a két szólamban:



12. kottapélda: op. 15/II. 9-10. ütem

10.18132/LFZE.2018.5



13. kottapélda: op. 16/II. 25-26. ütem

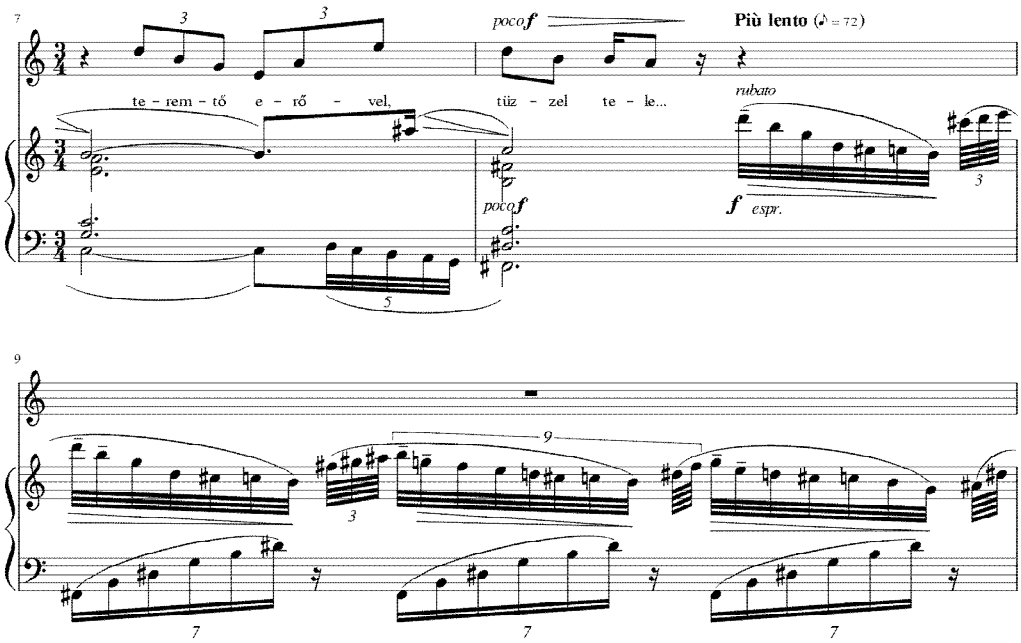
A szólamok ilyen jellegű szerkesztésmódja ad egyfajta dinamikát a műnek, finom mozgást, egymással való játékot, amely tökéletes egységben tartja a két szólamot. Énekesként azt is érzem, hogy többek között ez adja a belső izgalmat a dalok előadása közben. Amikor végére érek egy frázisnak, a zongora kommentálja, avagy továbbvisz egy érzést, amit előtte én elkezdtem énekelni, avagy bevezet, bennem előhív egy érzelmet, mielőtt megszólalok.

A „kommentárokban", „elővételezésekben" avagy „utóreakciókban" gyakran szimbólumokban jelenik meg a szövegi tartalom a zongoraszólamban. Bartók e dalokban szimbolista verseket zenésít meg Ady keze nyomán illetve a két ifjú hölgy verseiben is Ady hatása és a szimbolizmus érhető tetten.[301] Így kézenfekvő a szimbolizmust észrevenni a zenében is – a szimbolista szöveg zenei megvalósulását Bartók Béla által az alábbi példákkal szemléltetve:

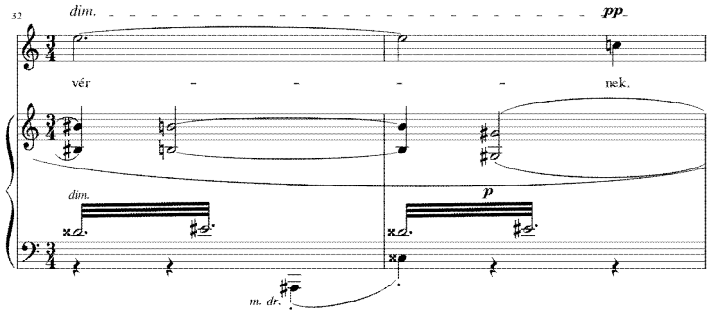
[301] Ebben az állításomban Szepes Erika irodalomtörténész tanárom személyes konzultáción erősített meg.

10.18132/LFZE.2018.5

F: Kottapélda: Szövegi szimbolika a zongoraszólamban:

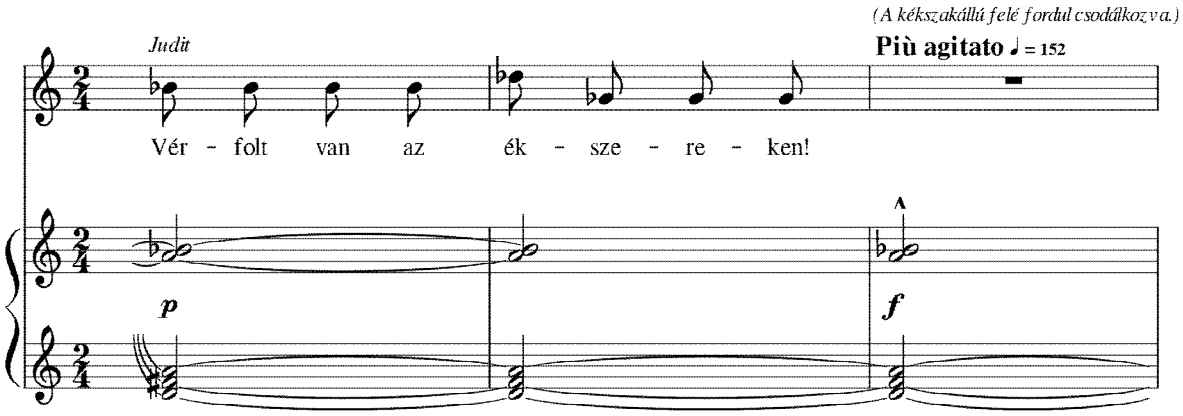


14. kottapélda: op. 15/I. 7-9. ütem „Teremtő erővel, tűzzel tele” – az énekszólam pentaton jellegű dallamával a tűz kijelentése után, kitör a tűz *forte, espressivo* a zongora két szólamában leírt egymással ellenmozgásos, fölfele-lefele cikázó, tűzszerű dallamíveiben

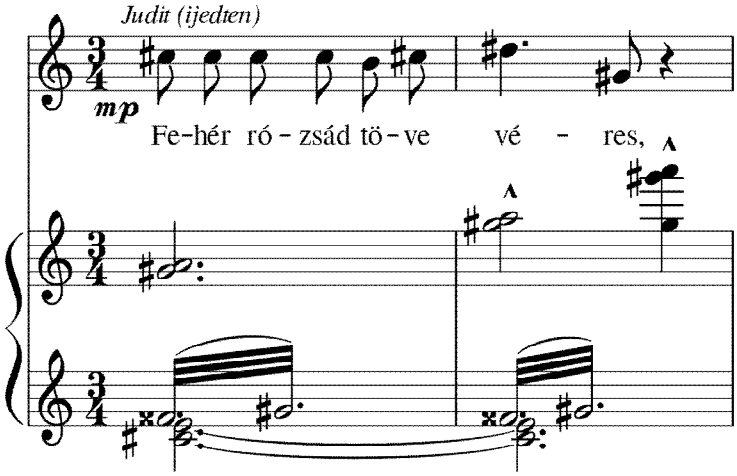


15. kottapélda: op. 15/I. 32.-33. ütem A „vérnek” szó alatt a zongorában Bartók egyik leggyakrabban használt hangköze, a kisszekund szól, amely *A kékszakállú herceg vará*ban is már a vér, a szenvedés, a halált szimbolizálta feszültséggel teli, szekund súrlódásos hangzásával.

10.18132/LFZE.2018.5

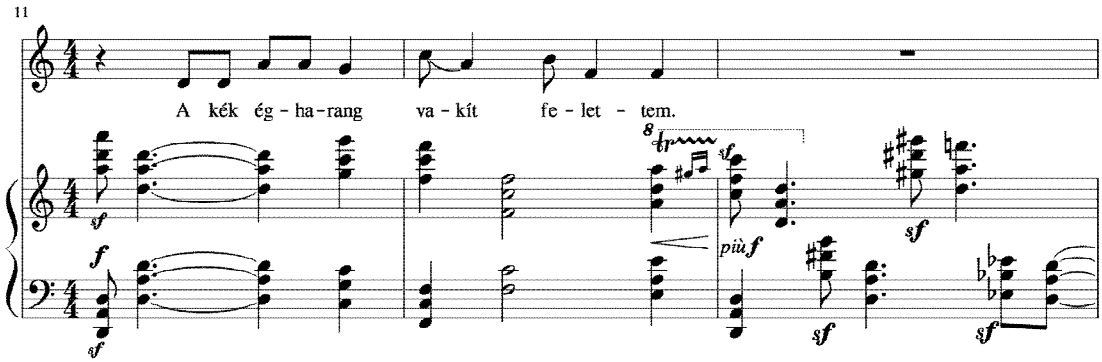


16. kottapélda: *A kéksazkállú herceg vára* című operában a 3. ajtónál a „*Vérfolt van az ékszereken*” *a-b* kisszekund súrlódás szól.

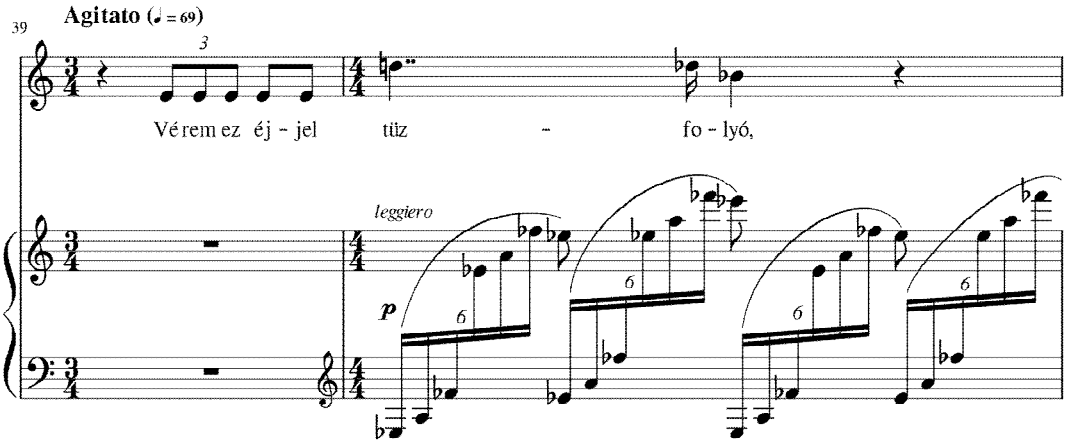


17. kottapélda: *A kéksazkállú herceg vára* című operában a 4. ajtónál a „véres” szón gisz -a kisszekund szól a zenekarban (itt a zongorakivonatban, a zongoraszólamban).

10.18132/LFZE.2018.5

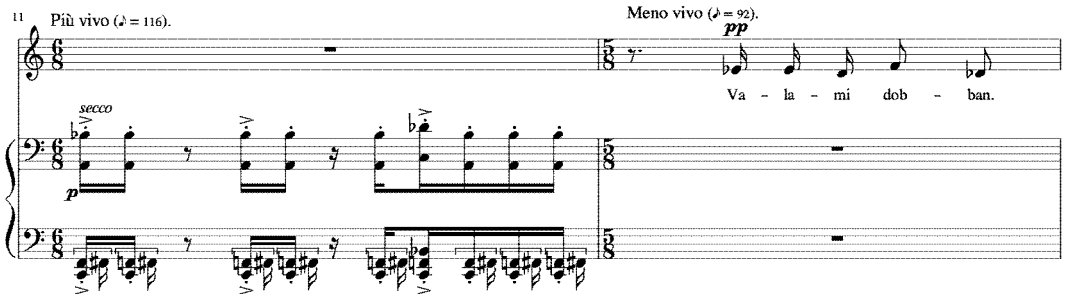


18. kottapélda: op. 15/II. 11-13. ütem „A kék égharang vakít felettem” énekszólamban elhangzik az „égharang”, majd a 13. ütemben harangzúgásra emlékeztető, éles ritmusú mixtúrák hangzanak fel. Minden nyolcadon *sforzato*kkal, kvazi a harang megkondulásaként jelentkezik ez, amely később kvázi harang-motívumként visszatér a 18., majd a 20. ütemben.



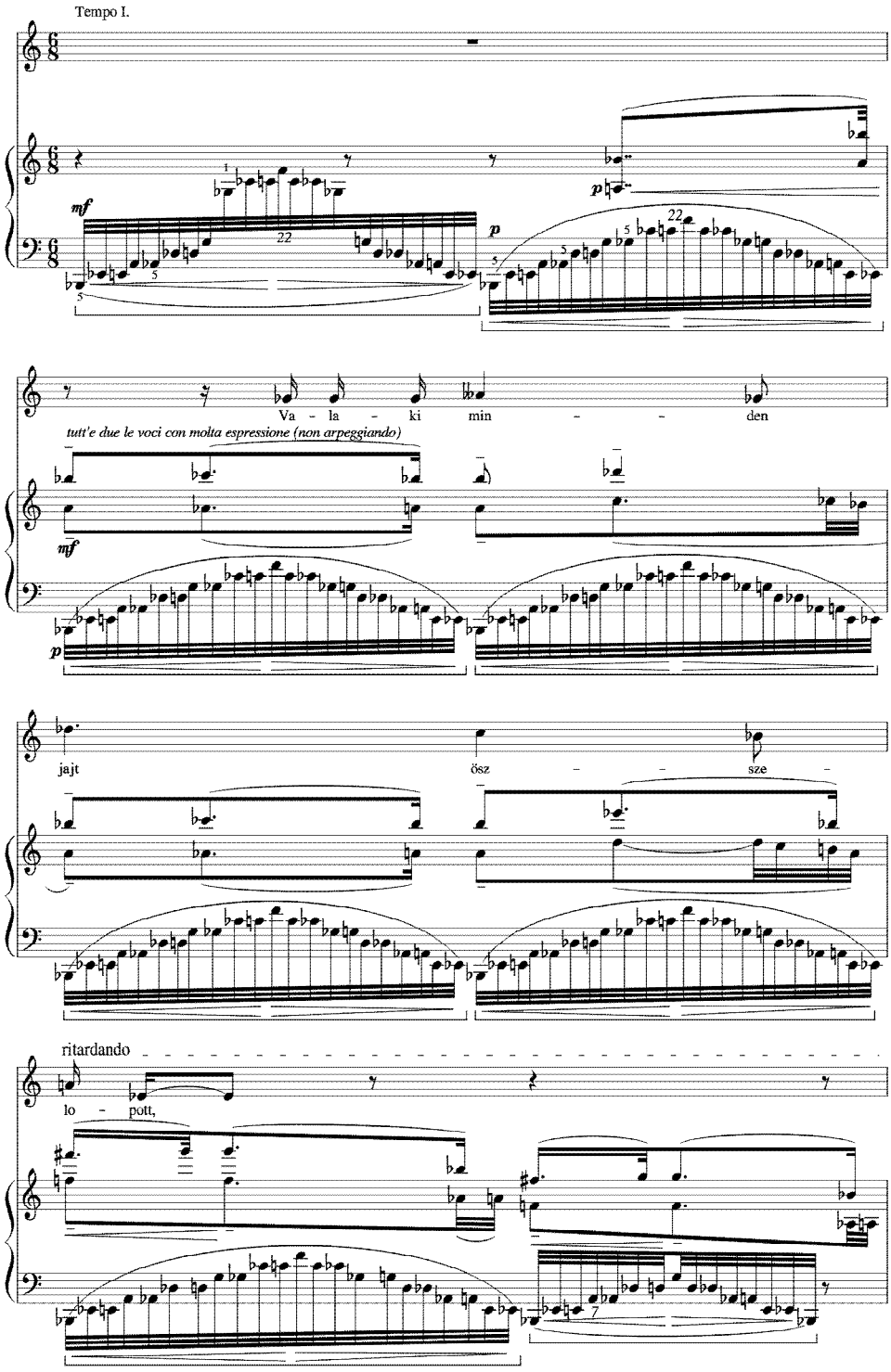
19. kottapélda: op. 15/III. 39. ütem „Vérem ez éjjel tűzfolyó” – tüzet és hullámzó folyóvíz mozgását szimbolizáló dallammotívum a zongorában.

10.18132/LFZE.2018.5



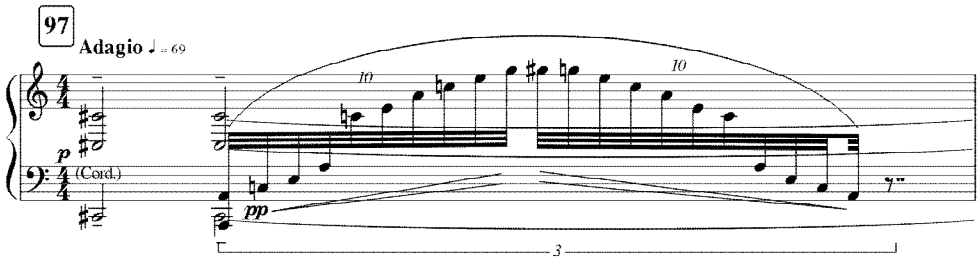
20. kottapélda: op. 16/II. 11.-12. ütem „Valami dobban” – a szív dobbanása kerül elővételezve a zongoraszólamban és az ezt követő ütemben az énekszólam elmondja a „Valami dobban” – szívre utalását.

10.18132/LFZE.2018.5



21. kottapélda: op. 16/II. 13.-16. ütem zongoraszólam bal kézben duodecima duola ritmusképlet, kis szekund és tiszta kvartból felépülő futamai a „*Valaki minden jajt összelopott”* különleges költői kép előtti, alatti és azt követő ütemben, amely nagyon hasonlít a *Kékszakállú* 6. ajtónál a *Könnyek tava* jelenetében arra a pillanatra, ahol a dalhoz hasonlóan a fájdalomnál, mint szimbólumnál jelenik meg ez a motívum.

10.18132/LFZE.2018.5



22. kottapélda: A *Kékszakállú herceg várában a* 6. ajtónál a *könnyek tava* jelenetében arra a pillanatra emlékeztet, amikor a dalban a ”jaj” szónál, a fájdalomnál, mint szimbólumnál jelenik meg ez a motívum.

10.18132/LFZE.2018.5

A zongora- és énekszólam differenciáltsága miatt énekes-előadóművészi szempontból igen nehéz a dalok megszólaltatása. A zongora, amikor csak lehet, „ellentmond" az énekszólamnak, ebből fakadóan az intonálás nehéz – ezt ellensúlyozandó, az énekesben kialakul az énekszólamnak a zongora akkordjaival való együtthallása és egyfajta viszonyítási rendszer, hogy a bonyolult hangsorba, vagy akkordba az énekes hova intonálja a szólamát. Bartók dalainál nincs az, mint a romantikus illetve azelőtti korok vokális műveiben, hogy a jobb kéz játssza a dallamot vagy a dallam bizonyos részeit együtt az énekszólammal; avagy a belépés előtt tisztán hallhatóan megjelenik a dallam kezdőhangja, vagy a tonalitás érzete az énekesnek kvázi támpontként, viszonyításképp, biztos talaj érzetét keltve. Az énekes zongoristával való együttgyakorlása, a dalok hangzásvilágához a gyakorlás általi hozzászokása az út a hangok helyes intonálásához, amely az alapja, mérföldköve a művészi előadáshoz szükséges biztonságnak. E dalokat nehéz első látásra lapról olvasni, pláne, ha a zongoraszólam is szól, hisz az egyes daloknak nincs megszokott értelemben egyértelmű tonalitása. Nehéz a dalok ritmikája is – gyakori jelenség, hogy az ének, illetve a zongoraszólam poliritmikus, a kettő más léptékben, lüktetésben van, a két szólam egymásba nem illeszkedő ritmusképleteinek együtt kell szólniuk – ezt türelemmel, időt nem sajnálva össze kell hangolniuk az előadóknak.

4.2 Szöveg, prozódia, deklamáció

Bartók így ír Gombossy Klárának a dalokban a szöveg formálásáról, a szöveg és zene ritmusának, hangsúlyainak, hanglejtésének összeegyeztetéséről egy 1916. január 15-én kelt levelében:

> Kezdjük mindenekelőtt a deklamáción. Ezt értheti meg leginkább, hiszen ez jóformán átmenet az élőbeszédből a zenébe. Magyar szöveg megzenésítésénél döntő fontossága van a szavalás mondathangsúlyainak. Figyelje meg az énekszólamot: a jó és jobb taktusrészekre, illetve a súlyos és súlyosabb taktusrészekre jutnak kisebb és nagyobb mondathangsúlyok, Tehát:
>
> (: kisebb, _: nagyobb mondathangsúly)
>
> Az én szerelmem nem sápadt éji hold
> mely elmerengve néz a vízbe le –;
> Az én szerelmem forró déli napfény,
> teremtő erővel, tűzzel tele…
>
> Az én ajkamon forró csók a rózsa
> Az én szememben gyújtó tüzek égnek
> Az én testemben örökifjan lángol,
> Pogány, szerelmes mámora a vérnek.
>
> Annyira más és más az elhelyezése ezeknek a hangsúlyoknak az egyes verssorokban, hogy már ez a

10.18132/LFZE.2018.5

> körülmény maga is nagyon változatos ritmust eredményez.

Mint ahogy ezt az imént olvashattuk Bartók levelében a szöveg és annak mondathangsúlyai e dalciklusokban kiemelt jelentőségű, mint ahogy a XX. században ez általános is, de természetesen minden korábbi korszakban is, hiszen a vokális zene egyik legfontosabb jellemzője a szöveggel való operálás. Véleményem szerint bár Bartók dalaiban nem a prozódia az elsődleges szerkesztési elv, nem annyira prozódia központúak azok, mint ahogy Kodály dalai, ahol szinte milliméter pontossággal lekottázott a szöveg ritmusa, ennek ellenére Bartók dalaiban a zene jól követi a magyar nyelv, a beszéd ritmusát, dalai beszédszerűek. E különbség okát Somfai László írásában találhatjuk meg, miszerint Bartók zenéjében – elsősorban a népzenei háttér következtében – több olyan ritmus-stílus van jelen, amelynek tökéletesen pontos lekottázása valójában lehetetlen, vagy olyan bonyolult kottaképekhez vezetett volna, amely idegen az adott darab természetétől. E ritmusok lekottázásának alapvető nehézségét jelenti, hogy a *parlando-rubato* témák, tételrészek, tételek népdalfeldolgozásban és eredeti kompozícióban is ritmikailag csak egyszerűsített, jelzésszerű formában jelennek meg.[302]

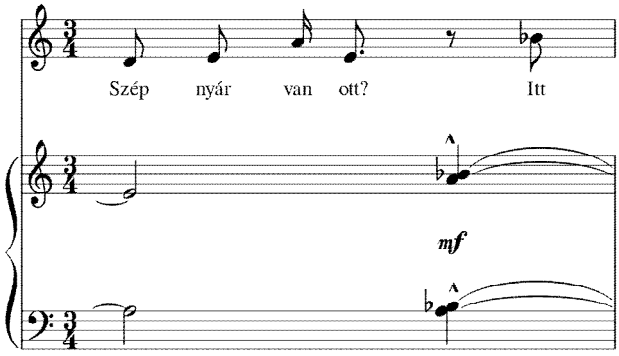
Michael Braun tanulmányában a korábban említett parlando-rubato előadásmódot *felfokozott, felerősített beszédmódnak* nevezi, amely a *sprechgesang*ot juttathatja eszünkbe és Schönberget.[303] 1912 és 1926 között a bartóki életműben domináns hatásként van jelen Schönberg, mint ahogy ezt már a 2.3. fejezetben bővebben kifejtettem. Bartók Béla vokális művészetében, különös tekintettel a dolgozatom témájaként választott tíz műdalban a beszédszerűség kiemelt jelentőségű, részben Schönberg, illetve Debussy hatására, részben azonban valószínűleg a népdalok szöveghez alkalmazkodási természete okán. Tehát előtérben áll a természetes beszédszerűség, a szöveg domináns e dalokban. Könnyű énekelni azokat a prozódia szempontjából, a lekottázás szerint mondanám el a dal szövegét nagyrészt prózában is, de természetesen ott van az előadói szabadság a még inkább beszédszerű ritmikára. A versek szinte kizárólag szótag szerint megzenésítettek. Az *op. 15* harmadik dalában mindössze háromszor, az ötödik dalában egyszer fordul elő, hogy egy szótagra három illetve kettő hang jut, a többi dalban kizárólag szillabikus a megzenésítés, vagyis minden szótag csak egyetlen hangot kap. A szótagok egymáshoz viszonyított hosszúsága határozza meg a dalok ritmikáját, és az lekottázásában a magyar nyelv sajátosságait jól tükrözi. A mondat lejtését is jól követi a zene lejtése, a magyar nyelvnek jól megfelelően.

---

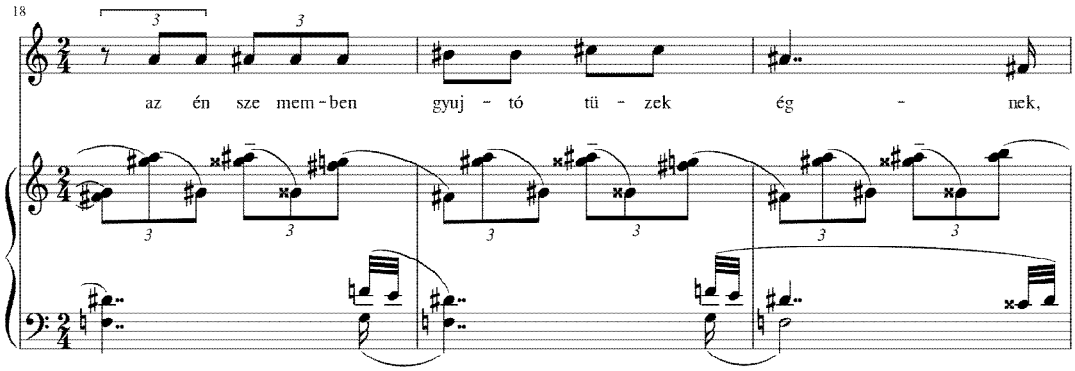
[302] Somfai László: Notáció és előadási stílus. In: Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere. (Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 2000), 294.
[303] Michael Braun:Béla Bartóks Vokalmusik

10.18132/LFZE.2018.5

H kottapéldák: Beszédszerűség a zenében:

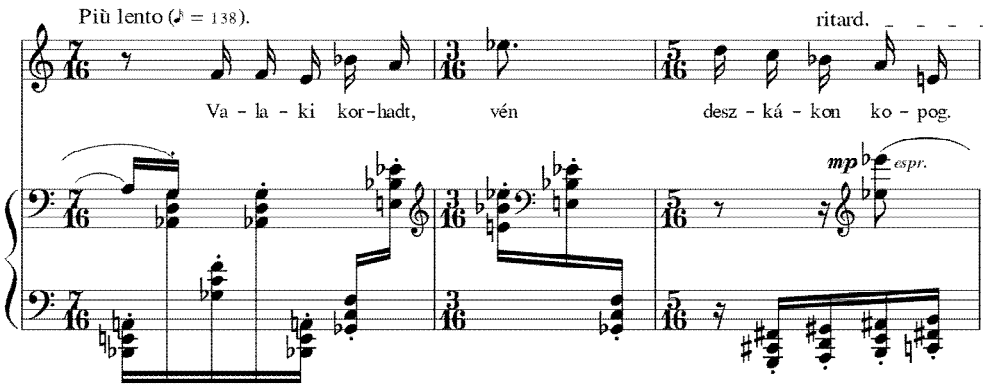


23. kottapélda: op.16/V. 2. ütem „Szép nyár van ott*?”* – A kérdő mondat magyar nyelv szerinti hanglejtését adja vissza a zene dallamíve.



24. kottapélda: op. 15/I. 17-19. ütem „*az én szememben gyújtó tüzek égnek*” – a lekottázás a természetes beszédszerűséget és annak ritmikáját tökéletesen követi.

10.18132/LFZE.2018.5



25. kottapélda: op.16/II. 18-19.ütem „Valaki korhadt, vén deszkákon kopog” – egyenletes tizenhatodokban írja le e mondat ritmikáját a szerző, a beszédben a hangsúlyos szótagok inkább nyújtottként jelennek meg. Ez az, amit a *Parlando-rubato* stílus ritmikai szabadsága enged, illetve ami által megszületik a természetes beszédszerűség az énekszólamban, a zenében.

A deklamáció terén tehát Bartók nagyobb szabadságot hagy az énekes előadónak, mint a leírt ritmusképek szerinti szöveg, ezt az írásmódot már *A kékszakállú herceg vára* című operájában is tudatosan alkalmazta, népzenei hatásként. Sok a nyolcad, a negyed – a nyújtott, az éles és egyéb ritmusképletekhez képest, de mivel e dalok előadásmódja *parlando-rubato sílusú*, ez hagy az előadónak annyi deklamációs szabadságot, hogy a dallam leírt ritmusát szövegszerűbbé tehesse: a szöveg hangsúlyaihoz, a benne lévő hosszú illetve rövid szótagokhoz alkalmazkodva, a szövegnek megfelelően, életszerűen, „*parlando-rubato*”-n adja elő azt. A *Parlando*, mint zeneszerzői utasítás csak egyszer jelenik meg konkrétan az op. 15-ös dalciklus első dalának első ütemkezdetén, de ez a karakter, stílus vezet végig mindkét dalcikluson, bizonyos daloknál erőteljesebben megnyilvánulva. E dalok nagy többségében az énekszólam mind ritmikai, mind melodikai formálása ehhez az előbb említett, népzenéből merített stílushoz közelít, az op. 15-ben különösen az első és negyedik dalban, kevésbé de még a harmadikban is jelen van ez a jelleg, az op. 16-ban pedig a második és negyedik, kisebb mértékben pedig a harmadik dalban.

Ez az imént leírt jelenség a szakirodalomban is tehát *parlando-rubato stílusként* kerül tárgyalásra többek között az én témámhoz kapcsolódóan Starobinski tanulmányában is, amely egyfajta szabad szavaló előadásmód (deklamáció), amelyet Bartók a népdalokban fedezett fel és amely Starobinski szerint Bartók vokális zenéjének tempóját is meghatározza egyben.[304]

Ezt a törekvését, vagyis a nyelv zenében való hűséges tükröződését, mint a modern zene általa kitűzött célját, amely a népi eredetű *parlando*, *parlando–rubato-*

[304] Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempó et agogique dans le Cinq melodiés op. 16 de Béla Bartók, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007). i.m. 122.

10.18132/LFZE.2018.5

ban gyökeredzik, így írja le a zeneszerző a „Magyar parasztzene” című tanulmányában:

> A dallamvezetés tökéletességétől s ösztönző frissességétől eltekintve különösen e dallamok parlando-deklamációjának felfedezése és tanulmányozása volt nagy jelentőségű számunkra ahhoz, hogy a vokális művek deklamációját megteremthessük. A magyar műzenében egyáltalán nem voltak olyan hagyományaink, melyekre tovább építhettünk volna. A deklamációs kísérletek elődeink vokális műveiben csak nyugat-európai sablonok utánzásai voltak, melyek nehezen viselték el a magyar nyelv ritmusát.”[305]

Bartók így ír a recitálásra vonatkozóan összehasonlítva saját műveit e téren egyfelől Debussy, másfelől Schönberg egymástól szerinte döntően különböző deklamációjával összevetve.

> Ez a zenei recitálás bizonyos rokonságban van azzal, amelyet Debussy teremtett meg A Pelléas és Mélisande-ban és néhány dalában, a régi francia recitativóra építve. E recitálás a lehető legélesebb ellentétben áll a vokális szólamok schönbergi kezelésével, amelyre a legszélsőségesebb ugrások és a nyugtalanság jellemző.[306]

Tehát a beszédet törekszik a leginkább imitálni dallam- és ritmusszerkesztésében a zeneszerző és nem a dallam szépségének megvalósítása az elsődleges célja, mint ahogy ezt a gondolatát már korábbi (3.1.1) fejezetben idéztem is. A beszéd egyik fő jellegzetessége a ritmusán, hanglejtésén túl a hangszín, amellyel érzelmi színezetet tudunk hozzáadni mondanivalónknak, amely a kommunikáció kulcsa, hiszen az érzelmekből olvasunk a másik személyre, az adott szituációra vonatkozóan. Bartók modernségéből, harmónia-, ritmus-, dallam-, dramaturgiai szerkesztéséből, a dalok ily módon kialakuló és a szöveg általi hangulatából fakadóan a hangképzés típusának eleve nem a klasszikus értelemben vett *belcantó*nak kell lennie e művek előadása során. Ez már egy egészen más, az első világháború borzalmait megélt ember depresszív érzéseinek világa illetve ebben az erőszak által „terhelt” korszakban a szerelem reménysugarának megvillanásával egy a deprimálttal homlokegyenest ellentétes hangszín, tónus megtalálása is célként kell, hogy lebegjen az énekes-előadó szeme előtt. De ez egészen más szerelem, mint a shakespeare-i vagy akár a schuberti kvázi idealizált eszménykép a szerelemben. A háború által letaszított, mélységből feltámadó ember szerelme ez, amelyben végig dominál a csalódástól

[305] Tallián Tibor: Bartók Béla. Budapest Rózsavölgyi és Társa, 2016. 130. Idéz: „Magyar parasztzene” (1920), BÖI, 85.
[306] I.m. 131. Idéz: „Harvard-előadások IV. (1943, megjelenés 1976), BBI 1, 179.

10.18132/LFZE.2018.5

való félelem, s az optimizmus szinte teljes hiánya – talán csak a *Színes álomban* című dalban jelenik meg a derűlátás, a pozitív végkifejlet lehetőségének gondolata, de az is csak kérdések formájában, amely szintén bizonytalanságot hordoz magában, a kételkedést a lehetséges pozitív kimenetelben. Így ír az op. 15 negyedik daláról a zeneszerző a szöveg ifjú írónőjének 1916. január 28-án:

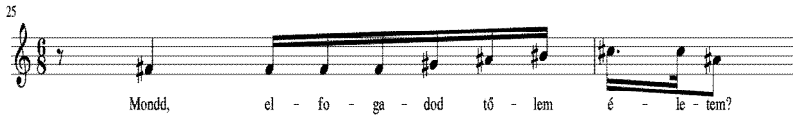
> Melankólikus, szinte fájdalmas. Dacára a sok „Hiszek abban… Hiszek benned" bizonykodásoknak, ott lappang a szavak mélyén, illetve inkább a zenében a kínzó kétség: hátha mégse![307]

A szakirodalomból tudjuk, ahogy azt már dolgozatom korábbi fejezeteiben is leírtam, hogy valószínűsíthetően Bartók saját lelkiállapotához igazodva választotta ki e megzenésítésre szánt tíz verset.

4.3. Dallamtípusok, dallamszerkesztés

Ebben az alfejezetben szeretném Bartók Béla – elsősorban az énekszólamra vonatkozó – dallamszerkesztési módjának, elveinek lehetséges típusait csoportokba rendezni, majd azokat, mint lehetséges *énekes-előadói megoldásokat* tárgyalni.

Elsőként jelenítem meg e dalok – már korábban említett és kottapéldákkal is szemléltetett – karakterisztikus, a *recitáláshoz* hasonlító dallamtípusát, amelynek előadásmódja a népzenében gyökeredző *parlando-rubato* stílus, mint ahogy ezt már említettem a korábbi alfejezetben. Jellemzői a repetált hangokon, gyors hangismétléssel való indulása egy adott frázisnak és azok egyre hosszabbodó hangértékekben való végződése illetve e frázistípusra még jellemző a terc- és kvart ugrás lefele.

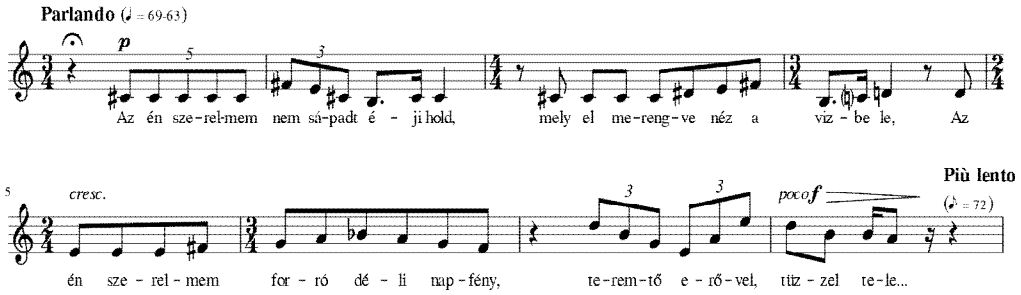


26.Kottapélda: op. 15/IV. 25. ütem „Mondd, elfogadod tőlem…" – *Parlando-rubato* stílusra példa, ahol a repetitív hang, a rövid hangértékek és a lefele kvartugrással végződő frázis, mint karakterisztikumok megfigyelhetőek.

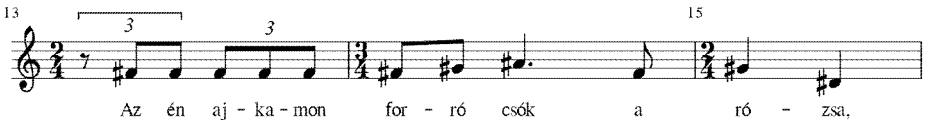
[307] Vikárius: Intimation…, i.m. 212. Idézet Bartók Béla Gombossy Klárának írt 2016. január 28-án kelt leveléből.

10.18132/LFZE.2018.5

További jellemzői: a melódia viszonylag szabad a zongoraszólam egyfajta alappulzálása fölött. Továbbá az előbb említett ritmikai „tágulás” mellett a hangtávolságban is ilyen jellegű növekedés figyelhető meg: egy adott periódus viszonylag kis hangtávolságban nagyobb frázist fog át, majd egyre bővül az ambitusa a frázis végére. Már *A kékszakállú herceg vára* című operának is egyik karakterisztikus jellemvonása az ilyen jellegű elbeszélő dallamszerkesztés. A repetált hangok ugyanakkor a gyászinduló, a halál szimbólumának jellemzői.[308]



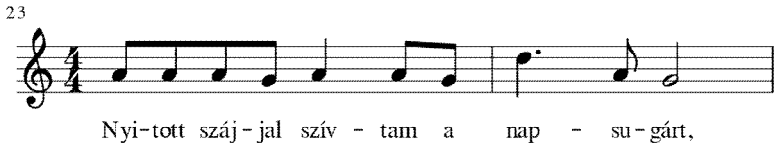
27. kottapélda: op. 15/I. 1-8. ütem. Már az első, a dalciklust nyitó dalban, az első periódusban a hangtávolság tágulása szépen látható a frázis végére. Egyfajta „fejlődés-zene”: lentről fokozatosan építkezik, egyre nagyobb hangköztávolságokba tágulva.



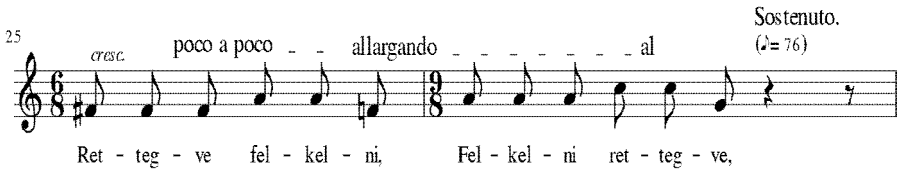
28. kottapélda: op. /I. 13.-15 ütem *recitativó*szerű, repetált hangon, kisebb ritmikai értékeken induló, ritmikában, hangközeiben táguló frázis, kvartugrással való végződéssel.

[308] például Lully 1674-es első gyászindulója, Beethoven VII: szimfóniájában repetált hang kezdése már az első témában, hogy csak egy-egy korábbi példát említsek

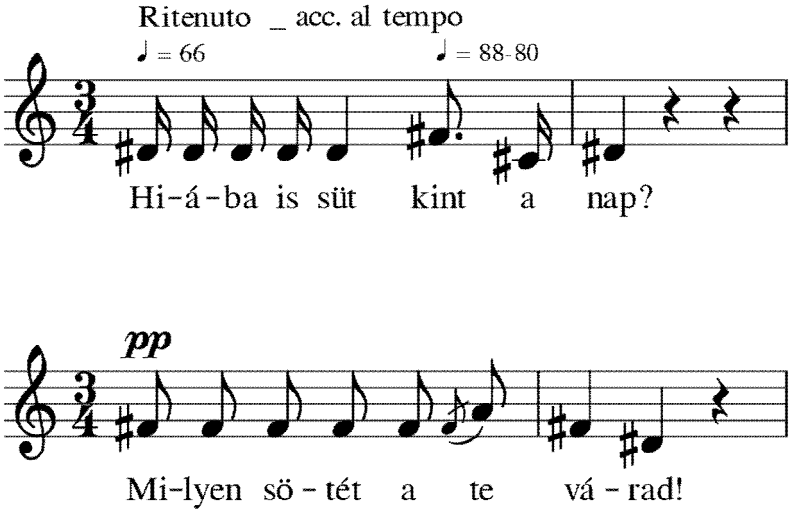
10.18132/LFZE.2018.5



29. kottapélda: op. 15/II. 23.-24. ütem ritmikai szélesedésre példa.

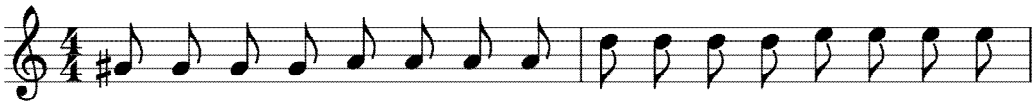


30. kottapélda: op. 16/III. 25-26 ütemében a frázis repetitív hangon indul, tágul hangközeiben.



31. kottapélda: Kékszakállú herceg várában: repetitív hangon induló frázis, amely ritmikai tágulást mutat. Frázis végén a lelépő terc hangközre is példa ez.

10.18132/LFZE.2018.5



Ott van mind a ré - gi asz-szony le - gyil-kol - va, vér - be fagy-va.

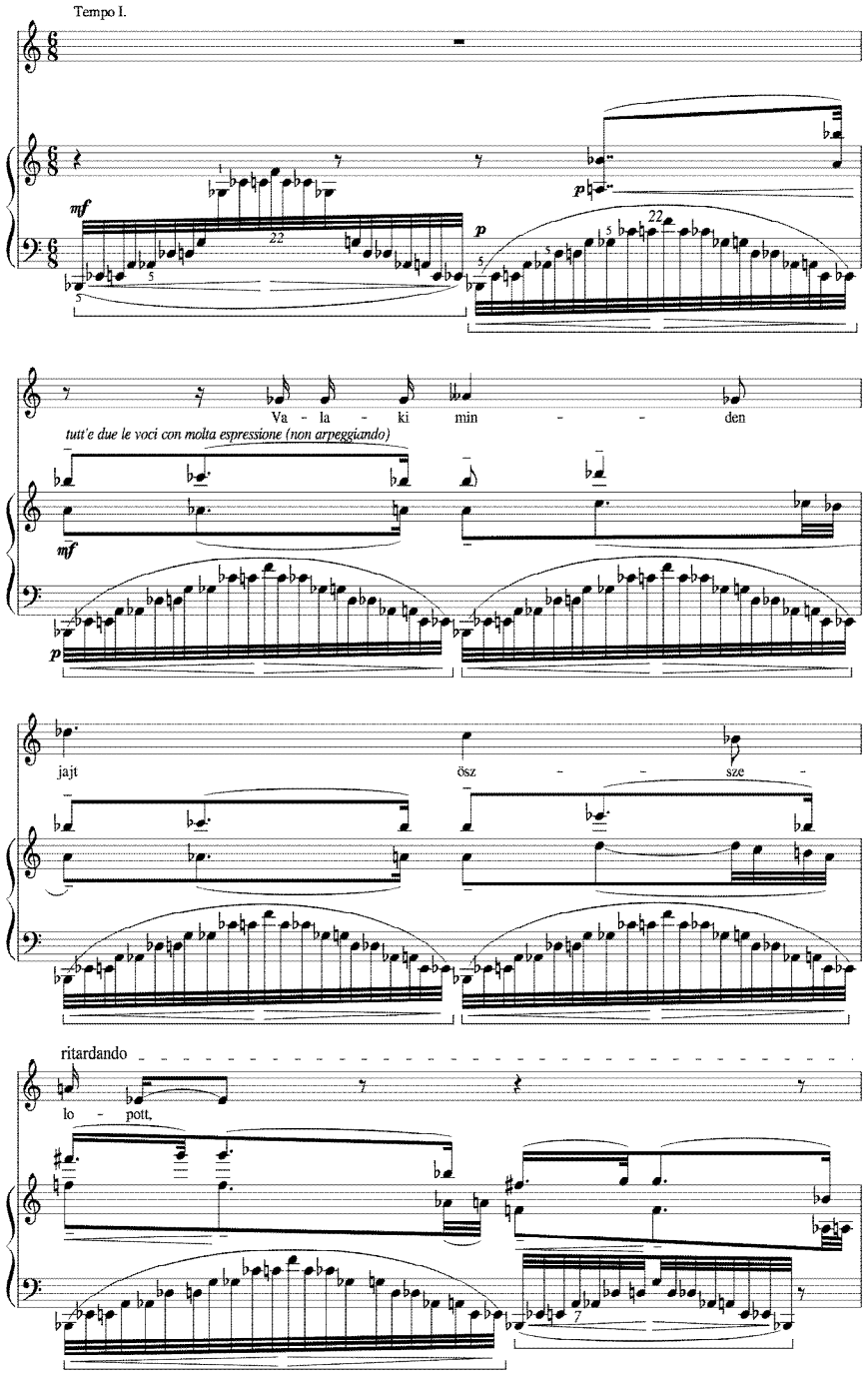
32. kottapélda: A repetált hang itt a halál, a „kilépés az életből”, a „nem-életszerűség” szimbóluma. A repetitív hang, mint a gyászzene jellegzetes karakterisztikuma általában is.

A következő dallamszerkesztési elv a hangköz-ugrások gyakorisága, amelyek általában terc illetve kvart, ritkábban kvint távolságban jelennek meg, általában a frázis végén. E jelenségnek is a gyökerei alapvetően a népzenében, a népdalok sorzáró terc-, kvart- illetve kvintlépésében keresendők. A kvintnél nagyobb ugrások, csak nagyon ritkán fordulnak elő mindkét dalciklusban, amelynek szimbolikus jelentést tulajdonítok. Az op. 16-ban leginkább az *Ágyam hívogat* című középső dalban jellemző a szekund és a kvart, illetve azok minden fajtája – kis, nagy, szűk, bő –, illetve azok komplementerei mindenfajta szeptim és kvint Bartók kedvelt illetve karakterisztikus hangközei és ezeket együtt akkordfelbontásokban illetve akkordokban is gyakran használja.[309]

[309] Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusic, i.m. 106.

10.18132/LFZE.2018.5

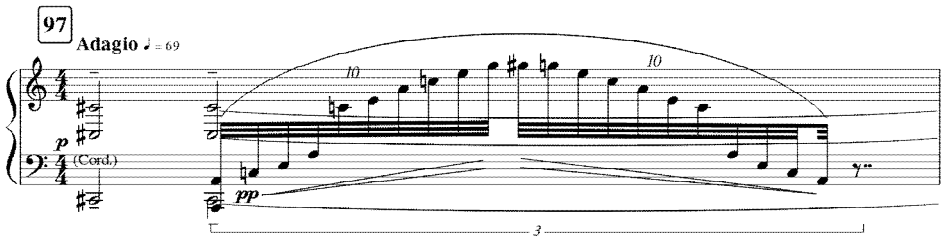
M Kottapélda: Gyakori hangköz-ugrások:



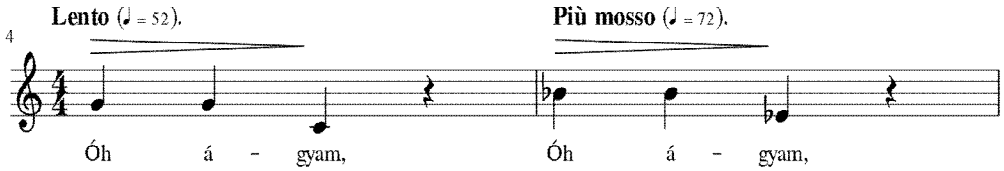
33. kottapélda: op. 16/II. 14. ütem. Mint a *Könnyek tavá*ban a jellegzetes mixtúraszerű akkordhalmazok terc- és kvartlépésekkel felemelkednek és leereszkednek, a tetején a feszültséget hordozó kisszekundokkal. Egyszerű álló színfoltot jelentenek itt, szerepük a kontraszthatás: hárfa, cseleszta, klarinét és fuvola által megszólaltatott, a tó vízének csobbanásait szinte képszerűen megjelenítve, Debussy zenéjére visszavezethetően.[310]

[310] Vikárius László: Modell és inspiráció, i.m. 173.

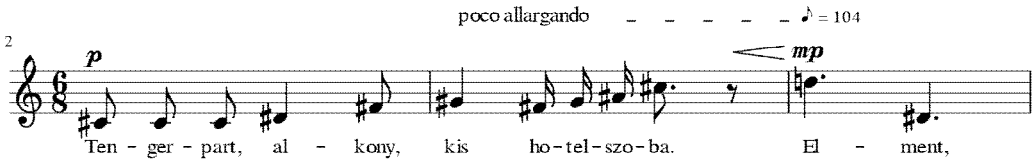
10.18132/LFZE.2018.5



34. kottapélda: akárcsak az előző példában, az op. 15 második dalában, azonos felépítésű akkord található a zongora játékában. Itt is, ugyanaz a motívum található meg *A kékszakállú herceg várában* a Könnyek tavában, mint az előbb.



35. kottapélda: op. 16/III. 4.-5. ütem. Az énekszólam gyakori tiszta kvint és a nagy feszültséget hordozó kis szeptim hangközugrásait tartalmazó dallamtípusaira példa ez.

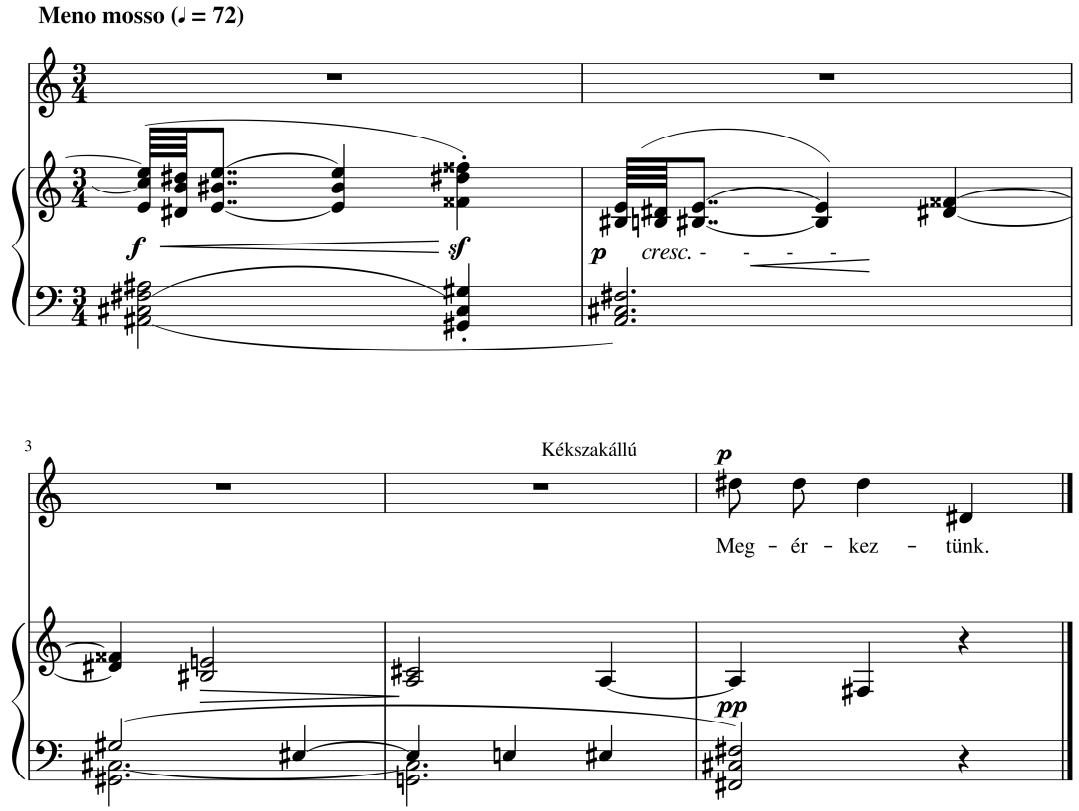


36. kottapélda: op. 16/IV. 2-4. ütem. Melodikus és hangközugrásokat tartalmazó dallamszerkesztésre példa. Repetált hangon induló kupolás szerkezetre emlékeztető dallam, szekund- és terclépésekkel, majd egy szűkített oktáv ugrással, amely ilyen értelemben rokon a Kékszakállú herceg első megszólalásának oktáv ugrásával a „megérkeztünk” szón. Míg e példában ez szűkített, az ott tiszta oktáv a mögöttes mondanivaló különbségének okán.

A dal első frázisában az objektív kijelentések az elmúlt szerelemről. A hotelszoba utolsó hangjáról feszültséget hordozó kisszekund lépéssel megy a kulcsszóra: „Elment”. E szón van egy a kisszekundnál még sokkal erősebb, feszültséggel teli szűk oktáv lefelé ugrás – a szakítás fájó szűk hangzásban szól a lírai énben, fájdalmat sugalló feszítése, akár tőrdöfésként éli át e tényt szerelme elvesztéséről, amely

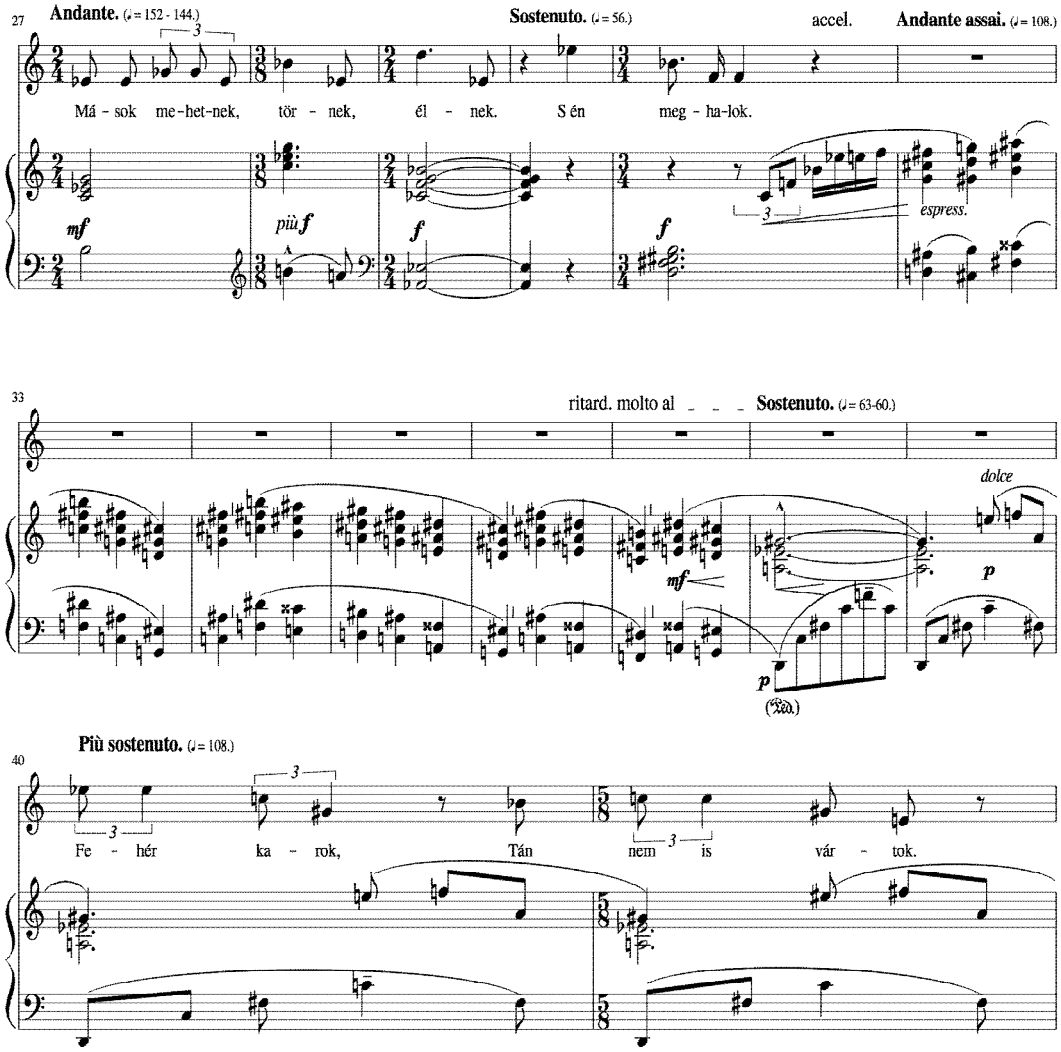
10.18132/LFZE.2018.5

belenyilall a fájdalmat elszenvedőbe. Eszembe jutott erről a Kékszakállú herceg első szava az opera elején: a „Megérkeztünk” szón a tiszta oktáv lefelé ugrás, amely még nem tartalmaz nagy feszültséget, minden balsejtelmes történés előtt van Judit és a herceg még ebben a pillanatban, bár a zenekarban szól az *a-aisz* kis szekund vészjóslóan, elővételezve az újra és újra visszatérő szerencsétlenül alakuló kapcsolatot férfi és nő között, az örök igaz társmegtalálásában való hit reménye és annak megvalósulhatatlanságának fájdalma.



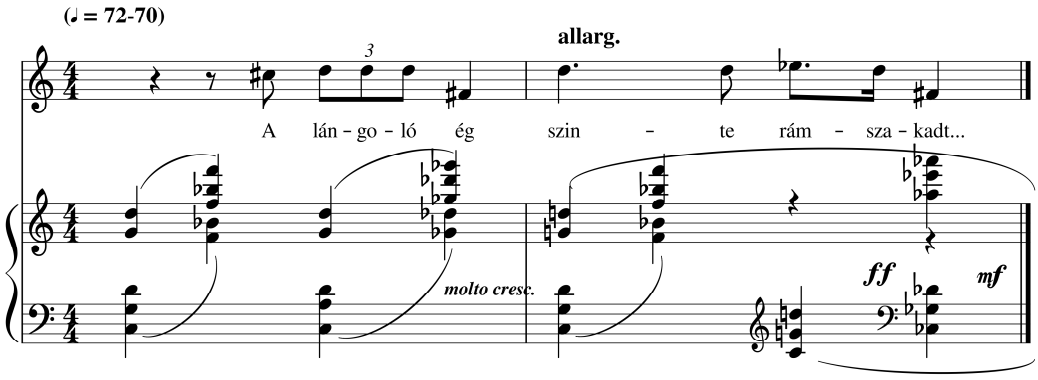
37. kottapélda: *A kékszakállú herceg várában a „*Megérkeztünk” szón, a herceg első megszólalása még harmónikus, tiszta oktáv lelépés: bizalommal néz a Judittal kezdődő kapcsolatára.

10.18132/LFZE.2018.5



38. kottapélda: op. 16/V. 27-30 ütem „Mások mehetnek”- az érzelmi feszültség növekedésével a hangközök és a dinamika is egyre tágul, egyre nagyobb és erősebb: kis terc-, tiszta kvint-, nagy szeptim-, végül tiszta oktáv fölfelé ugrás, majd visszaesik, leereszkedik a refrénszerű „S én meghalok”-kal, két e dalciklusokban karakterisztikus, frázisvégi kvartlépéssel.

10.18132/LFZE.2018.5



39. kottapélda: op. 15./II. 25-26. *A lángoló ég szinte rám szakadt…* az *ég* és a *rám szakadt* szavakon ugrik lefelé a ritkábban használt kis szext hangközzel kétszer is, kvázi leszakad fentről az ég.

A harmadik dallamszerkesztési elv a hosszabb, kvázi *Legato-frázisok*, melyek általában ereszkedőek. Erre a típusra a legkarakterisztikusabb példa az op. 15. harmadik dala *A vágyak éjjele címmel,* az ezt a szöveget refrénként használó hasonló dallam motivikával történő megoldásaival, amely például a *A kékszakállú herceg várában* is megjelenik.

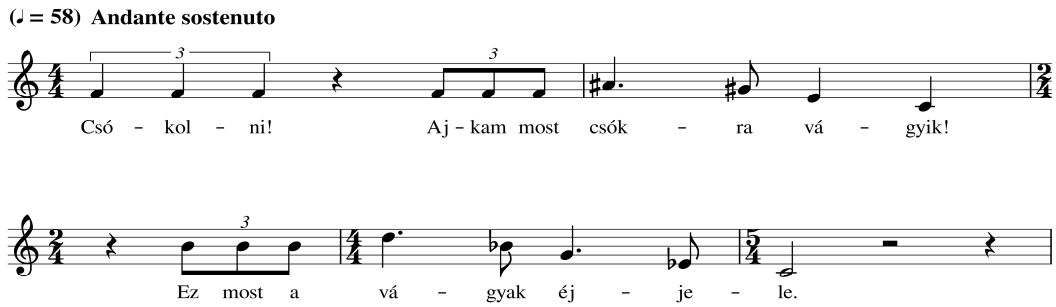
A tíz dal legkiforrottabb tételeinek maga Bartók az op. 16 első, második, ötödik dalait tarthatta, ha ezeket jelentette meg már egyenként is a füzetes publikálás előtt; ezek valóban Bartók daltermésének csúcsát jelentik. Az életmű egészében jelentős „bartóki dal-stílust" mégsem reprezentál a két ciklus. Nyelvezetük különféle korábbi stílusjegyek – a zongora-, a színpadi zenében – és éppen az 1916-os évben formálódó új törekvések metszéspontjában keletkezett.[311] Sok a régebbről ismerős fordulat és nem kevés a hangszeren hamarosan letisztultabban megjelenő gondolat. A számos szembeszökő párhuzam közül például az op. 15 *A vágyak éjjelé*nek vezérmotívuma (38. kottapélda 3.-5. ütem és az egész sor idézet) – Somfai László szerint – bizonyára nem véletlenül emlékezik az 1907-1908-1909-es évek ún. Geyer Stefi „Leitmotiv"-jára és egyben Bartók operájából Judit vágyakozó „Kékszakállú" felsóhajtására.[312] A *Kékszakállú* könnyek tava-jelenet futamainak többszöri felbukkanása a „Kékszakállú...szeress engem" motívumának és a harmadik Ady-dal „Óh ágyam, ó ágyam" részletének megfelelése sem lehet a véletlen műve.[313] Az Ady dalokban állandó visszatérő gondolat a „valcer", a lassú-vonszolt, vagy eksztatikus, vagy éppen a sejtelmes valcer-lüktetés, amely egészen *A csodálatos mandarin*ig Bartók egyik központi mozgás-típusa Somfai László szerint.[314] Olykor még a

[311] Somfai (Lemezismertető), i.m. 5.
[312] I.m. 5.
[313] I.m. 5.
[314] I.m. 5.

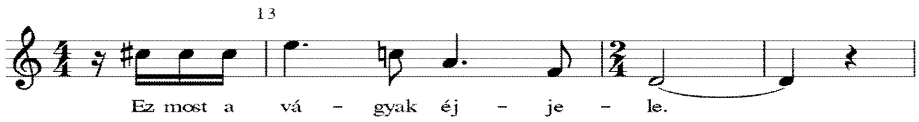
10.18132/LFZE.2018.5

hangszeres társdarabot is meg lehet nevezni: az első Ady-dal és az op. 14 *Zongoraszvit* negyedik tételének triója egy hónapban keletkezett.[315]

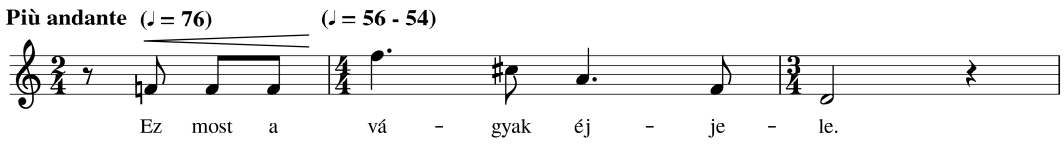
L Kottapélda: Legato-frázisok, mint dallamszerkesztési elv. A vágyak éjjele refrén variációi és *A kékszakállú herceg vará*ból az ezzel analóg részek:



40. kottapélda: op. 15/III. 2.-6. ütem *A vágyak éjjele* dalának vezérmotívuma emlékeztet az ún. Geyer Stefi „Leitmotiv”-jára és egyben *A kékszakállú herceg vára Juditjának* „Kékszakállú!” felsóhajtására.[316] *Ez most a vágyak éjjele* refrénen a különböző variációk és a Kékszakállúból ezzel analóg frázisok.



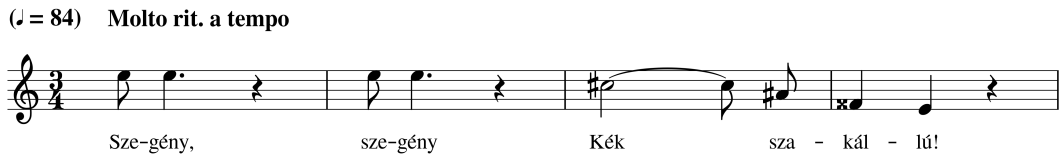
41. kottapélda: op. 15/III 12. felütés-15. „Ez most a vágyak éjjele” refrén variáció 2



42. kottapélda: op. 15/III. 32-34. „Ez most a vágyak éjjele” variáció 3

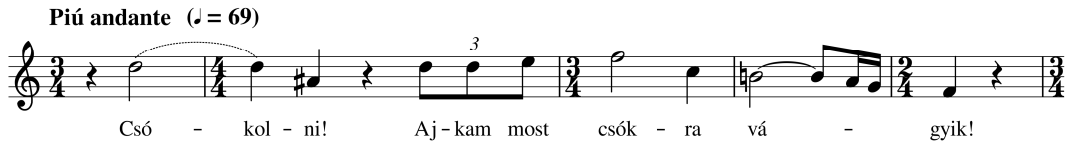
[315] I.m. 5.
[316] Somfai (lemezismertető), i.m. 5.

10.18132/LFZE.2018.5

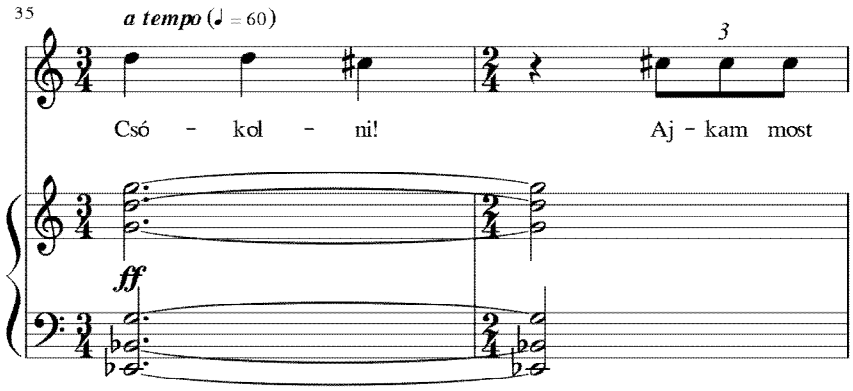


43. *A kékszakállú herceg vára*ból a dallami analógia példája.

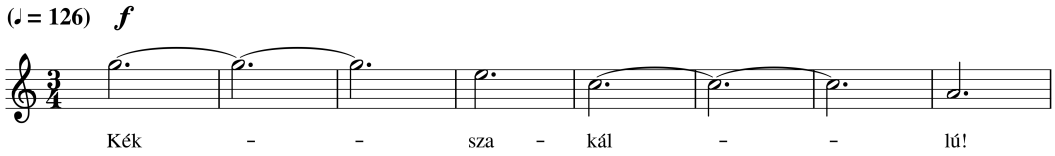
A 15/III-as dalban a másik refréntípus: „Csókolni! Ajkam most csókra vágyik” variációi az előzőhöz hasonló dallamívben:



44. kottapélda: op. 15 /III. 17-20. ütem dallamvezetés hasonlósága a másik refrén szöveghez. A „vágyik” első szótagján hajlítás: több hangra jut egy szótag, amely ritka e dalciklusokban: összesen négyszer fordul elő összesen a tíz dalban.

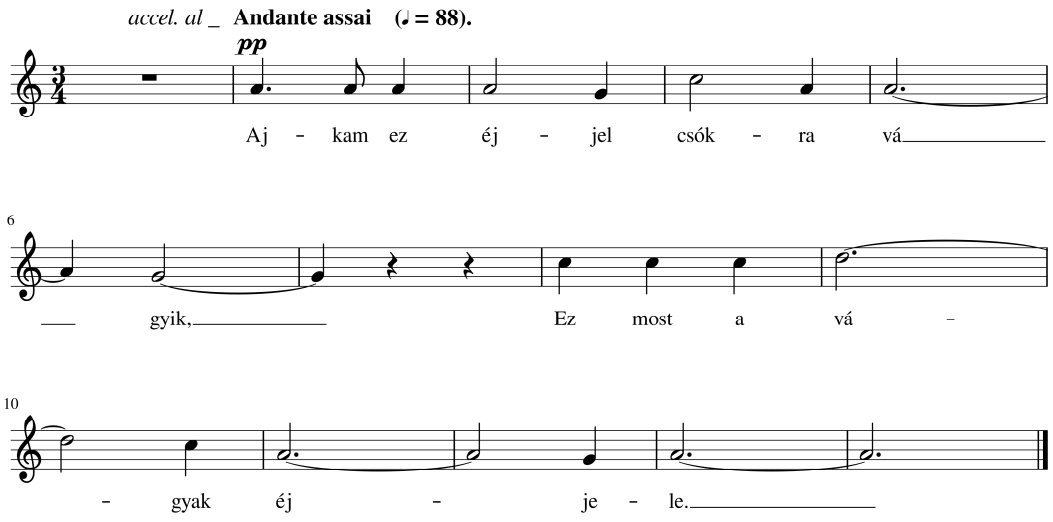


45. kottapélda: op. 15/III. 35-38. „Csókolni” variációi



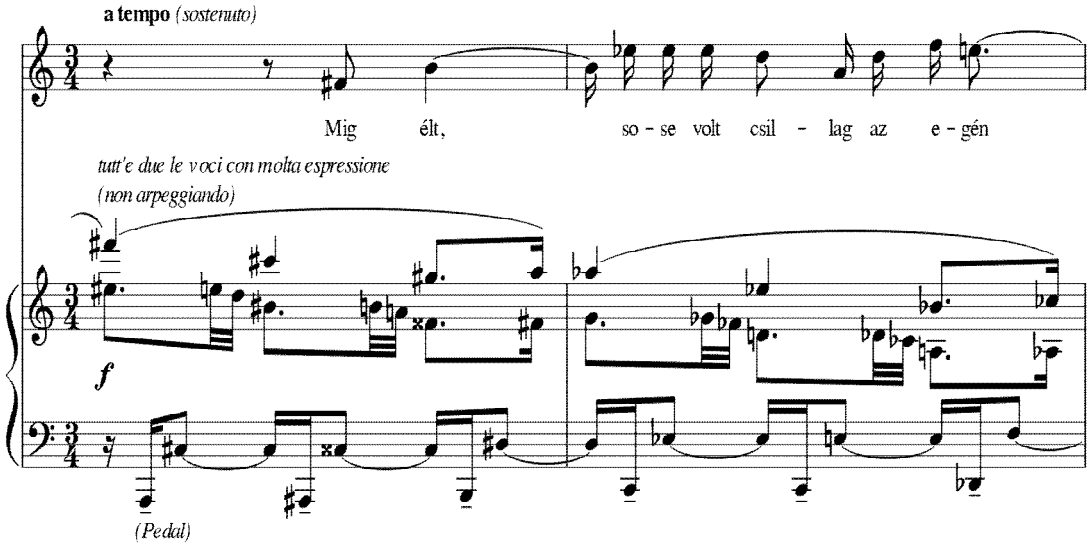
46. kottapélda *A kékszakállú herceg vára* hasonló dallammotívuma a daléhoz.

10.18132/LFZE.2018.5



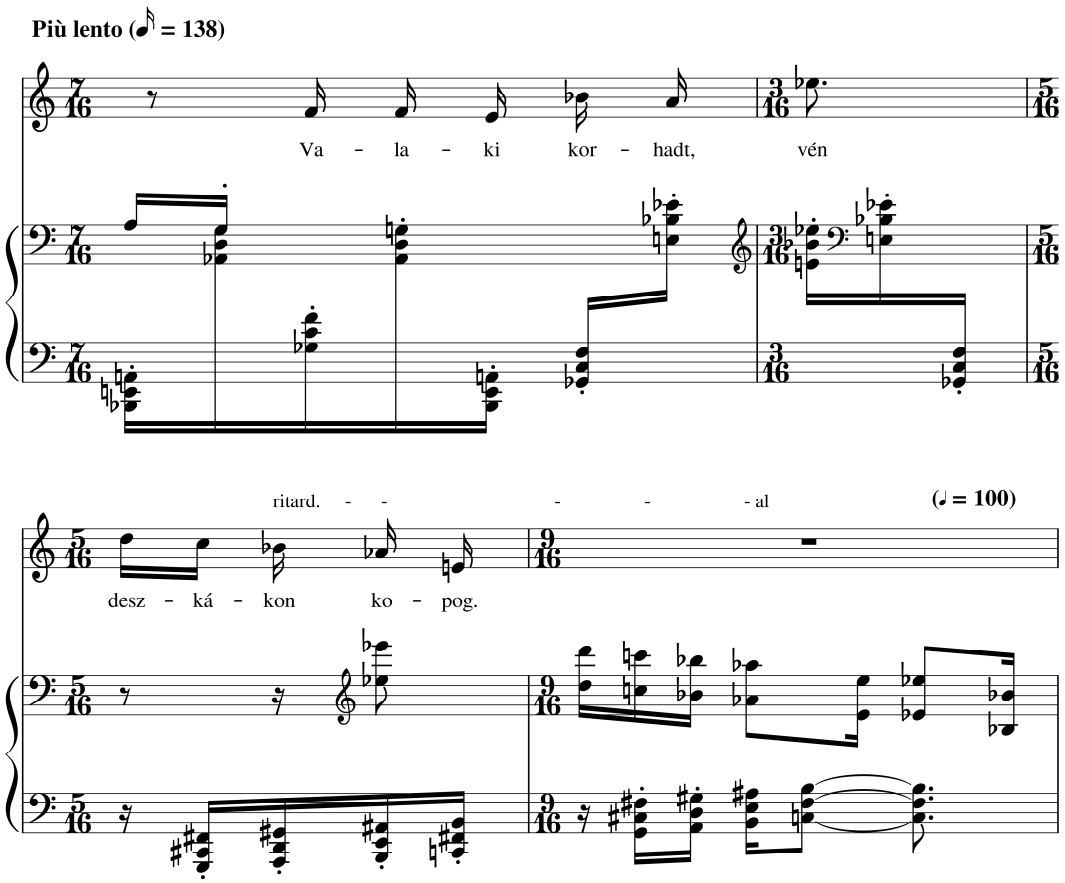
47. kottapélda: op. 15/III. 75-87. A két refrénsor summázása a záró részben. E középső dal az utolsóként megírt darabja a két ciklusnak, kvázi summázata a tíz dalnak, *A kékszakállú herceg vára* egy-egy dallammotívumára emlékeztet.

Z kottapélda kvart-, kvint lépésekre, kupolás-, ereszkedő dallamívekre példa:



48. kottapélda: op. 16/II. 25-29. kvartlépésekkel fölfelé indul, majd a lépés mértéke csökken terc, majd szekund felé, ahogy a szövegben szereplő egyén fizikai és lelkiállapota is kihunyóban.

10.18132/LFZE.2018.5



49. kottapélda: dallamívre pld: 16/II. 18.-20. ütem „Valaki korhadt” – kupolás dallamív és a frázis végi ereszkedésben a végső lépés kvarthangköz lefele. Közben pedig kvintlépésnél nincs nagyobb. Népzenei gyökerek.

Mint ahogy azt korábbi kottapéldákban láthattuk a terc, kvart, kvint lépések a frázis végén karakterisztikus jellemzői a tíz dalnak, részben népzenei gyökerekből táplálkozva. Az op. 16 dalainak teljes dallamszerkesztésére is igaz, hogy terc-, kvart-,kvint-lépésekből építi az adott frázist. Az énekes-előadó az előadás hatásfokozásának érdekében, átgondolhatja ezeket az ugrásos frázis végeket, hogy vajon milyen szándékkal írhatta azokat különbözőképpen variálva is Bartók? Ilyen karakterisztikus jellemzőit az adott zeneszerzőnek, ha átgondolja az előadó, fokozhatja az árnyaltságát az előadásának, ezzel is növelve az előadói eszközrepertoárját.

A következő előadói eszköz, amelyet Bartók dalainál azok karakterisztikus jellemzőire való fókuszálással, alkalmazhatunk a jellegzetes recitativo frázisokban akár a próza felé lehet vinni az adott dal karakterét, hiszen a recitatív részek *lágé*ja nagyon közel van a beszéd hangmagasságához.

A következő karakterisztikus jegye e daloknak, hogy építkezik lépegetve, akár hangokként, akár a tipikus kedvelt hangközeivel, akár felfelé, akár lefelé. Ezek általában expresszív, hosszabb frázisok, mint az előző két típusa a bartóki dallamtípusoknak e két dalciklusban.

10.18132/LFZE.2018.5

Következnek a nagyobb levegőt igénylő hosszabb, *legato* dallamívek, amelyek akár ereszkedőek, akár emelkedőek lehetnek, „szélesebb támaszt" igényelnek, azaz jobb vagy jobban beosztott levegőadagolást, a hasizmok tartóereje által a tüdőben lévő levegő fokozatos kiengedésével, hangadás közben.
A nagyobb ugrásokat tartalmazó frázisoknál attól függően, hogy honnan hova lép kicsit más támasztási technikával kell operálni.

Egy-egy szó nyers, kicsit a kiabálás felé vitt kifejezésmódjával, mint „Itt nyara van minden pimasznak", a „pimasz" előbb említett nyersséggel, direktséggel való kiemelésével, az adott érzelmi töltetet tulajdonítva ezáltal annak.
Van egyfajta előadói hagyománya minden műnek, adott esetben az énekszólammal kapcsolatban énektechnikai kritériumai, azonban az előadás egyediségét az előadó személye és annak csak rá jellemző egyedi vonásai, jellemzői fogják meghatározni. Idetartozik, hangszín, a hanggal való játék, mimika, mozdulat. Ettől lesz minden előadás egyedi és megismételhetetlen. Ez az, amiről tudományos alátámasztásokkal nem igazán lehet írni, hiszen a tudományosság kritériuma a megismételhetőség, mérhetőség, bizonyíthatóság. Ez az, ami a zenére nem alkalmazható, hiszen egyedi és megismételhetetlen. Ez pusztán a tapasztalás és szubjektív élmény területe. Így erről csak szubjektíven tudok írni ettől a ponttól.

4.4. Előadói kifejezőeszközök

Mint ahogy azt már írtam korábban is, Bartók nem a régi értelemben vett dalként kezeli az op. 15 és op. 16 tíz dalát, tisztában volt azok modernségével, *expresszív* avantgárdságával.[317] Ennek kivitelezésében maximálisan meg kell nyílnia az énekes előadónak, mind maga, mind a közönség előtt, felvállalva a legbensőbb lelki bugyrainak kikívánkozó érzelmeit, hiszen a fiatal szövegírók szavai a lélek legmélyebb területeinek érzelmeit, sokszor a gátlások teljes hiányában hozza a felszínre. Nem a sematizált, alapérzelmeket kell itt már megfogalmazni. Attól sokkal árnyaltabb, intellektuálisabban megragadható emóciókat, hacsak „Az ágyam hívogat" című dalra gondolunk, ahol egy konkrét főnévi igenévvel ragad meg egy konkrét hangulatot, érzelmet, emléket. A következő szó már továbblép egy következő érzelmi sík egy más vetületére. A vers így ugrál szóról szóra egy adott érzés árnyalatai között és ezt kell akár három hangonként differenciálni az előadónak, hihetetlen gyors érzelmi állapotváltással.

Mint ahogy azt korábban említettem e két dalciklusban nagy szükség van a hangszínnel való játékra, hiszen a szöveg tartalma az érzelmi skála két végpontja között nagy utat jár be: a szerelem mámorának érzésétől a halál küszöbére sodródott kilátástalanságig – rengeteg árnyalatát az emóciónak.

Az op. 15-ös ciklus első négy dala szerelmi téma, mindegyik egy kicsit más vetülete annak. Az első – „Az én szerelmem", mint *Tavasz* jelenik meg egy-egy kiadványban –, amely a tavasz izgalmas éledésében megfogant bizsergető, kellemes érzéséről ír a szerelemnek. A második, *Nyár* címmel a szerelem túlcsordult, annak

[317] Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans le Cinq melodiés op. 16 de Béla Bartók. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007), i.m. 131.

10.18132/LFZE.2018.5

beteljesülését szomjazó pillanatát fogja meg természeti képekbe burkolva. A harmadik a szenvedély és erotika tobzódása, már-már az ebbe való belehalás stádiuma a végletekig felfokozott érzéseknek. A negyedik – a Tél címet is viseli – egy a szerelem nemes, már beteljesült állapotát írja le, a férfi és nő lelki egyesülésének pozitív, reményteli érzésével telve, ugyanakkor az ott lappangó kétellyel, hogy mindez csak álom. Ezek a dalok olykor a szerelem boldogságának érzésével átitatott, bársonyos hangszínt, olykor a másikat szomjazó, másikért epekedő, vágyakozással teli színezetet, olykor a szenvedélytől szétrobbanó, sűrű, *vibrátó*s, bársonyosan búgó, meleg, erotikus színezetet, avagy a negyediknél a belső nyugalommal, harmóniával teltséget, távolságtartóbb, objektívebb, hidegebb, kevésbé szenvedélyes színt igényel. Énekes-előadóként hiszek abban, hogy amilyen lelkiállapotot az adott dal tartalma leír, képesek vagyunk a hangszínünkben létrehozni azzal, hogy például adott érzelmeket igyekszünk felidézni emlékezetünkben egy-egy múltbeli emlékkép előhívásával, ezzel azoknak az érzéseknek az önmagunkban való felkeltését érjük el, amelyek ezekhez kapcsolódnak akár a múltból, akár a jelenből. Ennek alátámasztásául hadd hozzak az érzelem és emlékezet, érzelem és művészet pszichológiai kutatásaiból egy-egy ezt megerősítő gondolatot, vizsgálatokban bizonyítást nyert ténymegállapítást. A nyugati kultúra művészetelméletei figyelmének középpontjában a művész és a mű kapcsolata áll.[318] Kialakult az elméletalkotók között egy egyetértés Abrams nyomán 1953-ban, hogy a művészet az érzelem művész általi kifejezése valamilyen médiumon keresztül; ez lehet zene, költészet, regény, festészet a teljesség igénye nélkül.[319] Ez a viszonyulás a XIX. századba nyúlik vissza, amelynek egyik szószólója Wordsworth volt, aki így írt erről egyik művében, amely a romantikus költők és regényírók hitvallása lett és a mai napig is számos elvét követik.[320]

A költészet hatalmas érzelmek önkéntelen túláradása; nyugalomban felidézett érzelmekből származik: az érzelmet szemléljük, amíg egyfajta reakció által a nyugalom eltűnik, és az érzelem – rokon azzal, amely korábban szemlélődésünk tárgyát képezte – fokozatosan létrejön, és ő maga ténylegesen létezik az elmében.[321]

Az érzelmek ezerarcúak, inkább nyersanyagok, mint végtermékek – erre mutat rá e gondolat, hogy a művészet egyenlő az érzelemkifejezéssel valamely művészeti ág, mint közvetítő közeg segítségével.[322] Mindezt a kultúra formálja.[323] Mivel az érzelmek biológiai alapjai gyakran erőteljesek, de igen változatos hatásokat okoznak, a művészek számára az idők kezdetétől kényszerítő erejűnek tűnt, hogy egyéniségükön keresztül kreatívan fejezzék ki érzelmeiket, azaz az érzelmeknek intencionalitásuk van.[324] A művészek tudatossá teszik érzéseiket, tartalommal és természetükre vonatkozóan részletekkel töltik meg azokat, amikor művészeti

[318] Keith Oatley, Jennifer M. Jenkins: Érzelmeink. (Budapest: Osiris Kiadó, 2001) i.m. 315.
[319] I.m. 426.
[320] I.m. 426.
[321] I.m. 426. Idézve: Wordsworth: Lírai balladák (1802), i.m. 611.
[322] I.m. 426.
[323] I.m. 426.
[324] I.m. 426.

10.18132/LFZE.2018.5

alkotásokként, előadásokként fejezik ki őket.[325] Akár egy szó, egy dallam, egy ecsetvonás emlékezeti jelzőingereket kínál, amely egy biztonságos összefüggésben – zenei előadás, műalkotás, színházi előadás – juttatják eszünkbe saját érzelmeinket, amelyeket e médiumokon keresztül átélhetünk, kifejezhetünk a tudatosság egy megfelelő szintjén, amely lehetővé teszi, hogy produkálni tudjunk, hogy kontroll alatt tartsuk érzéseinket és az előadás, műalkotás objektív keretein belül tudjunk maradni.[326]

Visszatérve az érzelmek hangszínre gyakorolt hatásához, hadd jegyezzem meg, hogy a beszédhang illetve a hangszín adott egyénre egyedileg jellemző sajátosság, ugyanakkor az aktuális érzelmi állapot, hangulat is befolyásolja azt.

Hogy egy beszédhang vagy egy énekhang kinek tetszik, kinek nem, vagy, hogy adott kritikus elismerően ír arról vagy sem, jelentős részben szubjektív. Akár hang alapján (például telefonbeszélgetés során) észlelési képességeinkkel detektálni tudjuk a hallott személy pillanatnyi hangulatát, de akár annak árnyaltabb érzelmi állapotait is. Ezek mind szubjektív tapasztalás eredményei. Ha a beszédhangból ilyen különbségeket képesek vagyunk észlelni, akkor a dallam létrehozására képes énekhangról – a zene speciális, semmilyen más jelenséghez, művészeti ághoz nem hasonlítható érzelmi és sok egyéb hatással bíró mivolta által –, joggal feltételezhetjük, hogy számos érzelmi állapot az énekhang hangszínében is tükröződhet. Erről tanúskodik a sok felvétel, évezredek óta a színházművészet és a zenés színházművészet. Az énekes előadóművész legfontosabb kifejezőeszköze a hangja, hangjának egyedi jellemzői, amelyekbe a hangszín véleményem szerint kulcsfontosságú jellegként beletartozik.

Visszatérve az ennek alátámasztásául hozott példákra, érdemes megfigyelnünk az op. 15 ötödik dalát, amelynek rideg, kiüresedett, kietlen halál közeli hangulata olykor keményebb, nyersebb hangszínt, egyenesebb, kevésbé *vibratós*, olykor akár teljesen egyenes hangadást is megenged, mert a szöveg véleményem szerint ezt kívánja. Például az op. 15/V dalában az „A hangos erdő már néma halott” szövegen nyolcszor ugyanazon a *b hangmagasságon* kell a „hangos” és a „néma” ellentétpárt elénekelni és a végére egy éles ritmussal a „halott” szót. A „hangos” szó eleji *h* mássalhangzóját meghangsúlyozva érdemes elindítani, a *„már”* szó eleji *m*-jét szintén akcentussal meghosszabbítva, mire a *„néma”*szóhoz ér az énekes a dinamikai és egyben értelmi ellentétpár már meg is született. Itt is minden repetált hangot egyenesen, *vibrato* nélkül, egymástól elválasztva érjük el a *„halott”* erőtlenségét.

Bennem a szövegek és a „bartóki dallam”, a hangok vezetésének természete ezt az érzetet, az előadói kifejezőeszköz-tár ilyen jellegű megnyilvánulásait juttatja eszembe.

Az előadó érzelmi állapota, érzelmi kontrollja és az előadás, mint az előadói kifejezőeszközök:

[325] I.m. 426.
[326] I.m. 426.

10.18132/LFZE.2018.5

Egy dalon belül a tudatos felépítése az érzelmeknek, ugyanakkor a belső kontroll alkalmazása szükséges, mert a túlzott átélés, a túl nagy erőfeszítés az érzelmek átadására, nagyon sok energiát vesz el az előadóból, hamar kiégéshez vezethet.

Lévén dalciklusokról van szó: egyben öt, érzelemmel szélsőségesen telt dal tudatos felépítése szükséges itt. Főleg az op. 16-ban súlyos, negatív érzelmek, depresszió, folyamatos halálvágy interpretálása a feladata az előadónak, úgy hogy ő ne merüljön ki mindeközben. Ugyanakkor a zene is nagyon intenzív, nagyon sűrű, bonyolult akkordokkal, nehéz hangközlépésekkel teli – komoly koncentrációs, mentális feladat az előadóknak. Az op. 15 dalciklusnál az előbb említett gondolatok mind érvényesek. Ugyanakkor itt a szerelem különböző aspektusait kell árnyaltan közvetíteni. Már az első dalban a tetőpontig hatalmas érzelmi, dinamikai fokozás visz fel, hatalmas drámát él át az előadó, amely a másodikban is jelen van, bár itt az „áttörésre" váró szerelmes, aki vágyait kirobbanásra késznek érzi, de az még valahogy bent reked. Ezt a kettősséget kell itt jól megragadni és átadni a közönségnek. Ezután elérkezünk a vágyak és érzelmek túlburjánzó, szenvedéllyel teli, a ciklus harmadik dalához, amelyben a szélsőséges szerelmi érzések, a szenvedély és a nyílt erotika nagyon intenzíven, koncentráltan van jelen, újra és újra fokozódik, több csúcsponttal, amely nagyon kivehet az előadóból, nagyon kimerítheti. Ekkor még mindig van két dal hátra. A negyedik dal egy egészen más karakter, mint az előzőek, hiszen az előző érzelmi csapongás után hirtelen a béke szigetén kell lennünk és a szerelem idealizmusáról, a szerelem, ritkán testet öltő ideáljáról kell boldogan, ugyanakkor kételyekkel telve elbeszélni és szintén egy hihetetlen fokozással a zenei és szövegi csúcspontig eljutni. Majd egy hatalmas törés következik, hatalmas kontraszt az eddigiekhez képest az utolsó dalban, ahol hirtelen az érzelmi skála másik végpontján elhelyezkedő kilátástalan, mély depresszív, deprimált érzelmi állapotot kell interpretálni. A halál küszöbén létet, szinte a világvégét megélő egyén lelkiállapotát megjelenítő dalt előadni. Élettelen hangokat a nagy szenvedélyek után létrehozni. Óriási a kontraszt.

Véleményem szerint ilyen értelemben az op. 15 lelkileg talán még inkább igénybe veszi az énekes előadót, mint az op. 16, mert előbb négy szerelmes zene, szöveg, érzelmi állapot után kell a totális kiüresedettséget hangszínben, mimikában, dinamikában létrehozni. A dalok között kell tudni tartalékolni az energiával, spórolni az érzelmekkel és végigvinni az öt dalon a dramaturgiai koherenciát, ívet. Ez átgondolást, tudatosságot, nagy önfegyelmet igényel az előadótól. Nagy kitárulkozást és nagy visszahúzódást – szélsőségeket.

4.5. Tempók, tempóváltások az előadásban

A dalok ritmikai és összhangzattani bonyolultsága intonációs és a két előadó közötti szinkronizálási nehézségeket okoz, ebből kifolyólag előadásuk sok gyakorlást

10.18132/LFZE.2018.5

igényel, és ehhez még hozzáadódik a tempók kérdése is.[327] Bartók nemcsak megsokszorozta a tempó-utasításokat, hanem metronóm számmal is pontosította azokat az előadás precizitása érdekében.[328] Ez persze a zongoristákat valószínűleg nem lepi meg, hiszen Bartók 1907 után kiadott műveiben a rengeteg tempó-jelzés már szinte általánosan jellemző.[329] Ezzel szemben a *Lied* énekes előadói számára a gyakori tempóváltás nem megszokott. A dal műfajában a zeneszerzők mindeddig tartózkodtak a metronómpontosságú tempó meghatározásoktól, hiszen egy énekesnél a hangtípustól, hangfekvéstől is függhet az adott dal előadásának tempója.

Az énekes és a zongorista összhangja nem könnyű feladat az előbb említett problémák miatt, kihívást jelentenek e nagyon nehéz dalok interpretálásában a korábban említett megoldandó feladatok. Kamarapartnereimmel e dalok próbálása során igyekeztünk Bartók szándékait megközelítőleg kitalálni a zeneszerző tempó-jelzései és metronóm-számai alapján, metronóm használatával. Ezáltal a dalok egyes részeinek egymáshoz való viszonyát lehet tetten érni, amely a zeneszerző által kijelölt zenei szándék interpretálási eszközének egyikét adja az előadó kezébe. Mindig igyekeztünk a lehető legpontosabban követni a szerző szándékait, majd megjegyezni azokat érzetben, a tempó által is sugallt érzelmi állapotokat és hogy azt reprodukálni tudjuk megközelítőleg minden egyes próbán, koncerten. Csodálatos útmutatás ez, kvázi mintha velünk lenne a zeneszerző.

A gyakori tempóváltás mindkét dalciklusra nagyon jellemző: a „Klári”-dalokban különösen a harmadik, de az első és második dalban is sok a tempó-jelzés. Az Ady-dalok mindegyikére jellemző ez, különösen a harmadik dalra, ahol átlagosan minden második ütemre jut egy tempó-váltás, amely minden esetben metronóm számmal is együtt jár.

Az ütemmutató is gyakran változik mindkét dalciklusban: az op. 15-ben különösen jellemző az első, harmadik, negyedik dalban, míg az op. 16-ban a másodikban, harmadikban és negyedikben. A gyakori ütemmutató váltást Michael Braun szerint az énekszólam kívánja meg a kifejezés miatt, a zongora egységesebb, inkább tartaná az egységes metrumot.[330] A gyakori ütemmutató váltáshoz kapcsolódó váltakozó ütem, aszimmetrikus ritmus és az új ritmusok felfedezése Bartók népzene kutatásaihoz kötődik, a parasztzenében gyökeredzik. A népdalfeldolgozásai esetében is gyakori a tempóváltás, nem ritkán metronóm-jelzéssel. De ebben az esetben ezek referencia-tempók, amelyek a kotta elején találhatóak és később, főleg a közjátékoknál jelentkezik egy vagy két másodlagos tempó-utasítás.[331] Tehát a népdalfeldolgozásokban is van tempóváltás, de nem számottevő, sokkal ritkább, mint az op. 16 és op. 15-ös dalciklusokban, ahol rendkívül gyakoriak ezek, mint ahogy azt már korábban említettem.

---

[327] Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans le Cinq melodiés op. 16 de Béla Bartók, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007), i.m. 121.
[328] I.m. 121.
[329] I.m. 122.
[330] Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, hintergründe und Zusammenhänge der originalenVokalkompositionen. Dissertation, (2014, Regensburg), i.m. 100.
[331] Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans le Cinq melodiés op. 16 de Béla Bartók. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007), i.m. 121.

10.18132/LFZE.2018.5

A tempó – mint kritérium – mentén a technikai megvalósítás összefoglalóan így írható le: az előadóknak tudniuk kell az adott rész érzelmi- és lelkiállapotának zenei karakterét és az ehhez tartozó tempót, illetve a megelőző és azt követő rész egymáshoz viszonyított tempóit. Ezeken a viszonyításokon alapvetően múlik a hiteles előadás, hisz mint tudjuk Bartóknál mindig oka volt a tempóváltásnak. Mindkét dalciklus középső dala többek között a tempóváltások szempontjából a legösszetettebb.

Itt fontos megjegyeznem, hogy Somfai László kutatásaiban rámutatott arra, hogy a zeneszerző gyakran csak tájékoztató jelleggel adta meg a tempóra vonatkozó utasításait, amelyeket gyakran felülvizsgált az évek során.[332] Gyakran fordult elő, hogy csak a másolatában az eredeti kéziratnak, tüntette fel a tempó-jelzéseket, így gyakran az eredeti kéziratok alapján történt kiadásban nem jelentek meg azok, csak egy következő, javított megjelenésben.[333] Mivel e hibás közléseket az erre vonatkozó kutatásoknak köszönhetően javították, így fontos erre figyelmet szentelni, követni a tempó-jelzéseket, hiszen a gyakoriságukból fakadóan észrevehetjük, hogy Bartók nem bízta azt a véletlenre, tudatosan írta be azokat a kottába, konkrét kifejezést szolgáló szándékkal.[334]

Amikor a tempókról beszélünk az op. 15 és op. 16 dalainál, de Bartók vokális zenéjében általában is, akkor a korábban kifejtett *Parlando rubato* stílusra kell gondolnunk, amelyet a népzenében fedezett fel és nemcsak a vokális zenéjében, hanem az instrumentálisban is jellemző stílusjegyévé válik.[335] Ez az agogikai szabadság mindkét dalciklusra jellemző, de ehhez még az op. 16-ban az ellentétes tempók egymás mellé helyezése is hozzáadódik.

[332] I.m. 121.
[333] I.m. 121.
[334] I.m. 121.
[335] I.m. 124.

10.18132/LFZE.2018.5

5. A két dalciklus összehasonlítása

A két dalciklus közötti alapvető és hatalmas különbség a versek közti minőségbeli különbség: Ady és a két műkedvelő versei, azon túl, hogy míg harmóniailag az op. 15 a romantikában gyökerező, de már a szecesszió stílusához tartozó, nagyrészt diatónián alapuló mű, addig az op. 16 már inkább a kromatikus dallamformálással, jelleggel írható le, e ciklus már abszolút az avantgárd stílushoz tartozik. Mindkét dalsorozat lélegzetelállító harmóniai gondolkodás szüleménye. Braun a politonalitás helyett inkább a polimodalitást használja e dalok harmóniai felépítésének megnevezésére, azaz a modusok sokrétűségéből és azok variációiból összetett rendszerré és hangzássá szerveződés jellemző e tíz dalra.

Dallamszerkesztésében és prozódiájában sok hasonlóság van a két dalciklusban és *A kékszakállú herceg vará*val való analógia is egyértelmű, ahogy arra kottapéldákkal is utaltam az előző fejezetekben.

Ady költői formái mindig rugalmasak és elegánsak, a szerkezete pontos, a költői képei metszőek, több szinten működnek.[336] A „korhadt, vén deszkák", a „csillagnélküli ég", a „csókcsárda", az „ócska pamlag", a „tenger, ami zúg, örül és dalol" – megannyi zseniális ötlet, amelyek egy életszerű világ eszenciáját teljesen eredeti módon ragadják meg.[337] Ugyanakkor Laki Péter szerint az op. 15 dalciklus két fiatal műkedvelőjének szövegeiben szinte csak kliséket és ügyetlenkedéseket találunk, olyanokat, mint a „nap perzselő fénye", a „tűzfolyó", a „megértő társ", és még sorolhatnám.[338] A kamaszkori szexualitás friss és őszinte bemutatása aligha elég egy művészi élmény megalkotásához Laki Péter szerint.[339]

A két ciklus szövegeinek minőségbeli különbségét figyelembe véve felmerül a kérdés, hogy ez maga után vont-e valamilyen következményt a zeneírást illetően. Laki cikkében tényként írja, hogy Bartók irodalmi érzékenysége nem érte el a zenei érzékenységét, és hogy személyes okok vezették arra, hogy amatőr szövegekkel dolgozzon.[340] Mégis, lehetséges, hogy a szövegek közötti különbség ne befolyásolta volna a zenéjét?

Első ránézésre Bartók Ady-ciklusának stílusa elég hasonló a Gombossy-Gleiman dalcikluséhoz.[341] A vokális írásmód mindkét esetben a pentaton hangközöket emeli ki – kisterc és tiszta kvart –, ami a népzenében gyökeredzik, de módosítva kromatikával és többszólamúsággal.[342] Az egymásra épített kvartok és az egyidejű kisszekundok bőven előfordulnak a harmóniában, a zongoraszólam tele van *arpeggió*val és virtuóz részekkel. Laki szerint bizonyosan nem minősíthetjük az op. 15 dalait kisebb értékűnek, mint az op. 16 dalait.[343] Kodály Zoltán is érdemesnek

[336] Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik, i.m. 108.
[337] I.m. 108.
[338] I.m. 108.
[339] I.m. 108.
[340] I.m. 109.
[341] I.m. 109.
[342] I.m. 109.
[343] I.m. 109.

10.18132/LFZE.2018.5

tartotta az op. 15 zenekari átiratának elkészítését, amelyet meg is tett 79 éves korában, 1961-ben.[344] Ha csak az alapján ítélnénk meg az elmúlt évszázadok dalművészetét, hogy milyen irodalmi értékű versekre íródtak, akkor szebbnél szebb dalokat kellene nem jelentős alkotássá minősítenünk, akár Schubert dalai közül is jó néhányat. Az op. 15 dalainak szövege valóban túl direkt kifejező eszközökkel él, de azok zenei foglalata Bartók keze nyomán, érdekes, különleges remekművekben testesülnek meg, amelyeket különleges élmény előadni és nagyon meg lehet szeretni.

Laki szerint, ha közelebbről megvizsgáljuk a két ciklust, megállapíthatjuk, hogy Ady költészete Bartókot sokkal fejlettebb zenei nyelvezet megalkotására ihlette, amit a műkedvelők verseiről nem mondhatunk el.[345] Az op. 15-ben sokkal gyakrabban fordul elő az ének szólamban a *recitativo* és a hangismétlés egyszerű formulája, mint az op. 16-ban Laki Péter szerint.[346] Véleményem szerint a két dalciklusban hasonló mértékben használ a zeneszerző beszédszerű, kevésbé melodikus frázisokat. Az első ciklus inkább kötődik a romantikus hagyomány diatonikus szerkesztéséhez olykor megjelenő kromatikával, polimodalitással, a második ciklusban a kromatika, a különleges harmóniák, amelyek már az avantgárd felé viszik a dalokat, de hiszen az op. 15-tel kezd bele először a modern magyar műdal írásába, az inspiráció, az új ötletek az alkotás során sokasodik, alakul összetettebbé, előremutatóbbá. A tanulmány szerint továbbá a második ciklus harmóniai „szókészlete" sokkal fejlettebb, ahol a tökéletes hármashangzatok használatát inkább elkerüli a zeneszerző.[347] Én azonban úgy látom, hogy ezeket a zenei kifejezőeszközöket – mint például recitáló, kis ambitusú frázisok, kis hangközlépések – tudatosan használta Bartók, gyakran szimbolikus jelentéssel, már a *Kékszakállú herceg várában* is. Az pedig, hogy öt dal megírása után más harmóniai eszközökhöz nyúl a zeneszerző az azonos időszakban írt újabb dalciklus kezdetén, nem biztos, hogy a dalok fejlettebb színvonalát jelenti, hanem új zeneszerzői iránnyal való kísérletezést, egy érettebb korszakba való lépés jelei lehetnek, hiszen a magyar *műdal* műfajával az 1904-es *Est* című dal után az op. 15. öt dalánál foglalkozik igazán először életpályája során.

Míg az op. 15. egészére a recitatív jelleg jellemző, az op. 16-os ciklus negyedik dalánál merül csak fel a beszédszerű dallamvezetés az énekszólamban, amelyben Laki szerint minden bizonnyal e szerkesztésmódnak az a szerepe, hogy kifejezze a szeretője által elhagyott férfi tompultságát.[348] De ugyanakkor e dalban található az a mágikus pillanat a „Jöjj, édesem, lent a tenger dalol" sora, amely Laki szerint Bartók egyik legszebb énekhangra írt dallama.[349] Az op. 15-ben semmi hasonlót sem találunk, de véleményem szerint ettől nem értéktelenebb az első ciklus, hanem más. A recitatív jelleggel kapcsolatban Laki Péterrel szemben azt gondolom – ahogy ezt már az előző fejezetben is említettem –, hogy mindkét ciklusra jellemzőek karakterisztikusan a kis ambitusú, beszédre emlékeztető, elbeszélő dallamok: az op.

[344] I.m. 109.
[345] I.m. 109.
[346] I.m. 109.
[347] I.m. 109.
[348] Laki Péter: Les mélodies op. 15. et 16. de Bartók, i.m. 108.
[349] I.m.109.

10.18132/LFZE.2018.5

15-ben elsősorban az első és negyedikben, kisebb mértékben a középső dalban, az op. 16-ban a második és negyedik dalban, de ott is a harmadikban itt-ott előkerül ez a jelleg – szinte hasonló az arány a két dalciklusban. Bartók leírja egyik levelében, ahogy azt idéztem is már az előző fejezetben: az op. 15 második és ötödik dalával elégedett volt, olyat írt e dalokban, amelyet azelőtt soha. Milyen gyakori, életszerű jelenség, ha újba kezdünk, kipróbáljuk magunkat új irány mentén, majd új útra találunk, amelyen elindulunk és akár új korszakba lépünk. Így történt ez Bartók Bélánál is: az op. 15 vezet op. 16-hoz átitatva a *Kékszakállú herceg vára* című opera hatásaival, zenei eszközeivel és elvezetnek a két nagyszabású színpadi műhöz – *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin*hoz –, amely Bartók Béla érett zeneszerzői korszakába vezet át.[350]

Korábban már írtam, hogy a dalokban külön a zongoraszólam szerepét, arányát az énekszólammal is vizsgálnunk kell. Az op. 15-ben elég hosszú instrumentális részek vannak, amelyek néha úgy tűnhetnek, mintha teljesen függetlenek lennének maguktól a daloktól.[351] Erre utalhat az a tény, hogy az op. 15 első dalának utójátékát külön publikálták a *Ma* irodalmi folyóirat különkiadásában, amit Bartóknak szenteltek 1918-ban.[352] Ráadásul, ennek a részletnek az eredetét nem jelölték az újságban, és mivel az op. 15 sokáig kiadatlan maradt, ezt a részletet csak 1978-ban azonosították.[353] A negyedik és ötödik dal is hosszú, csak zongorára írt részeket tartalmaz. A negyedikben egyedül halljuk a zongorát a „ha megismertelek" és a „Néked őriztem hosszú éveken" sorok után. Ahogy László Ferenc megállapította Bartók dalainak szövegeiről írt tanulmányában[354], ez a vers egy szonáta, és a zongorás részek az első *terzina* – három soros versszak – előtt és után a versben lévő cezúrát jelölik. Bartók valószínűleg felismerte (vagy ösztönösen érezte) hogy nem támaszkodhat egyedül a szavakra, hogy kifejezze az érzéseket.[355] Úgy tűnik, kényszerítve érezte magát, hogy magára vállalja ezt a feladatot kizárólag instrumentális részek írásával Laki Péter szerint.[356] Én különlegesnek tartom ezt az arányt. Inkább a zongora-ének párbeszédét, azok érzelmi reflexióit látom benne illetve a zongora- és énekszólam egyenrangú szerepének egy páratlan zongorista zeneszerzői ihletettségében való kibontakozásának megnyilvánulásait. Mint előadó a dalok előadása közben ez egyáltalán nem terhes, sőt élvezetes a zongora rövidebb „szóló részeit" átélni, s a gyakran hosszú, érzelemmel és fokozással teli frázisok után egy picit pihenni. Persze biztosan létezik olyan személy, akiben a hosszabb instrumentális részek a dalok mondanivalójának szétesését keltik, de ez is a szubjektivitás területére sodor minket, amely mentén a vélemények különbözhetnek. Laki szerint az instrumentális részek az op. 16-ban is megjelennek, de kevesebb van belőlük és jobban illeszkednek az alkotás egészéhez.[357] Erre lehetséges

[350] Somfai lemezismerető, i.m. 5.
[351] I.m. 5.
[352] I.m. 5.
[353] Wilheim András ismerte fel a részletet. in: Laki: Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók. 110.
[354] László Ferenc, „Bartók és dalszövegei", in: *Magyar Zene* (2004), 425. o.
[355] Laki Péter: Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók. i.m. 110.
[356] I.m. 110.
[357] I.m. 110.

10.18132/LFZE.2018.5

magyarázatként szolgálhat Laki Péter véleménye, amely szerint például a harmadik dalban a közjáték a vershez tartozó cezúrát jelöli, a negyedikben biztosítja a szerves folytatást az elhagyott férfi múlton való magányos elmélkedésére.[358]

Visszatérve a kiinduláshoz a szöveg és a zene kapcsolatát illetően Laki felvetése szerint: nyilvánvaló, hogy középszerű szövegekből is születhetnek szép dallamok. Laki szerint az op. 15-ös dalciklus esetében a szövegek kevésbé a túlzott egyszerűségben vétkesek – mint némely más dalciklusban –, itt sokkal inkább egyszerűen a túlzásban, a rosszul megválasztott metaforákban, éretlen érzelmekben és a dilettantizmus sok más jelében találhatjuk meg a kérdésre a választ.[359] Példaként hozza Laki a harmadik dalt *A vágyak éjjele* címmel, amely tartalmaz egy különösen problematikus sort: „suhog a vágyak vesszeje". Gleiman Wanda szavaiban nincs semmi semleges: nagyon is van értelme, de zavaros értelme. Ez egy erőteljes, személyes, és minden bizonnyal őszinte érzés, ami nem ment át a valódi költészet „tisztító" szűrőjén.[360] Emellett a sor ritmikus jellege és a két „v" alliterációja - vágyak vesszeje – előidéznek egy dallam-emelkedést és egy nagyon kifejező, dinamikus *crescendo*t, lendületes zongora *arpeggió*kkal kísérve, amelyek a csúcsponthoz vezetnek az „Ó fájó kínok, édes kínok!" sorára. A szöveg, így ahogy van, nemcsak arra szolgált Bartóknak, hogy kifejezze azt, amit a költőnő csak pontatlanul tudott kifejezni, hanem arra is, hogy a művének megadja a kívánt zenei formát. A fájdalom kifejezőjeként zeneszerzői eszközként az *e-b* tritonusz, *e-f* nagy szeptim, a Lendvai féle 1:5 modell figyelhető meg.[361] Ritmikailag ez az alakzat az op. 16 első dalára – „lassú valzer" vagy „szomorú valzer" – emlékeztet, amely karakter mellesleg Bartók igen sok kompozíciójában megjelenik: a *Zongora szvit, op. 14*-től *A csodálatos mandarin*ig.[362] Az ilyen zenei kapcsolatok megmagyarázzák Laki szerint, hogy Bartók miért érdeklődött egyidejűleg két ennyire különböző vers-együttes iránt.[363] Laki szerint a két, egymást követő ciklusban úgy tűnik, mintha a női és a férfi nézőpontok válaszolnának egymásnak, a szöveg értelme, érzelmi kifejezései, hangulata, hangvétele alapján és a szövegírók nembeli különbségei alapján.[364] Itt a paradoxon az véleményem szerint, hogy a szövegírók nemek szerinti különbségei csak a mondanivaló, a hangulat mentén érzékelhetőek, Bartók mindkét dalciklusát női hangra írja, női előadó „szájába" helyezi azt.

A hasonlóság a két ciklusban, hogy vannak konkrét szövegbeli motívumok, amelyek megtalálhatóak mindkettőben: az évszakok szimbolizmusa (nyár-ősz), az ég és a csillagok, az álmok, a szerelmi vonatkozások – természetesen a csókok –, csak hogy néhányat említsünk.[365] Ezek a motívumok bizonyára lenyűgözték Bartókot, hogy Adynál és Gombossynál is megtalálta azokat.[366] Kétséget kizáróan szoros

[358] I.m. 110.
[359] I.m. 111.
[360] I.m. 111.
[361] I.m. 111.
[362] I.m. 111.
[363] I.m. 111.
[364] I.m. 111.
[365] I.m. 111.
[366] I.m. 111.

10.18132/LFZE.2018.5

kapcsolat van az irodalmi motívumok azonossága – hisz korábban említettem a két ifjú hölgy ismerte és olvasta Ady verseit, tehát egyértelmű verseiken a költő hatása – és a két ciklus zenei hasonlósága között.[367] Bartók, aki választhatott volna teljesen más Ady verseket a dalaihoz, olyanok mellett döntött, amelyek megfeleltek a krízis idején a lelkiállapotának, amelyekben dominál a szerelmi vágyakozás és a csalódottságtól való elkeseredés, akár halálvágy – e jellemzőkkel közel álltak e versek az op. 15 érzékiségéhez.[368] Laki Péterrel szemben – aki tanulmánya írásakor nem ismerhette Bartók Gombossyval történt levelezéseit – a levelek elolvasása során, által kapott információk és benyomások alapján, azt gondolom, hogy a dalok születésének idején a zeneszerző egyáltalán nem úgy tűnik, mint, aki szerelmi csalódástól elesett éppen. Nagyon is lelkes és személyes hangon ír leveleiben dalairól is, A *fából faragott királyfi* komponálás közbeni tapasztalatairól is – inkább az életkedv, mint csalódottság sugárzik e sorokból – illetve egyéb személyes vonatkozásokról, amely kettőjük barátságát, kapcsolatát jellemezte, mint például, hogy hogyan olvasson regényt vagy hogyan tanuljon idegen nyelvet részletesen, lépésről lépésre papírra vetve.

[367] I.m. 111.
[368] I.m. 111-112.

10.18132/LFZE.2018.5

6. Előadások, előadók, előadásmódok

Néhány felvétel készült csak ez idáig Bartók Béla op. 15-ös és op. 16-os dalciklusaiból. Mivel dolgozatom eddig elsősorban elméletben szólt e művekről, ezt a fejezetet arra szánom most, hogy annak gyakorlatát ragadja meg az op. 15-ös dalcikluson keresztül, mivel e ciklus sokkal kisebb nyilvánosságot kap, mint az Ady dalok. Mivel Bartóknál a tempójelzések, tempóváltások nagyon gyakoriak, és mivel előző fejezetbeli elemzésekben foglalkoztam is a tempók kérdésével, most a konkrét hangfelvételek elemzésénél összehasonlítom többek között az előadók által megvalósított tempókat metronóm segítségével, táblázatban ábrázolva a ciklus első dalánál.[369]

Mint ahogy azt dolgozatom előző fejezetében is írtam, a gyakori tempójelzések Bartók „mankói" az előadók számára az előadáshoz, hogy a zeneszerző által megkívánt tempóbeli különbségeket, mint kifejezésre használt eszközöket minél inkább a zeneszerző szándékai szerint lehessen megvalósítani.

A dolgozatom terjedelmi határainak megtartása érdekében illetve mivel az op. 15-ös dalok kevésbé ismertek, tárgyaltak, felvételeik kevésbé analizáltak az Ady-dalokhoz viszonyítva, ebben a fejezetben az op. 15 egy-egy professzionális felvételét hasonlítom össze a Hungaroton Lemezkiadó által elkészített Bartók Béla Összkiadás sorozat lemezeiből.[370] E rész írása közben kicsit belehelyezkedtem a kritikusok szerepébe. Be kell vallanom, hogy nehéz feladat felvételekről objektív leírást adni. Eddig azt gondoltam előadni egy zeneművet sokkal nehezebb feladat, mint írni róla. Most ez az állításom megdőlni látszik számomra, e tevékenység gyakorlása közben. Az ember akarva akaratlanul szubjektív, nem tudja félretenni e beállítódását, hisz például az, hogy egy hang, vagy egy énekes, egy zongorista előadásmódja tetszik vagy sem, ízlés dolga. Az ízlés pedig szubjektív. Ennek ellenére igyekeztem e fejezet írása közben bizonyos kritériumok mentén haladva, a lehető legobjektívebb maradni. Például a tempók összehasonlításánál metronóm segítségével, többszöri mérést és pontosítást alkalmaztam a két előadás esetében, a tempóra vonatkozó fontos helyeknél, majd a mérések eredményeit táblázatban összegeztem, amelyeket objektíven lehet elemezni a számszerűsítésből kifolyólag. Világklasszisok előadásában könnyedén elérhető felvételek az op. 15 dalciklusról a Hungaroton Összkiadás sorozat lemezein: Hamari Júlia és Prunyi Ilona 1992-es illetve Kovács Eszter és Fellegi Ádám 1972-es felvétele.[371] E két lemezfelvétel alapján szeretném

[369] Somfai László: *Bartók és a tempók* című 2011. őszi félévének zeneakadémiai doktori kurzusán elhangzott módszert alkalmazom.

[370] Bartók: Five songs op. 15, Five songs op. 16, Hungarian folksongs. Júlia Hamari – mezzo-soprano, Ilona Prunyi – piano, Hungarian State Orchestra, conducted by János Kovács. HUNGAROTON CLASSIC, 1992. Bartók Béla Vokális művek. Magyar népdalok (1906). Öt dal, op. 15 (1916). Öt dal, op. 16 (1916). Nyolc magyar népdal (1907-1917). Kovács Eszter szoprán, Fellegi Ádám zongora. HUNGAROTON Classic 1972

[371] Bartók: Five songs op. 15, Five songs op. 16, Hungarian folksongs. Júlia Hamari – mezzo-soprano, Ilona Prunyi – piano, Hungarian State Orchestra, conducted by János Kovács. HUNGAROTON CLASSIC, 1992. KOVÁCS-FELLEGI HUNGAROTON Classic 1972

10.18132/LFZE.2018.5

bemutatni az op. 15-ös dalciklust. Szintén Hamari Júlia énekli a szólót a Kodály Zoltán által 1961-ben zenekarra átírt változatát e dalciklusnak, a Magyar Állami Hangversenyzenekar előadásában Kovács János vezényletével szintén a Hungaroton által kiadott Bartók Összkiadás sorozat lemezén.

Összegezve írok e két előadásról, elsősorban énekes-előadói szemszögből, hiszen én is e területen vagyok gyakorló előadó, a zongorázáshoz kevéssé értek. A két énekes előadásában jelentős különbség figyelhető meg véleményem szerint, részben a két előadó habitusából, személyiségéből adódóan, részben pedig mivel a két felvétel között húsz év különbség van. Míg Kovács Eszter a felvétel idején, 1972-ben harmincas évei elején jár, a Magyar Állami Operaház tagjaként – Judit szerepét már maga mögött tudta ekkor - épp csak megkezdi nemzetközi pályáját, addig Hamari Júlia 1992-ben ötven éves, egy nagy ívű, nemzetközi szakmai sikerekkel teli karrier közepén áll a felvétel idején, ekkor *A kékszakállú herceg vára* Juditját már nem egyszer interpretálta.

Kovács Eszter és Fellegi Ádám inkább a líraisághoz közelítve tolmácsolja e dalokat, míg Hamari Júlia és Prunyi Ilona előadása drámai interpretációban, árnyaltabb dinamikával, a tempók nagyobb szélsőségek közé helyezésével történik. Metronómmal figyelve Hamari-Prunyi pontosabban követi a kottában jelzett tempókat, vagy legalábbis a kiírás szerinti tempóarányokat. Véleményem szerint karakterisztikusabban ragadja meg Hamari Júlia a *Parlando-rubato* stílust is, mint énekes kollégája. Szövegszerűbb, a nyelv ritmikájához sokkal inkább alkalmazkodik deklamációja Hamarinak. Ezzel szemben Kovács Eszter mivel nagyon pontosan követi a kottában leírt ritmust, amely lejegyzésének módjában a beszéd ritmikájához való alkalmazkodás előadói szabadságát meghagyta a zeneszerző, nagymértékben az előadóra bízza azt, nem él e deklamációs szabadság lehetőségével az interpretációjában. Az így létrejövő szövegi megvalósulás nem hozza a magyar nyelv „ízét” a dalciklus karakterisztikus, gyakori recitativo jellege ezáltal nem tud érvényesülni, így a szöveg, mint kifejezőeszköz kevésbé hat, amely e ciklus egyik kulcsa véleményem szerint. Kovács Eszter nagyon precízen, a *bel canto* énektechnikai módszer szabályai mentén formálja meg hangjait, mintha elsődleges szempontja a hang szépségének megmutatása lenne e dalok által. Véleményem szerint ezen avantgárd stílusba hajló műveknél sokkal inkább a hangszínek használata, kevésbé *vibrató*s, egyenesebb, olykor nyers hangok adása, mint előadói eszközök, e dalok stílusához jobban illeszkednek. A Hungaroton felvételeken szintén Kovács Eszter előadásában hallható Bartók népdalfeldolgozásokban számomra megragadóbb, hatásosabb a világhírű Wagner-szoprán előadásának természetessége, hangszínnel való játéka, mint ahogy Bartók op. 15-ös műdalait interpretálja. Az *Énekes intonáció* című, 4. fejezetben szisztematikusan kifejtettem, hogy e dalciklusban a szöveg sokkal inkább dominál, mint az énekszólam dallamformálása: sok a *recitativó*szerű rész, ezáltal is a szöveg fontosságát, mondanivalóját hangsúlyozva. Hamari Júlia-Prunyi Ilona előadása elsősorban az énekes előadását fókuszba helyezve rám erőteljesebb hatást gyakorol, érdekesebbnek, sokszínűbbnek, érzelemmel telítettebbnek ítélem meg, mivel plasztikusan formálja a szöveget, érthető, deklamatív, jól kiemelt, szövegi, agogikai hangsúlyokkal, árnyalt hangszín

10.18132/LFZE.2018.5

használattal. Hamari Júlia sokkal inkább mer szélsőségekben gondolkodni, karakteresebben formálni: dinamikában, tempókban, agogikai, deklamatív kifejezőeszközökkel. Egy-egy szó hangsúlya egy-egy nagyobb szövegi egységen belül, vagy mássalhangzók kiemelésével, azok erőteljes indításával, egy-egy a pillanat ezrelékében mérhető kezdő hangzók megkésleltetésével mer játszani, a hangszíne nagyon széles skálán mozog, hogy csak egy-egy kifejezőeszközt említsek.

Valószínűleg ott is keresendő a két előadóművész előadásbeli különbsége, hogy Kovács Eszter szoprán, Hamari Júlia mezzoszoprán. Ezeket a dalokat inkább mélyebb hangra komponálta Bartók: hangterjedelme kis *h*-tól kétvonalas *g*-ig terjed, amely a mezzoszopránoknak inkább ideális hangfekvés, pláne, hogy ritkábban lép egyvonalas d fölé, inkább ez alatt marad, a közép- és mély fekvésben. Rögtön az első dal indítása is repetált egyvonalas *cisz* hangon kezdődik és recitatívószerűen elbeszél, amely ideális, ha erőteljesen, karakteresen szólal meg. Ez a mélység inkább a mezzoszopránoknak kényelmes és gazdagon, telten megszólaló terület. Akár önmagában is képes ez a mélység a beszédszerűséget előidézni. Alapvetően tehát egy mezzoszoprán hang szól kényelmesen, természetesen, erőteljesen, melegen ebben a hangfekvésben, tehát véleményem szerint e hangfaj számára a leginkább ideális e művet interpretálni. Ennek ellenére Kovács Eszter hangja telten, bőséggel szól a mélyebb *lage*ban is, de mégis úgy érzem, hogy Hamari Júliának ez még könnyedebben, természetesebben szólal meg, jobban illik e ciklus az ő hangjának, hangfajának.

A továbbiakban egy-egy pillanatot emelnék ki dalonként a különböző előadók előadásában, amelyet valamely oknál fogva – amit az adott helyen meg is nevezek majd – különösen érdekesnek találtam.

Op. 15/I. Az én szerelmem

Már az első – a tavaszt megtestesítő *Az én szerelmem* című – dal első frázisában jelentős a két énekművész hangvételbeli különbsége: a Hamari-Prunyi páros nyugodtabb, méltóságteljesebb tempóval indít, mint a Kovács-Fellegi duó. Hamari Júlia bő torokkal, sűrű, meleg hangon recitálva kezdi a dal első sorát, miközben a nyomaték folyamatosan érződik a kijelentett szavakon, hangok által kinyilatkoztatva a lírai én szerelemélményének önvallomását. Nyolcadokban, kvintolákban, triolákban írja le a zeneszerző az első versszakot, a vers felét egy periódus 8 ütemében *Parlando* tempó-meghatározással. Hamari Júlia súlyos nyomatékokkal, pregnáns mássalhangzókkal, a leírt ritmust nyújtottá vagy élessé deklamálva – ahogy a szöveg ezt *Parlando* előadásban megkívánja – elbeszéli szerelemérzését egyfajta mély, belső nyugalommal, a hangok hosszának kiélvezésével, azok nagyon erőteljes egymásba folyatásával, erős koherenciát teremtve szomszédhangjaival, drámaiságot adva ezzel a mondanivalónak. Hangszíne melegen, szerelmesen „búgó”, dús, sűrű, finom vibratóval és érzelemmel teli. Igazán hatásos kezdése e dalciklusnak.

Kovács Eszter sokkal egyszerűbben, tárgyilagosabban, drámaiságtól mentesen beszéli el, gyorsabb kezdő tempóban az első versszaknyi gondolatot a leírt ritmikához híven, kevésbé *parlando*san, szépen felépített *crescendó*val, kiszélesítve az első gondolat lényegét: a megállapítást szerelemérzésének természetéről.

10.18132/LFZE.2018.5

A vers első része 10 ütem, a zongoraszólam „kommentárjával”, míg a második felét 32 ütemben írja le a zeneszerző. Tehát az első felét „sűrűn” írja, rögtön, rövid idő alatt el akarja mondani a lényeget recitálva öt ütemen át, a dallam lassan alakul ki a periódus utolsó három ütemében. Nagyon hatásos, súlyos, érzelmekkel teli kezdés – in medias res –, pláne, hogy a zongora csak akkordokat „tartva”, *pianó*n színezi az énekszólamot öt ütemig, majd az énekszólam mondanivalójának végeztével *forte, espressivo,* sűrű ritmikájú és hangú zenei anyaggal kitör.

Érdekes különbség mutatkozik a 11. ütem *Agitató*jánál: a Hamari-Prunyi művész páros rögtön hozza a gyorsabb 78-as tempót, ezzel fokozva a már eleve magas drámai szinten indított kezdést. Míg a Kovács-Fellegi duó tartja az eleve lassabban indított tempót, nagyon ritmizálva, kottahűen énekelve és zongorázva a második versszak kezdő sorát. Számomra kicsit távolságtartó hangon történik ez a kifejezés az énekes részéről, úgy mint, aki kívülről szemlélve, nagyon objektíven számol be saját, belső érzéseiről. Ez a jelleg a *più agitató*nál sem változik: marad a kezdő tempó, amely a „szerelmes” szónál, a 30. ütemben picit mintha előrelendülne, de a zárószónál ez teljesen visszaáll az eredeti nyugodt tempóba. Azonban egy csodálatos pillanat következik a „vér” szón: egy öt negyeden át tartó, számomra lélegzetelállító, hajszálpontosan véghezvitt, fokozatos *diminuendó*t hallhatunk Kovács Eszter előadásában. Rám nagy hatást gyakorol e pillanat, de nem drámaiságával – amely drámaiság a zongoraszólamban 18 ütemen át tart, triolás nagyszeptim ugrásaival monoton, kíméletlen zakatol, tombol, beletorkollik egy nagy „tűzzel teli” sűrű ritmikájú dallamívbe –, hanem hihetetlen líraiságával, törékenységével, amit csak egy, a legnagyobb színpadokon éneklő művész tud a dalok intimitásában ilyen finomsággal létrehozni. Az utójáték mind Prunyi Ilona, mind Fellegi Ádám részéről kifogástalan, nagy hatású és drámai: a dal a semmiből indul, hatalmas érzelmi csúcspontra emelkedve, és a semmibe vész el a végén, mint ahogy egy érzelem hatására a szív – a versben megjelenő „vér” pulzálásával – verése felgyorsul, majd visszanyugszik, megáll. A dal előadási ideje 4 másodperc különbséget mutat: Kovács-Fellegi előadása lassúbb. A tempóváltás szerző általi megjelöléseit a Hamari-Prunyi kettős hűebben követi véleményem szerint, lássuk az alábbi táblázat adatait.

10.18132/LFZE.2018.5

	1. ütem *Parlando* (Negyed= 69–63)	**8. ütem** *Più lento* (Nyolcad= 72)	**11. ütem** *Agitato* (Negyed= 78)	**21. ütem** *Piú agitato*	**29. ütem** *Sostenuto* (Negyed= 50–54)	**35. ütem** (Negyed= 58–60)	**40.ütem** *Ritardando*
Hamari -Prunyi	60–67	72	69	71	61	58	54
Kovács-Fellegi	69–71	72	59	62	62	58	56

Táblázat: az op. 15/I. dal tempóváltásos, ütemmutató váltásos helyein a két felvétel objektív összehasonlítása.

A táblázat alapján a Hamari-Prunyi páros kicsit lassabban kezd, mint a kiírt tempó és mivel az első nyolcütemes frázist szabadon, beszédszerűen, olykor kisebb szélesítéssel énekli, ez tempóingadozást jelent ezért a 60-67. A Kovács-Fellegi páros egy lendületesebb tempóval indít, mint a kiírt. A zongora szólórészek pontosan követik a tempójelzéseket mindkét előadásban. A 11. ütemtől a *più agitato* mindkét felvételen lassabb a kiírtnál: a Prunyi-Fellegi duó sokkal lassabb a kiírtnál, majd egészen csak árnyalatnyit lép előre a *più agitato*nál, a sostenutónál megtartja a tempót, majd a zongora hosszú utójáték eléri a kiírt tempójelzést és az utolsó három ütemben végig lassul. A Hamari-Prunyi páros a 21. ütemtől induló nagy fokozást a kiírt tempóval arányosan, de annál lassabban megcsinálja és a zongora utójáték a kiírt tempót eléri, majd lelassul.

Op. 15/II. Nyár

A második dal az évszakok szerinti fülledt nyár, ahol szintén gyorsabb tempót diktál a Kovács-Fellegi páros: 11 másodperces különbséggel a 2 és fél perces műben, a másik előadással összevetve. Véleményem szerint a két előadás karakterének különbsége szempontjából ez az időbeli differencia ismét meghatározó. Hamariék nagyon *legato*n, erőteljesen egymásba fűzve a hangokat interpretálják e dalt, mintha egymás koherens részei lennének a hangok, láthatatlan folyamatos szállal egymáshoz láncolva őket – ezt az érzést hozza bennem ez a felvétel létre, hallgatva azt. A következő jut e dal szövegéről eszembe: annyira fülledt a meleg – már a zongora „mixtúrás" bevezető akkordfűzéseiből is e hangulat árad –, hogy, amiként az ember a lélegzetvétel után szomjazva, monoton szívja és fújja a levegőt, abból minél több oxigént kinyerve, akár a reflexes ki-belégzés, akként a hangok is ennyire egymásból, egymásban pulzálnak Hamari előadásában. Kovács Eszter itt is egy kicsit távolságtartóbb, számomra kicsit mesterségesen sötétített – a szájüregben túlzottan nyitott térben létrehozott – hangon énekel. Hamari deklamációja ebben a dalban is, mint az ezt megelőzőnél is, a szöveghez jobban alkalmazkodik. Ugyanakkor véleményem szerint ő árnyaltabban színezi, alakítja a hangokat hangszínével is, több érzelmet sugallva ezzel. Pedig e dalban inkább objektív természetképek kerülnek felsorolásra, mint szerelmet leíró kifejezések – természetesen a metafora eszközével a szerelmet megragadva. A legszenvedélyesebb kifejezés a „szomjasan vágyva". Itt számomra az objektivitást jelentő távolságtartó, érzelmektől távoltartott hangszín

10.18132/LFZE.2018.5

indokoltabb, mint az érzelmekkel teli első dalnál. A vers „És a lombos sűrű” kezdetű záró soránál, a nagytriolás kísérettel mindkét énekes nagyon lírai, fegyelmezett, fókuszált hangon, gyönyörű *piano*val, finoman lelassulva énekli el a szöveg szerinti pillanatban való megállást. Ritmikailag ez nem könnyű rész, hiszen poliritmikus ritmikai gondolkodás jelenik itt meg: a két szólam ütemstruktúrában más felosztású, a zongora triolás lüktetésben, az énekszólam nyolcadokban, tizenhatodokban ritmizált, ugyanakkor *più sostenuto* és *ancora più ritardando* van, amíg a két szólam együttszól. Ennek ellenére minden megingás, egyensúly elvesztés nélkül, fokozatosan lassulva, a két szólam tökéletes egymásba illeszkedésével oldja meg mindkét előadó-páros ezt a nem könnyű ritmikai helyet. Ennél a résznél nagyon megegyezik a két előadás kifejező eszköztára, hogy a különbségek mellett ezúttal azt is hangsúlyozzam.

Op. 15/III. A vágyak éjjele

A ciklus legnagyobb lélegzetvételű, legszenvedélyesebb középső dalában – *A vágyak éjjele*, amely keletkezési idejét tekintve a tizedik, utolsó dal, és amely a leginkább átitatott *A kékszakállú herceg vára* dallammotivikájával, dallamszerkesztésével, prozódiájával, drámaiságával – Kovács Eszter nagy színpadi tapasztalattal bíró drámai énje hirtelen előtör az ezt megelőző két dal visszafogottságához képest.

Mint ahogy Braun tanulmányára hivatkozva azt már az előző fejezetben leírtam, e dalok dallamszerkesztésére nem is a politonalitás, hanem a polimodalitás a jellemző. Ráadásul egy-egy zenei egységet, olykor egy fél frázist sem lehet egy-egy modusba besorolni. Nincs hangnemi terv, olykor még egy központi hang sincs, amely köré épülne egy-egy frázis, amely viszonyítási alapként szolgálhat, itt konkrétan az énekes előadónak. Az énekes itt csak a hallására, intonálási készségére támaszkodhat, hisz sem billentyű, sem húr fogólap nem áll rendelkezésére, hogy egy hang abszolút helyét megtalálhassa intonáláskor, hacsak nincs abszolút hallása, amely azért nem túl gyakori jelenség. Ez az intonálási nehézség egy-egy frázisnál, enyhe, olykor félhangos felfelé intonálásban válik hallhatóvá e felvételen.

A Kovács-Fellegi duó a beírt tempójelzéshez helyesen ragaszkodva nagyon kifejezően indítja a dal kulcsmondatát. E motívum kvázi refrénként jelenik meg többször a dalban, amely ritmikában kiszélesedő dallamív, hasonló ritmikai képpel és dallammal tér vissza. Ezt korábbi fejezetemben említettem, mint kulcsjellegzetességét e két ciklusban megtestesülő tíz dalnál, amely a zenében Bartóknak már *A kékszakállú herceg vará*ban szimbolikával bíró kulcsgondolata. A „suhog a vágyak vesszeje” kezdetű rész hirtelen egy lassabb tempóval indul, pedig ezen a helyen tempóváltásra nincs szerzői utasítás. A korábban említett kvázi refrén rész az „Ez most a vágyak éjjele” szövegen, mint ahogy a leírt zenében is, az előadásban is kiemeltté válik. Minden esetben ritmikában, dallamiságban variálva írja meg a zeneszerző a refrén részt, de mindenképpen visszatérő motívumként éli meg a hallgató. Ez az előadásban is minden alkalommal kiemelésre kerül, különleges mondanivalóként interpretálják az előadók. Az 59. ütemtől négy ütemen belül három tempóváltást ír be a zeneszerző, ezzel is érzékeltetve a dal egyik kulcspillanatát: a reggel eljövetelével a már-már gyötrő vágyak által átélt kínok megváltásának

10.18132/LFZE.2018.5

reményét mondja el a szöveg. A zenében is érzékenyen valósul meg ez a tartalmi rész. Árnyaltan valósul meg a 69-ből, 58-ba, majd szünet után 66-os negyedekbe való átmenet a Kovács-Fellegi előadópárosnál, közben dinamikai és ütemmutató váltás is történik: sűrű történésekkel teli pillanat ez, amely lélegzetelállítóan történik meg, nagy hatást gyakorolva a hallgatóságra ebben az előadásban. Ki kell emelnem az énekszólam utolsó frázisát, az utoljára megjelenő kvázi refrént, amelynek *legato* jellegét gyönyörűen valósítja meg Kovács Eszter: a hangok észrevétlenül folynak egymásba, amelyet Fellegi Ádám árnyalt zongorajátéka a triolák egyenletes pulzálásával jól alátámaszt. Bár *diminuendo* nincs a kottában feltüntetve, de az énekművész egy csodálatos *pianissimo decrescendó*val elhalóan lekerekítve zárja a dalt, a mondanivalóval összhangban: a versben a lírai én a szenvedélyes, erotikus kitöréseitől elernyedve, utolsó csepp erejét önmagából kiadva, „összeesik" a végén. Ezt a folyamatot véleményem szerint az előadás e része kimagaslóan mutatja meg, mint ahogy az előző két dalban is az énekművész egy frázis *diminuendo* megvalósításának szépségét, finomságát emeltem ki. Ez nagyon precíz énektechnikai alapot igényel, a légzéstechnika finom hangolását, működtetését: a támasztással létrehozott „légoszlop" egyenletes levegőt „kiengedő" egyenletes tartással, az így létrehozott levegőmennyiség egyenletes adagolásával, a hang színének, fényének megtartásával, annak erejét fokozatosan csökkentve, „alatta" a támasztással, komoly izommunkával biztos alapot nyújtva a hangnak, a hang egyenletes *vibrató*jának, a hang intenzitásának, vezetésének biztosításával.

E dalnál figyelhető meg a legnagyobb időbeli differencia a két előadásban. A Hamari-Prunyi előadópáros előadási ideje 20 másodperccel rövidebb a Kovács-Fellegi pároshoz viszonyítva, összesen 4 perc 22 másodperc. A metronóm szerint az első páros pontosabban, hűebben követi a zeneszerzői utasítás által kijelölt tempóra vonatkozó előadói utat. Elfogultságomat igyekszem félretenni, de nekem Hamari Júlia hangképzési, formálási módja az énekesi identitásomhoz közelebb áll: lágyan, finoman, ugyanakkor hihetetlen drámai színnel és kifejezőerővel történik mindaz, ami e Bartók dalokhoz nagyon szükségeltetik. Ez az árnyalt kifejezésmód különleges előadást eredményez. Mondhatjuk, hogy e leghosszabb, legnagyobb lélegzetvételű műben nagy erővel tud kibontakozni, megnyilvánulni ennek a drámai kifejezőerőnek és ugyanakkor nagyon lírai hangvételnek a látszólagos ellentmondása, nagy hatást gyakorolva a hallgatóságra. A kottába beírt, nagy dinamikai különbségeket is nagyon kontrasztosan megvalósítja ez az előadópáros: hatalmas *forte*, *fortissimó*n indul például a 35. ütem, kvázi refrén része, majd az *Agitato* tűzfolyó éteri finomsággal megfogott *pianó*n valósul meg, ugyanakkor az énekművész hangszínében a „kézzel fogható" drámaiság színezetével. A 45. ütem kvázi refrén dallamát csodálatosan megoldott *decrescendó*val zárja, ahonnan a *più sostenuto* „csókolni, ölelni" rész szinte kicsattan a vágytól hangszínben és kifejezőerőben, mégis a *mezzoforte* dinamikai keretben marad, ugyanakkor elnyúlik, időtlenné válik a ritmikai „kitágulásban" e frázis vége, amely Bartóknak e dalok komponálásánál ugyancsak tipikus zenei eszköze: rövidebb ritmikai értékeken induló frázis megnyúlik, kitágul a frázis végére. A „megváltó reggel" rész, mint ahogy azt az előző párosnál is kiemeltem, nagyon hasonló eszközökkel, a zeneszerző tempóra és dinamikára

10.18132/LFZE.2018.5

vonatkozó utasításait pontosan végrehajtva, hatásosan kifejezett résznek bizonyul. Számomra a dalciklus legnehezebb frázisa a harmadik dal lezárása, a kvázi refrén utolsó megjelenése a 75. ütemtől. Hamari Júlia hihetetlen könnyedséggel, leheletszerű *pianó*val, nagyon összekötve énekeli el a hosszú – akár öt negyedig tartó, átkötött – hangokból álló, pontos levegőbeosztást igénylő, nagy szekundokból és kis tercekből felépülő frázist, miközben hangszínében a túlfűtött vágyakozás és az ebben való kimerültség paradoxonát is érzékelhetővé teszi. Nekem a Hamari-Prunyi verzió a nagyobb hatású, miközben a másik előadás is kifejezően és árnyaltan oldja meg ezen énektechnikailag igen nehéz, nagyon expresszív részt.

Op. 15/IV. Színes álomban

A negyedik dal az elsőhöz hasonlóan recitatív jellegű, tehát itt ismét a *parlando-rubato* stílus dominál, a beszédszerűség kulcskarakterként játszik szerepet e mű előadásában. Véleményem szerint Hamari Júlia sokkal meggyőzőbb természetességében és beszédszerűségében, mint Kovács Eszter, aki a Parlando-rubato előadásmóddal szemben, nagyon pontosan adja vissza a leírt ritmust, ezzel elvesztve annak elbeszélő, recitatív jellegét. Hangszínében is nagyon változatos, érzelmeket sugalló, gyakran még az arcán valószínűsíthető mosoly is érezhető a hangfelvételen keresztül Hamari Júlia előadásában. A beszédszerűségre egy példa: A 11. ütemben a „Szólj" kezdetű frázisban az énekes, a lírai én megszólítja szerelmét, hasonló megszólítás a 25. ütem „Mondd" felszólítása, amely három nyolcadig illetve egy negyedig tartó, e dalban hosszú hangnak számító hangértékre kerül. Hamari nem kitartja a megadott időtartamig a magánhangzón énekelve ezt – ellentétben Kovács Eszterrel –, hanem a szó kezdő és záró mássalhangzóját tartva, meghangsúlyozva azokat, nagyon beszédszerűvé teszi. A kishangértékre írt recitatív frázisokat – „te vagy-e megértő társam" illetve „elfogadod tőlem életem?" – azon belül a szótagokat Hamari Júlia az egész dalcikluson át tudatosan, szisztematikusan megnyújtja illetve élessé teszi nagyon pregnánsan, pontosan úgy, ahogy a beszédben mondanánk. Ezzel az eszközzel Kovács Eszter itt nem él. Hamari Júlia egy-egy mondat között a pillanat ezrelékének mértékében szünetet tart, megszakítja egy pillanatra a frázist – például a 27. ütem körülbelül felénél, ahol az énekes tartott hangon fejezi be mondatát a zenei frázisban, mialatt a zongoraszólam három széles ívű *arpeggió*ja szól –, majd újraindítja az új gondolatot, hisz *a capella* szól, ezzel a kifejezőeszközzel is hangsúlyt adva a mondanivalónak. A Kovács-Fellegi páros különös precízséggel mozog együtt a zenében, hallható e mű gondos, pontos együttes interpretációs kimunkálása, amely a teljes ciklusra vonatkozóan is általános érvényű véleményem szerint. A 34. ütemtől, az utolsó frázisnál indokolatlanul egy lassabb tempót indítanak, bár gyönyörű dinamikai fokozással jutnak el a 40. ütemben a dal dinamikai csúcspontjához. Valószínűleg a tempóváltást, mint eszközt választják a fokozás még erőteljesebb hatásának elérésére.

10.18132/LFZE.2018.5

V. Itt lent a völgyben

A zeneszerző által különlegesnek tartott, a leginkább avantgárd jelleget öltő és e ciklus témájában, hangulatában a megelőző négy daltól nagyon elkülönülő művet azt gondolom, hogy mindkét előadó páros differenciáltan interpretál hangvételében, hangszínében, karakterében a dalciklus ezt megelőző tagjaihoz képest. Nagy a kontraszt már a megszólalásban is szembetűnő. A kietlenség, a kiüresedettség - mind a lélek, mind a természet vonatkozásában -, a halál illetve a világvége pillanatát idéző hangulat már a zongora előjáték, a bartóki „éjszaka zenéjét" idéző *klaszter*szerű színeiben is nagyon jól érzékelhető. Amint az énekszólam is belép az énekesek éteri, nagyon fókuszált, vezetett, karcsú hangján történő megoldással mindkét előadásban, nagyon különleges, a két szólam tonális kontrasztjában megnyilvánuló, avantgárd hangulatot idéz. A Hamari-Prunyi párosnál a második ütemben van egy tempóra és ritmusra vonatkozó megingás a második ütemben: dupla tempóval indít az *énekszólam*, ami a harmadik ütemre visszaáll az induló tempóra. Lehet, hogy interpretációs szándékkal történik ez. Számomra azonban nem érthető, hiszen ez a dal a dalciklus nem-recitatív típusából való, amely nem a szabad deklamációt igényli, a kisebb ritmikai megingások nem interpretációs lehetőségek itt, hiszen e daltípusban a két szólam szigorú metrumban halad egymás mellett. Ezen apró egyensúlytalanságon túl csodálatos előadását hallhatjuk e különleges hangzású dalnak. A mássalhangzók hangsúlyával, hosszabb ideig tartásával, vagy megkésleltetésével a szöveg általi interpretáció szépen megvalósul: „Sápadt virágok, sorsukat árják", „Mint jeges vízbe, süllyedő gályát" *s* hangzóin elnyújtottan ejtve, a *g*-n a pillanat ezrelékének megkésleltetésével akcentust adva, ugyanakkor a *„gályát"* szón egy apró *portató*val lelépve, a *„-lyát"* szótagnak adva egyfajta szimbolikus süllyedésre emlékeztető hangsúlyt, a zene képekben leíró jellegét ezzel a kifejezőeszközzel megvalósítva. Kovács Eszter ilyen jellegű eszközökkel kevésbé él, inkább a dinamikával operál. A több,mint két oktávot átfogó, nagy ívben lefelé lépő zongora *forte, espressivo* dallama után *„A hangos erdő már néma halott"* nyolc egymást követő, repetált *b* hangon ridegen, szinte minden hangot újra indítva, *vibrato* nélkül énekel Hamari Júlia. Majd a fellépő „halott" szón, a tizenhatod után tartott hosszú zenei hang és az erre eső szövegi szótag hangsúlytalanságát úgy oldja meg az énekes, hogy diminuál rajta, a végén pregnánsan ejti ki a szó végi dupla mássalhangzót, így a hang hosszát megtartja a szótag hangsúlytalanságát is ezzel elérve. Ezzel szemben a másik előadásban a hangok pontos megéneklése történik a hosszú hangot kitartva pontosan, ezáltal a szövegi hangsúlyt, értelmezést elveszítve.

Kovács Eszter a dalciklus záró frázisát a kiírt *forte* ellenére a „már" szón, pianón és még *diminuendó*val elénekelve oldja meg, majd ebből még további halkulást hajt végre nagyon szépen. Hamari a kottába beírt dinamikai és tempóra vonatkozó utasításokat hűen megvalósítja és minden szón él valamiféle agogikai hangsúllyal, amely hatásos, érzékeny, érdekfeszítő, a szövegre való odafigyelést kiváltó előadást eredményez. Mindkét zongorista hihetetlen finomsággal hozza a bartóki „éjszaka zenéje", *cluster*-szerű akkordjait és a keményebb hangvételű hosszú zárórészt, kvázi zongoraszólót, amely az op. 15-ös dalciklust zárja.

10.18132/LFZE.2018.5

Bibliográfia

Bartók Béla: *Öt dal/ Fünf Lieder/ Five songs op. 15 ének zongorakisérettel/ Gesang und Klavier/ Voice and piano,* Universal Edition: Bécs 1961 (első eredeti kiadás a londoni „pallas galeria" 1958-ban megjelentetett ideiglenes nyomata után/ definitive Erstausgabe nach der provisorischen veröffentlichung der „ pallas gallery", london, von 1958/ first definitive edition after the provisional publication by the „pallas gallery", londoni n 1958/ Deutsche Übertragung von Ernst Hartmann/ English version by Eric Smith)

Bartók Béla: *Öt dal/ Fünf Lieder/ Five songs op. 15 ének zongorakisérettel/ Gesang und Klavier/ Voice and piano.* Második kiadás/Zweite Ausgabe/ Second Edition. Universal Edition: 1966)

Bartók Béla: *Öt dal Ady Endre szövegeire. Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady.* Boosey and Hawkes

Bartók Béla válogatott írásai. Összegyűjtötte Szőllősy András. (Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956).

Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Helikon Kiadó, 2006).

Bartók Péter: *Apám.*(Budapest: Editio Musica Budapest, 2004)

Bónis Ferenc: Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900. In: *Bónis Ferenc: Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről.* (Budapest: Püski, 2000) 310-323.

Braun, Michael: *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Hintergründe und Zusammenhänge der originalen Vokalkompositionen.* Dissertation. Universität Regensburg, 2014. „Dal." Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): Brockhaus Riemann Zenei lexikon. 1. kötet. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1983)

Brockhaus Riemann Zenei lexikon (szerk.) Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983)

Demény János: Ady-tanulmánykötet Bartók könyvtárában. In: Demény János: *Rézkarcok hidegtűvel. Esszék, tanulmányok* (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985) 131-138.

Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei. Új dokumentumok.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971)

10.18132/LFZE.2018.5

Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)

Demény János (szerk.): *Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották.* (Budapest: Magyar Művészeti Tanács, 1948

Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914-1926) Liszt Ferenc hagyatéka. Zenetudományi tanulmányok VII.* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1959). 7-427.

Denijs Dille: Béla Bartók regard sur le passé.(Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990)

Denijs Dille: L'Op. 15 de Béla Bartók, in Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé,* Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990. 257-278.

Dobszay László: *Magyar zenetörténet.* (Budapest: Gondolat, 1984)

Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)

Kárpáti János: Párkompozíciók a bartóki életműben. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1978-2012. 35 éves jubileumi kötet.* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014). 249-263.

Kovács Sándor: „Bartók Béla: Öt dal Ady Endre szövegeire." In: Kroó György (szerk.): A hét zeneműve 1981/3 július-szeptember. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1981). 89-96.

Kroó György: *Bartók kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)

Laki Péter: Les mélodiesop. 15 . et 16. de Bartók. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27* (2008), 105-120.

László Ferenc, „Bartók és dalszövegei". In: *Magyar Zene* (2004. október. XLII. évfolyam, 3-4. szám), 415-429.

László Ferenc, Csehi Gyula, Mikó Imre (szerk.): 99 Bartók levél. (Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1974)

László Zsigmond: *Ritmus és dallam. A magyar vers és ének prozódiája.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961)

Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* (Budapest, Zeneműkiadó, 1975)

10.18132/LFZE.2018.5

„Lied”. Stanley Sadie, John Tyrrell (szerk.): The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 14. (London, Macmillan Publishers Limited, 2001)

Keith Oatley, Jennifer M. Jenkins: *Érzelmeink.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 421-430.

Pintér Csilla, „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban”. *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 73–84.

Somfai László (Lemezismertető). Bartók Béla Összkiadás SLPX 11603. (Budapest: Hungaroton, 1968. Vokális művek. 4. sorozat 1. lemezhez). 2-6.

Somfai László: Tizennyolc Bartók-tanulmány. (Budapest, Zeneműkiadó Budapest, 1981).

Somfai László: „Notáció és előadási stílus”. In: *Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere.* (Budapest: Akkord, 2000), 254-300.

Georges Starobinski: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans le Cinq melodiésop. 16 de Béla Bartók. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 27 (2007).* 121-147.

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: Zenei lexikon I., II., III. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, Budapest)

Szegő Júlia: Embernek maradni. Bartók Béla életregénye. (Bukarest: Ifjúsági Könyvkiadó Bukarest, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest,1965).

Szegő Júlia: Három Bartók-dal megtalált ihletője. *Korunk. Világnézeti folyóirat* XXII. évfolyam, 12. szám. (1963. december): 1631-1635.

Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967)

Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai III.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967)

Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai V.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967)

Tallián Tibor: Bartók Béla. (Budapest: Gondolat, 1981)

Tallián Tibor: Bartók Béla. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016)

10.18132/LFZE.2018.5

Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.*(Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989)

Vargyas Lajos (szerk.): *Kodály Zoltán. Közélet, vallomások, zeneélet.* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. 1989).

Vikárius László: „Bartók levelei Gombossy Klárához (1916): egy életszakasz megkerülhetetlen forrásai”, http://zti.hu/mza/docs/m07_A_zene_es_a_nagy_haboru_2014.htm (2015. április 21.)

Vikárius László: Emlékezés a dolog „hangulatára”: A konkrét és a megfoghatatlan Bartók zeneszerzői munkájában”. In: Schmidt Zsuzsanna (szerk.): *A fordítás lehetetlensége? Vikárius László ötvenedik születésnapjára.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma, 2012). 21-39.

László Vikárius, „Intimations through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók’s Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br)”, *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* LXVII (2013), 179–217.

Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. (Pécs: Ars Longa, Jelenkor Kiadó, 1999).

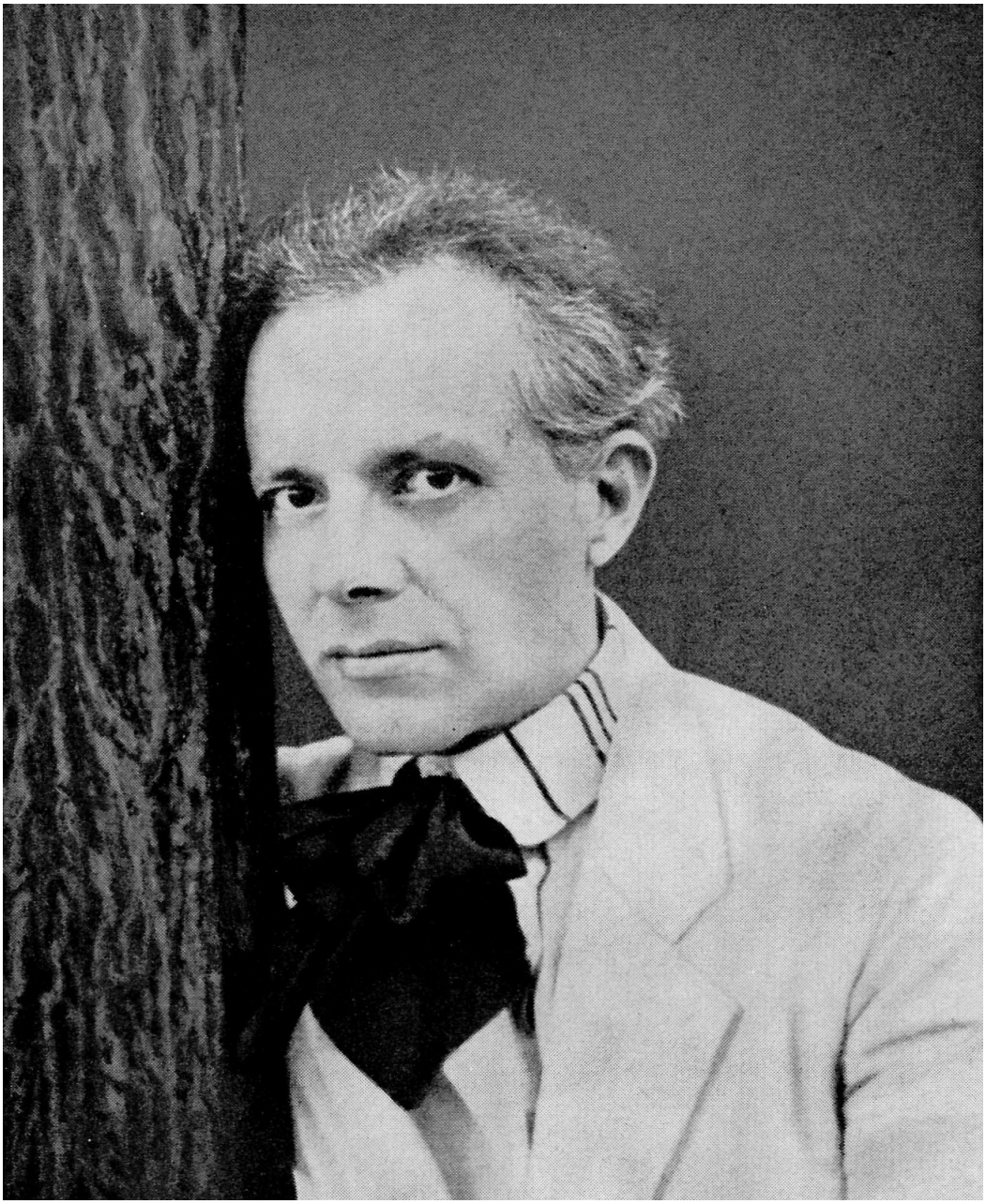
Wilheim András: „Egy Bartók-kottarészletről.” In: Wilhelm András: Mű és külvilág. Három írás Bartókról. (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998) 29-32.

Wilheim András: „Bartók és Edwin von der Nüll.” In: Wilheim András: Mű és külvilág. Három írás Bartókról. (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998): 33-62.

10.18132/LFZE.2018.5

Függelék

Fotók és kézirat fotókópiák



Bartók Béla 1916-ban

10.18132/LFZE.2018.5

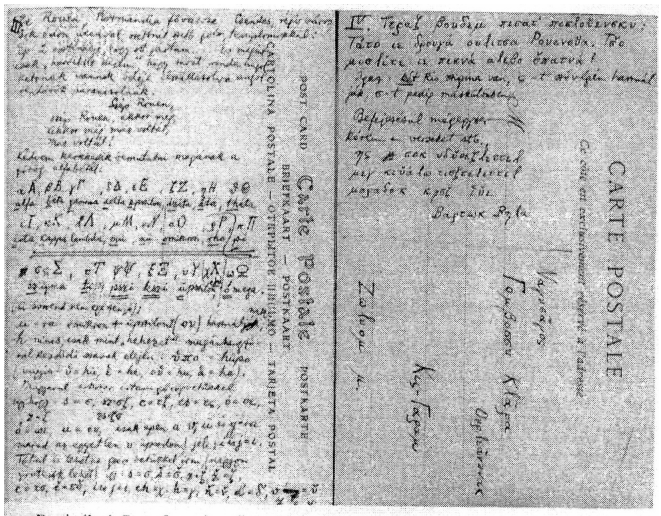
Fotó Bartókról gyűjtés közben (Balog faluban)

Bartók Béla Kodály Zoltánnal és feleségével népzene gyűjtő úton

10.18132/LFZE.2018.5

Bartók Béla és Gombossy Klára 1916

Gleiman Wanda



Facsimile 4. Part of a series of postcards to Gombossy with the Greek alphabet and the transliteration of Slovak and Hungarian text using Greek letters (B-Br, Fonds Denijs Dille I/4/I/13/1/11 Mus.)

Bartók és Gombossy levele 1916-ból (Facsimile)

10.18132/LFZE.2018.5

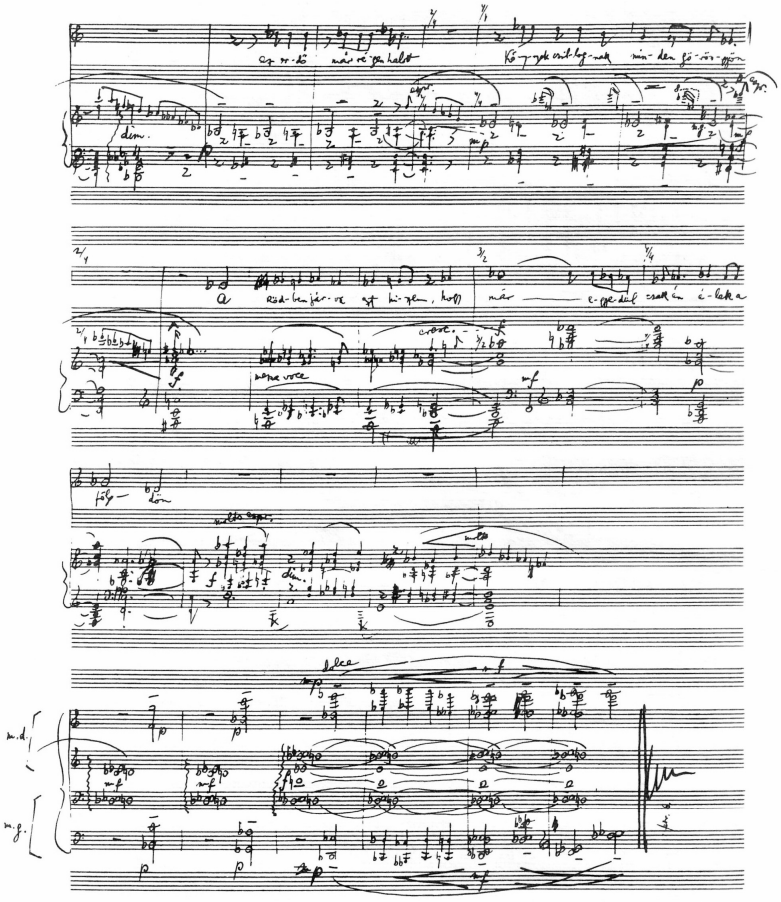
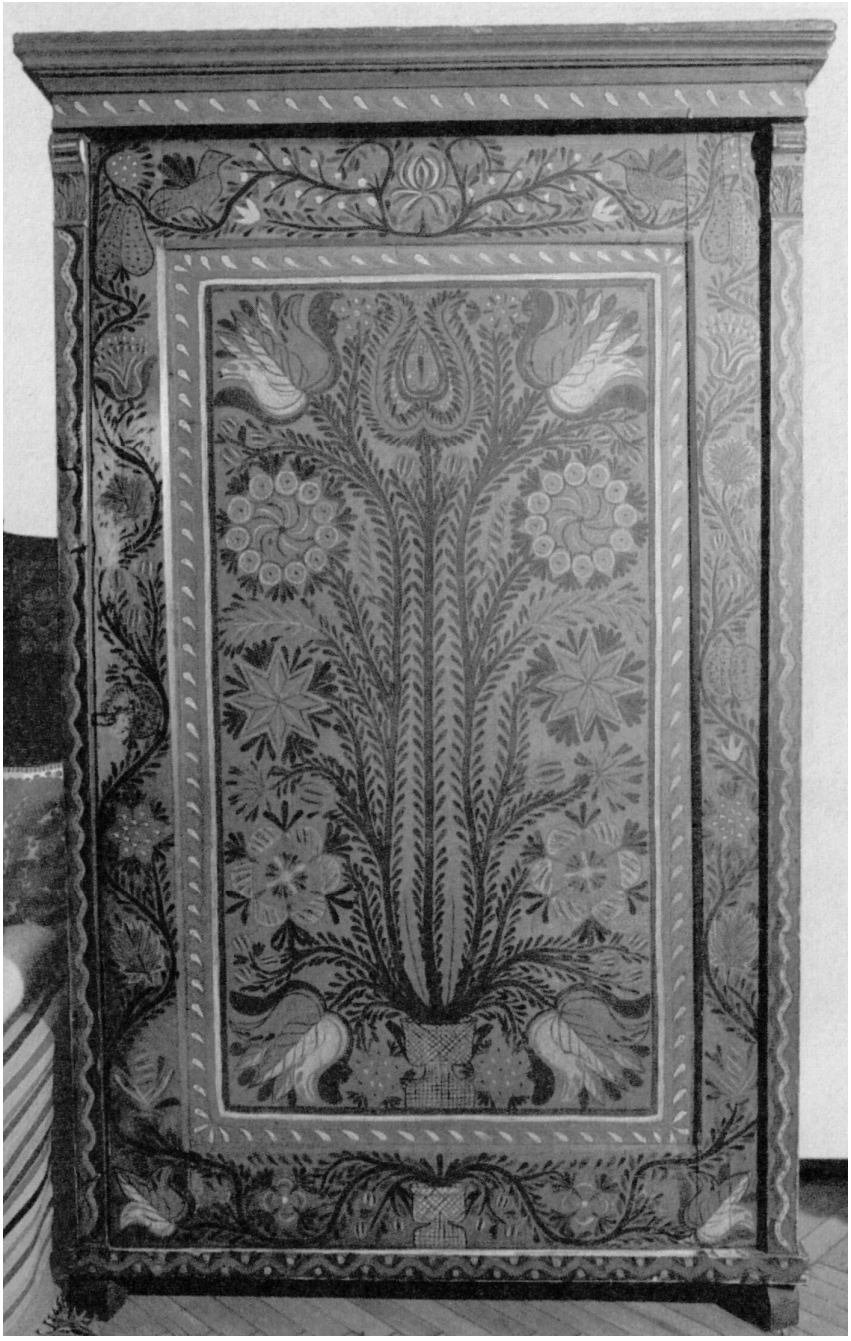


Fig. 51. *Manuscrit autographe de Béla Bartók de la mélodie* Itt lent a völgyben *[Ici en bas dans la vallée], 6 février 1916 (Bartók Archive, Homosassa Springs). Copyright © Universal-Edition.*

Öt dal, op. 15 ötödik dalának kéziratos kottája

10.18132/LFZE.2018.5



Festett láda (fotó) - Az én „bartóki” vonatkozásom: édesapám, Gaál János (a budapesti Néprajzi Múzeum nyugdíjazott főrestaurátora, a Népművészet Mestere, Múzeumi Főtanácsos) restaurálta e szekrényt a Bartók-ház 2006-os felújítása alkalmára Vásárhelyi Gábor megbízásából. A képen látható virágornamentikás, festett szekrényt Viskán László festette a kalotaszegi Nyárszón. Jellegzetes motívuma e bútornak az ún. feles tulipán, amely Viskán munkáinak egyik ismertetőjegye.

10.18132/LFZE.2018.5

I. Az op. 15 és op. 16-os dalciklusok kéziratairól leírás a Bartók Archívumból

BB 71
Öt dal énekhangra és zongorára, op. 15 (1916)[372]
Fogalmazványok:
(1) 3. szám (Fisz-ben), 4., 2., 5., 1. szám (*Félretett dalok* kéziratgyűjtőben, PB 41VopS1).
(2) 3. szám (Gisz-ben) (PB 41VopID1).
Másolat, az UE kiadásra 1918–1923-ban tervezett *Drei Lieder* metszőpéldánya, 1–3. szám, Bartók és Márta írása (PB 41VopFC1).
A 4–5. szám Márta másolatában (BBA 2027a–b).
Az 1. dal végének Bartók-leírása fakszimilében (*Ma* 1917; az eredeti lappang).
Az 1. szám autográf másolata (és BB 73), 1922-ben M. D. Calvocoressinek ajánlva (PB 41Calvo).

BB 72
Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára,op. 16 (1916)
Fogalmazvány (1–5. dal) és az 1. dal tisztázatának kezdete (PB 44VopS1).
Másolat, az 1–4. dal Márta és Bartók írása, az 5. dal Kodály Emma másolata (Kodály Zoltán jegyzeteivel–javaslataival) (PB 44VopID1FC2); az 1–4. dal az UE 6934 elsőkiadás (1923) metszőpéldánya. – Lappang az 5. dal metszőpéldánya, amelyet fakszimilében a *Ma* adott közre (1917), és nyomtatásban megjelentette a *Musikblätter des Anbruch* (1921); továbbá lappang az 1. dal autográf tisztázata, amelyet fakszimilében a *Nyugat* adott közre (1919).
Az 1–2. dal autográf énekszólama Kodály Emma német fordításával (BBA 493).
Az UE elsőkiadás két javított korrektúralevonata (BBA 1988).
Az UE elsőkiadás javított példánya, benne új német fordítás (PB 44VopFC1).

II. Szólóhangra és zongorára (illetve zenekarra) írt műdalok összefoglalása:

Drei Lieder énekhangra zongorakísérettel (1898):

0. Im wunderschönen Monat Mai (Heinrich Heine)
1. Nacht am Rheine (Karl Siebel)
2. Die Gletcher leuchten im Mondenlicht (Friedrich von Bodenstedt)[373]

Tiefblaue Veilchen énekhangra és zenekarra (1899)
(Szöveg: Emil Prinz von Schoenaich-Carolath)

Liebeslieder (1900):

[372] Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere (Budapest: Akkord, 2000) i.m. 311.
[373] Tallián Tibor: Bartók Béla.(Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016) 423- 424.

10.18132/LFZE.2018.5

1. Du meine Liebe, du mein Herz (Friedrich Rückert)
2. Diese Rose pflücke ich hier (Nikolaus Lenau)
3. Du geleitest mich zum Grabe (Nikolaus Lenau)
4. Ich fühle deinen Odem (Friedrich von Bodenstedt)
5. Wie herrlich leuchtet mir die Natur (Johann Wolfgang von Goethe)
6. Herr, der du alles wohl gemacht (Friedrich Rückert)[374]

Négy dal Pósa Lajos szövegeire énekhangra és zongorára (1902):

1. Őszi szellő
2. Még azt vetik a szememre
3. Nincs olyan bú
4. Ejnye, ejnye[375]

Est (1903)
(Szöveg: Harsányi Kálmán szövegére)

Négy dal énekhangra és zongorára (1903) (elveszett)

Gyermekdalok (A kicsi „tót"-nak) énekhangra és zongorára (1905)
(Szöveg: Peres Sándor és Havas István. A 2., 4. és 5. dal költője ismeretlen)[376]

Öt dal énekhangra és zongorára,op. 15 . (1916):

1. Tavasz: Az én szerelmem (Gombossy Klára)
2. Nyár: Szomjasan vágyva (Gombossy Klára)
3. A vágyak éjjele (Gleiman Wanda)
4. Tél: Színes álomban (Gombossy Klára)
5. Ősz: Itt lent a völgyben (Gombossy Klára)

Zenekari átirat: Kodály Zoltán

Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára, op.16. (1916)

1. Három őszi könnycsepp
2. Az őszi lárma
3. Az ágyam hívogat
4. Egyedül a tengerrel
5. Nem mehetek hozzád

Szólóhangra és zongorára (illetve zenekarra) írt népdalfeldolgozások összefoglalása:

Székely népdal („Piros alma") énekhangra és zongorára (1904)
Magyar népdalok (I. sorozat, 1-4. szám) énekhangra és zongorára (c1904-1905)

[374] Denijs Dille: Béla Bartók regard sur le passé (Yves Lenoir, 1990) 278.
[375] Tallián: Bartók
[376] I.m. 430.

10.18132/LFZE.2018.5

Magyar népdalok énekhangra és zongorára (1906) (1-10. szám: Bartók Béla; 11-20. szám: Kodály Zoltán)
Magyar népdalok (II. füzet) énekhangra és zongorára (1-10. szám) (1906-1907)
Két magyar népdal énekhangra és zongorára (1907)
Négy szlovák népdal énekhangra és zongorára (c1907)
Nyolc magyar népdal énekhangra és zongorára (1-5. szám: 1907; 6-8. szám: 1917)
Kilenc román népdal énekhangra és zongorára (c1912)
Szlovák népdal („Krutí Tono vretena”) énekhangra és zongorára (1916)
Falun (tót népdalok) egy női hangra és zongorára (1924)
Öt magyar népdal énekhangra és zongorára (1928)
Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára (1929)
Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra (1933)
A férj keserve (Kecskedal) énekhangra és zongorára (1945)
Három ukrán népdal énekhangra és zongorára (c1945) (Kiadatlan)[377]

[377] Tallián: Bartók. 428-473.