

Ifjúkori mű és műfaji hagyomány

*Bartók Béla: Változatok F. F. egy témája fölött (1901)**

Egy tavaszi délutánon (épp száz esztendeje) 1901. májusában a budapesti Országos Magyar Királyi Zeneakadémia két hallgatója – a húszéves Bartók Béla és a nála három évvel fiatalabb Fábrián Felicie – első ízben látogatott el a művészetpártoló Gruber Emma asszony szalonjába. Vendéglátójuk, mint másnap az ifjú zeneszerző és zongoraművész növendék édesanyjának levélben bemutatta, „igen kedves, művelt, nagyon muzsikális nagyon szókimondó, félig idős úrnő”. (A „félig idős”, akkor 41 éves Gruber Henrikné lett később – mint közismert – Kodály Zoltán felesége.¹) A meghívást közös zongoratanárunknak, a Liszt-tanítvány Thomán Istvánnak köszönhették, aki éppen kettejüket nevezte akkori legtehetségesebb tanítványainak.

A Pozsonyban élő édesanyjával rendszeresen levelező fiatalember részletesen beszámolt az eseményről.² Nem csak a 6 óraker szervírozott „Kugler-féle jeges és jégtelen kávé”-ról, hanem arról is, hogy mindhárman zongoráztak: Bartók maga Chopin *Prelude*-öket, Felicie vélhetőleg a *Polonéz-fantáziát*, Gruber Emma pedig Dohnányi Ernőnek 1897-ben az ő – Gruber Emma – témájára írt variációit, valamint saját kompozícióját. A pozsonyi születésű Dohnányihoz, aki régebb óta bejáratos volt a Gruber-szalomba, jó kapcsolat fűzte a nála 4 évvel fiatalabb Bartókot. Ez magyarázza, miért éppen Dohnányira utalva vezet be annak elbeszélését, mi történt, amikor saját művet kellett volna előadnia:

engem második D.[ohnányi]-nak kiáltottak ki, pedig ezzel csak ártottak, mert most mindenütt ámulatot keltek (sajnos rossz értelemben). De ez nem csoda, mert ugyan miféle zeneszerző az, akinek nincsenek szerzeményei. A ki Meránban volt, az nem játszhatik most nagyszerűen; de mindenki elvárja, hogy komponált, míg oda volt. (Én is úgy tennék.) – – A G. E.-nél nem játszhattam egyebet elő annál a régi Albumblattnál; erre ő így szólt harapósan (=bissig): „Ha nem léteznek kompozíciók, hát hol van akkor a tehetség!?” – – –, „Valószínűleg az sem létezik” feleltem. – Ez bántotta legjobban Feliciet [...]

Különös, hogy egy „régibb Albumblatt”-ot – talán a még 1898 nyarán Pozsonyban írt három zongoradarab³ egyikét – volt kénytelen Bartók eljátszani, mikor pedig ismerünk egy kompozíciós kéziratot, melyet egy „1901 január 10”-i bejegyzés datál. E kompozíciónak – címe

* Ez a tanulmány magyar nyelvű átdolgozott formája egy eredetileg németül fogalmazott munkámnak, lásd „Musikalische Botschaften für eine junge Frau? Béla Bartóks Meraner *Variationen für Klavier*”. In Ewald Kotschieder – Josef Lanz (szerk.): *Meran und die Künstler. Musiker, Maler, Poeten in einem Modekurort. 1880–1940*. Bozen: Verlagsanstalt Athesia, 2001, 99–112. Ugyancsak kapcsolódott e témához a 2000/01-es tanév második félévében „Bartók és a variáció hagyománya” címmel a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán tartott szemináriumom, melyen az akkori II. és III. évfolyamos hallgatók vettek részt.

¹ A *Magyar életrajzi lexikon* (főszerk. Kenyeres Ágnes, II. köt., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969, 567.) szerint Sándor (Schlesinger) Emma 1863-ban született, de – mint kolléganőmtől Gomboczné Konkoly Adrienne-től megtudtam, valójában 23 évvel volt idősebb Kodálynál, aki 1882. december 16-án született, tehát Emma asszonynak 1859-ben vagy legkésőbb 1860-ban kellett születnie.

² 1901. május 12-én kelt levél, lásd ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla Családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981, 43–44.

³ *Drei Klavierstücke* DD 53, lásd Denijs Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974, 97–98.

szerint *Változatok* – ezek szerint éppen a levélben említett meráni tartózkodás alatt kellett készülnie, ahol az első zeneakadémiai év elvégzése után tüdő és mellhártyagyulladásban súlyosan megbetegedett Bartók orvosi tanácsra édesanyjával együtt a telet töltötte.⁴ Vajon miért nem játszhatta el – vagy legalább miért nem említette – e cseppet sem jelentéktelen zongoraművét Bartók a Gruber-szalomban?

Bartók „hivatalos” életműve az 1904-ben – eredetileg szóló zongorára – írt *Rapszodiával* indul. Utólag, s úgy tűnik némi habozás után 1908-ban, amikor művei kiadására szerződést ajánlott mind a Rózsavölgyi, mind a Rozsnyai zeneműkiadó cég, e formában és törekvésekben nyíltan Lisztre hivatkozó kompozíció kapta az 1-es opus-számot.⁵ A zeneszerző életében ez éppen a negyedik, utolsó, s később – 1921-ben – ismét megszakított opus-számozás kezdete volt. Noha Bartók nem semmisítette meg gyermekkori műveit, életében készült műjegyzékek alig valamit tartanak nyilván a korai művekből: többnyire csak a *Rapszodiát* megelőzően már kiadott vagy koncerten bemutatott kompozíciókat, az 1902-es *Négy dalt* és *Négy zongoradarabot*, az 1903-as *Hegedűszonátát*, a *Zongorás kvintettet* és a *Kossuth-szimfóniát*. Pedig Denijs Dille 1974-ben publikált műjegyzéke több mint 80 korai művet tárt föl nem beszélve a töredékekről, témaföljegyzésekről és kompozíciós gyakorlatokról. A *Változatok* is Dille közreadásában jelent meg – méltán – válogatott ifjúkori művek (dalok és zongoraművek) között.⁶

A Bartók-irodalom mindazonáltal mind életrajzi szempontból, mind stilisztikailag elmélyülten foglalkozott a korai művekkel. Míg az életrajzi kutatás és a művek keletkezésének feltárása a magyarországi Bartók-hagyaték első gondozójának, Dillének érdeme, a zeneszerző korai stílusfejlődését terjedelmes disszertáció keretében vizsgálta egy német kutató, Günter Weiss. Az 1970-ben könyv alakban megjelent disszertációja a *Változatokkal* kapcsolatban a ciklikus formálás gondolatát emelte ki.⁷ Miközben több variáció esetén igen meggyőzően ad meg mintául szolgáló műveket (elsősorban Lisztől, olykor Mendelssohntól, Schumanntól), a kompozíció egészét csupán vázlatosan jellemzi, az életműben játszott szerepét pedig nem vizsgálja. A lengyel Tadeusz Zieliński németül is megjelent Bartók-biográfiájában biztos kézzel határozza meg e korai mű jellegét – mindenekelőtt a valóban uralkodó brahmsi harmóniavilága és Wagnerre, Lisztre visszavezethető kromatikája összefüggésében –, de itt sem vetődik fel a kompozíció helyének és jelentőségének kérdése eltekintve attól, hogy Zieliński inkább korszakot lezáró, mint új korszakot nyitó jellegűnek látja ezt a – szerinte – elsősorban „intellektuális”, s nem annyira „spontán” kompozíciót.⁸ Pedig a műre „elrejtésének”, illetve valószínű korai elvetésének problémája mellett még valami más is felhívja a figyelmet. A *Változatok* egy jelentős – koncertező zongoraművész számára különösen jelentős – 19. századi műfaji hagyomány egyetlen képviselője Bartók életművében.

⁴ Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 33–34. szerint Bartók és édesanyja 1900 november közepén utazott Meránba, ahonnan 1901. március 31-én indultak vissza Pozsonyba. Az érkezés dátumát valamelyest pontosítja a Meránban tartózkodó idegenek hivatalos listáján található bejegyzés, „Bartók Fr[au]. Paula m[it]. S[ohn].”, mely 1900. november 28-án kelt. Az utolsó bejegyzés Bartókékról ugyanitt április 3-i keletű. Lásd Ewald Kotschieder: „Therapieplatz, werkstatt, Wahlheimat – Komponisten in Meran”. In *Meran und die Künstler*, 80–81.

⁵ Bartók valószínűleg fontolgatta, hogy valóban új stílusú, zongorára írt *Tizenégy bagatelljének* adja az 1. opus-számot. Lásd erről Tallián Tibor: „Bartók opusz-számozásának kérdéséhez”, *Muzsika* XVIII/9 (1975 szeptember), 18.

⁶ *Az ifjú Bartók II. Zongoraművek*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, 18–42.

⁷ Günter Weiss: *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen*. Erlangen–Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1970, 240–241.

⁸ Tadeusz A. Zieliński: *Bartók*. Zürich: Atlantis Verlag, 1973, 34–35., illetve a lengyel eredeti kiadás szerint (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969) 40–42.

Cseppet sem elhanyagolható e korai mű – és sorsa – megértése szempontjából, hogy személyes vonatkozású kompozícióról van szó. Teljes címe, *Változatok F. F. egy témája fölött* elárulja, hogy a témát a Gruber-szalomban vele együtt megjelent Fábián Felicie-től kölcsönözte. A Bartók hagyatékban fennmaradt néhány gyakorlat és szabad kompozíció alapján kétségtelenül igen tehetségesnek tűnő Fábián Felicie-ről sajnálatosan keveset tudunk, pedig nem alaptalanul nevezte egy kutató Bartók első budapesti éveit kulcsfigurájának.⁹ Amikor gimnáziumi tanulmányai végeztével Bartók Pozsonyból a Zeneakadémiára került, Felicie már harmadik éve végezte a zongoraművészi és – egyetlen női hallgatóként – a zeneszerzés tanszakot. A fiatalember édesanyjához írt legelső budapesti beszámolóiban már fontos szerepet játszik e tanuló társa. A tanév végén így írja le közös vizsgájukat:

Én a zeneszerzési vizsgát nem nagy dolognak tartom, mert ha azt a rongy fűgát sem tudnám helyesen megcsinálni, akkor – – – stb. stb. Különböen Koessler meg volt vele elégedve. [...] a Felicie-ét is megdicsérték, s még az a kitüntetés is érte, hogy egy kompozíciója eljátszására szólították fel; persze ő egy unikum mint leány zeneszerző, már t. i. aki csakugyan szerez zenét. (Valaki azt mondta: íme egy nőnemű fűga.)¹⁰

Bár Bartók eleinte vezetéknevével utal a lányra, egy február végi levelében külön magyarázza, hogy keresztneve nem „Felicita”, hanem „Felicie”, s minthogy ez húgának szóló üzenetként kerül édesanyjához írott levelébe, valószínűsíthetjük, hogy kettejük baráti viszonya családi beszédtemává válhatott.¹¹ Három hónappal később hallunk először arról, hogy „Felicie-ékhez” látogat, s ettől kezdve, különösen pedig 1901 folyamán rendszeres vendége a családnak. Bartók ez idő tájt írt leveleiben történnék célzások arra, hogy e látogatásokat – kétségkívül illendőségből – valamelyes titkolózás veszi körül. A következő tanév kezdetekor azonban Bartók leveleiből már egyértelműnek tűnik, hogy a kapcsolat elvesztette egykori fontosságát. „F. Felicie” említése egyre ritkább. A lány pedig 1903 januárjában Bécsbe települt, ahol az ugyancsak Liszt-tanítvány Emil Sauer mesteriskoláját kezdte látogatni. Míg kapcsolata Bartókkal teljesen megszakadt, úgy tűnik, hogy Gruber Emmával még egy darabig levélbeli érintkezésben maradt. Dille kutatásai szerint nagyon korán, tragikus körülmények között halt meg.¹²

A *Változatok* Bartók harmadik – és utolsó – Felicie-nek ajánlott kompozíciója volt. Első két budapesti évének zeneszerzői termése jórészt e lányhoz kötődik. A sort az 1900-ban keletkezett – gyermekkori előzményektől eltekintve – egyetlen jelentősebb német dalciklusa, az énekhangra és zongorára írt *Liebeslieder* nyitja. E mű éppúgy schumanni ihletésű, mint – legalábbis alapötletét tekintve – a röviddel ezután keletkezett *Scherzo F. F. B. B.*, melyben Bartók kettejük nevének zenei kezdőbetűit használja témaként.¹³

⁹ Vö. Bónis Ferenc: „Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest 1900”. In uő: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2000, 310–323.

¹⁰ 1900. június 16-i levél, lásd *Bartók Béla Családi levelei*, 38.

¹¹ *Bartók Béla Családi levelei*, 29.

¹² Dille: *Verzeichnis*, 116., illetve uő.: *Béla Bartók*. Antwerpen: Metropolis, 1974, 62., ahol Dille az öngyilkosság lehetőségét említi. Amint Dr Lynne Hellertől, a bécsi Universität für Musik und Darstellende Kunst archiváriusnőjétől megtudtam, Fábián Felicie már 1905-ben meghalt. Halálának körülményeire vonatkozóan azonban Heller asszonytól, aki csupán a Sauer-mesteriskola történetének feldolgozása kapcsán találkozott Fábián Felicie nevével, semmilyen további részletet nem tudtam meg.

¹³ Minthogy a kompozíciót zeneszerzés-gyakorlatként bírálta közös zeneszerzés professzoruk Hanns Koessler, s Fábián Felicie kompozíciói között is találunk hasonló, érdekes módon ugyancsak 2/4-es, bár kevésbé nagyszabású, Scherzót (Esz-dúr Scherzo, lásd BA-N: 2023 a budapesti Bartók Archívumban), elképzelhető, hogy a típusválasztásban a zeneakadémiai elvárások is szerepet játszottak.

1900. június 27-én, amint véget ért az első tanév, melynek folyamán Bartók egyszerre végezte el a zeneszerzés II. és III. évfolyamát valamint a zongoraszak II. évfolyamát,¹⁴ előbb Budapestről Pozsonyba, majd onnan édesanyjával Ausztriába utazott, hogy Johann bei Herbersteinon töltsse nyári szünidejét. Az ezután következő – kicsit legendás színezetű – eseményekről a komponista édesanyjának 1921–22-ben írott visszaemlékező hosszú levélfolyama tájékoztat. A nyaralóhelyen a fiatalember megbetegedett, s ez késleltette visszautazásukat. Mikor állapota átmeneti javulása után Pozsonyba utazhattak, a családi orvos megvizsgálta, s gyógyíthatatlannak találta. Egy tüdőspecialista azonban – mint fennmaradt szakértői véleménye is mutatja¹⁵ – a téli hónapokra mindkettejüknek, anyának és fiának egyaránt meráni pihenést javasolt.

Bartók édesanyjának ifj. Bartók Bélához írt visszatekintő leveléből sajnos csak keveset tudunk meg a meráni tartózkodás részleteiről:

Mikor apukád arról értesült, hogy nem mehet vissza Budapestre az akadémiaira és hogy hónapokig nem nyúlhat zongorához, roppant levert volt. Hogy fájt nekem az ő bánata, az elképzelhető. November közepén azután elindultunk Meránba, hol ápr. 1-jéig maradtunk.¹⁶ Az első 2 hét után 2 3/4 kg-ot hízott és összesen pedig 10 kg-ot. Az orvos nagyon meg volt elégedve állapotával és már januárban megengedte, hogy ismét játszhat. Béreltünk zongorát és attól az időtől fogva kedve is megjött. Azelőtt csak oly helyeken sétáltunk, hogy alig találkoztunk emberekkel, azután pedig már más helyekre is mentünk. Olyan boldogok voltunk akkor.¹⁷

Ez alatt az idő alatt azonban sűrű levelezést folytatott a két fiatal. Dille publikációi több idézetet közölnek Fábíán Felicie leveleiből és képeslapjaiból, valamint Bartók négy angolul fogalmazott leveléből, s a kutató ezekre van utalva, mivel a levelezés pillanatnyilag hozzáférhetetlen. Miután Felicie szeptember 24-i levelében följánlotta, hogy Bartók kompozícióit Koesslernek megmutatja, ő még Pozsonyból szeptember végén vagy október elején elküldte *Scherzóját*. Ezt követően Felicie részletesen beszámolt Koessler meglehetősen szigorú, kritikus véleményéről, aminek hatására Bartók darabját átdolgozta. A *Változatokról* sajnos csupán egyetlen alkalommal hallunk. 1901. február 6-i levelében Fábíán Felicie így ír: „Az Ön javított *scherzója szép, de a variációk szebbek*”.¹⁸ Hogy a kompozíció címettje 1901 februárjában már láthatta a *Változatok* kéziratát (véltetőleg egy – talán átmeneti forma – tisztázatát), összhangban van a fogalmazványon olvasható január 10-i keltezéssel.

Noha már a *Liebeslieder* is idéz – ellenszólamként elbujtatva a IV. dalba – egy F. F. témát, a *Változatok* témája révén szorosabban kapcsolódik a címzett személyéhez, mint a korábbi neki szóló kompozíciók. A gesztus mindjárt behelyezi a kompozíciót a műfaji hagyomány összefüggésébe. Míg a tulajdonképpeni zongoravariáció bécsi klasszikus típusában (különösen Mozartnál) a saját témával szemben dominálnak a gyakran színpadi művekből vett népszerű témák (olyannyira, hogy Mozart legelső nyomtatásban megjelent gyerekkori kompozíciója is efféle variációsorozat¹⁹), a 19. században – főként Schumannál – új típus a nyíltan személyes vonatkozású tematika. A zenei betűkre épülő, 1. opusként publikált *Abegg-variációk* éppúgy ezt a típust képviseli, mint a későbbi, Clara Wieck témájára írt op. 5-ös *Impromptuk* vagy az

¹⁴ Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1899/1900-iki tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1900, 65. Ugyanitt (66.) „Fábíán Felicitás” mindkét szakon III. éves hallgatóként szerepel.

¹⁵ Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 432–433.

¹⁶ A levél augusztus 15-én kelt folytatása szerint “március végén” tértek haza, lásd *Bartók Béla Családi levelei*, 321.

¹⁷ A Bartók édesanyja által írt levélfolyam 1922. július 30-án kelt részlete, lásd *Bartók Béla Családi levelei*, 320.

¹⁸ Dille: *Verzeichniss*, 118. Ezen az oldalon a levelek egy részének dátumánál tévesen 1900 olvasható, de az összefüggés kétségtelenné teszi, hogy valamennyi 1901-ből való.

¹⁹ *Hét variáció* zongorára („Willem von Nassau”), 1766, K. 25.

A-S-C-H betűkre épülő, még lazább, szabadabb szerkezetű *Carnaval*. Hogy hagyománynak kell tekintenünk a variáció e személyes indíttatású típusát, jól mutatja Brahms Schumann témára írt ugyancsak korai variáció-sorozata (fisz-moll, op. 9), mely az *Impromptuk* Clara-témáját is beleszővi az egyik variációba.²⁰ De vajon mennyire lehetett tudatában a 20 éves Bartók ennek a hagyománynak?

Stilisztikai szempontból Schumann zenéjéhez való vonzódása, melyben a pozsonyi évei óta közvetlenül előtte járó Dohnányival is osztozott, már a Felicie-nek írt *Scherzót* megelőzően érzékelhető, s talán a „Dach” névre komponált fűgában is ott sejthetjük nyomát. Ebből a szempontból azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy például Dohnányi még 1890-ben (vagyis 13 évesen) írt egy hat darabból álló sorozatot a „Heda” név betűire. S a későbbi, Gruber Emma által a „kávédélutánon” előadott op. 4-es variációsorozat is feltűnő módon G-dúrban íródott és több variáció kiemeli a G és E hangokat. Zenetörténetileg távolról sem volna helyes persze Schumannhoz kötnünk a nevek zenei kódolásának gyakorlatát. S nem csupán a B-A-C-H témára kell gondolnunk. A reneszánszban jól ismert eljárás volt a *soggetto cavato* (csak még szolmizációs szótagoknak feleltették meg a szövegből értelmezhető magánhangzókat). E hagyományt a fiatal Bartók (vagy Dohnányi) számára alighanem mégis elsősorban a B-A-C-H téma és a schumanni komponálásmód képviselhette.

Habár Bartók utóbb művének címet leragasztotta és újrafogalmazta, a ragasztás felnyitása után az eredeti cím legalább töredékesen olvasható maradt (lásd az 1. fakszimilét).²¹

1. fakszimile

Az 1. kottapélda a témának eredeti és a Bartók művében felhasznált formáját egymással összevetve mutatja. (Fábián Felicie f-moll hangnemű kompozícióját a könnyebb összehasonlítás kedvéért a variációsorozat hangnemébe, e-mollba transzponálva és kétsoros szisztémába összevonva közlöm.)

1. kottapélda

Ez a variációs műfaj szabályainak ideálisan megfelelő, két egyenlő részre oszló 16 ütemes téma eredetileg kompozíciós gyakorlatként íródott négyszólamú kórusra. A századelejei Magyarországon – talán ’48-as szerepe miatt is – alighanem bizonyos ismertségnek örvendő Petőfi-fordító Moritz Hartmann költeményének megzenésítése.²² Korálszerű, vokális jellegét Bartók számos módosítást tartalmazó zongora-letétje is őrzi. Minthogy további forrás nem áll rendelkezésre, a variáció-téma eltéréseit az eredeti kórusműtől feltételesen Bartóknak

²⁰ Lásd ehhez Elaine R. Sisman: „Brahms and the Variation Canon”. *19th-Century Music* XIV/2 (Fall 1990), 149.

²¹ A kézirat jelzete a budapesti Bartók Archívumban: BH 17.

²² Hartmann költeményeiből a *Révai nagy lexikona* (IX. köt., Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1913, 557.) szerint Kozma Andor közölt válogatást magyarul 1906-ban. A költemény szövegét nemcsak a teljesség kedvéért, hanem jellegzetes biedermeier, szentimentális jellege miatt is közlöm:

*Erster Schnee liegt auf den Bäumen,
die noch jüngst noch grün belaubt,
erstes Weh liegt auf den Träumen,
die noch jüngst an Glück geglaubt.*

*Erster Schnee ist bald verschwunden,
wenn darauf die Sonne weilt;
erstes Weh schlägt tief're Wunden,
die kein Freudenstrahl mehr heilt.*

tulajdoníthatjuk. Mint az összevetésből látható, a téma elég hűségesen őrzi az eredeti szoprán dallamot, de a harmóniafolyamat jelentős mértékben módosult.

Az eredetileg f-mollban íródott kórus ideális formai felépítése mellett több okból is alkalmasnak tűnhetett Bartók számára mint variációsorozat témája. Alapvető korálos négyzólamúsága, ritmikai homogenitása, a kezdet Chaconne-t és Passacagliát idéző ereszkedő basszusa, mely azonban (mint a darab több ponton is) szerepet szán a bővített szekund lépésnek (ennek az akkoriban – nálunk – magyarosnak érzett hangköznek) sokoldalúan alkalmassá tette arra, hogy variációsorozat kiindulópontja legyen. Szerepet játszhatott továbbá a Felicie-re láthatólag nem, Bartókra viszont annál inkább jellemző moll alaphangnem, ami fontossá vált a variációsor dramaturgiájában is. A hangnemkarakter jelentőségét mindenekelőtt onnan sejtethetjük, hogy Felicie Bartók b-mollban írt *Scherzójához* 1900. november 8-án kelt levelében a következő megjegyzést fűzte: „[...] *Az f f b b kompozíciója kísértésbe hozott, hogy holnap mint sajátomat mutassam be, de a moll elárulna* [...]”²³

Mindjárt az első variáció jelzi, hogy a sorozat mennyire önálló karakterdarabokból építkezik (lásd a 2. kottapéldát). Noha a komponista itt még szigorúan tartja magát a téma formai kereteihez, a 4/4-es ütemet mindjárt 12/8 váltja föl, vagyis az ütések még nem változnak, de az egyes ütések belső osztásában a mármás lüktetésű apróbb mozgás jelenik meg. E jellegzetes ringató ütemnem a gyakori motívumismétlésekkel és mindenekelőtt a terc és szext párhuzamokkal együtt lágy, altató hangvételt idéz. A téma ütemszámának betartása mellett fontos formai pontokon az ütemek belső – agogikai – módosulása (a 4. és 8. ütemben 15/8-ra bővül, a záró ütem pedig 9/8-ra szűkül) szintén hozzájárul, hogy az első variáció önálló karakterdarabnak hat.

2. kottapélda

A mű (melynek táblázatos áttekintése az 1. ábrán látható) számos, a variációra jellemző műfaji sajátosságot vonultat fel.

1. ábra

Az egyes darabok közt, melyek formailag szokatlanul gyakran mutatnak bővüléseket a formarészek variált ismétlésén túl is, jellegzetes karaktereket találunk. Ilyen a II. variáció marcia karaktere, a IX. Gyászindulója (mely Bartókot Beethoven op. 26-os Asz-dúr szonátájának megismerése óta foglalkoztatta,²⁴ s ebben Liszt is csak további mintákkal szolgálhatott), vagy a XII. variáció noktürn-féle faktúrája. Több esetben rendeződnek egymás utáni darabok tételpárokba (mint az egyre apróbb hangjegyértékű, egyaránt figuratív III. és IV. variáció, vagy a lassú VI. és az ehhez átvezetéssel kapcsolódó, élénk mozgású VII.). A sorozat nagyformája is követi a műfaji hagyományt. A témától fokozatosan jutunk el a gyors V. Allegro tételhez, melyet cezúraszerűen – kontrasztként – követ a különös VI., lassú. E központi tétel Beethoven Diabelli-variációinak XX. tételéhez látszik kötődni,²⁵ ahhoz a tételhez, melyet Brahms *Schumann-variációi* végén egész konkrétan idéz (lásd a 3a–c. kottapéldát).

3a–c. kottapélda

²³ Dille: *Verzeichnis*, 117.

²⁴ Az 1897-ben keletkezett „op. 13”-as *Drei Klavierstücke* harmadikja egy asz-moll Adagio – „(sehr düster)” – kétségtelen beethovenes gyászinduló-karakterrel.

²⁵ Somfai László hívta föl figyelmemet erre az összefüggésre.

A megelőző V. variáció volt az első dúr hangnemű (azonos alapú, úgynevezett maggiore) tétel, aminek ugyancsak hagyományosan szerepet szán a variációs műfaj. Itt azonban különösen fontossá válik, hiszen a mű teljes zárószakasza (a XI. variációtól) E-dúr hangnemű, s ez döntően meghatározza a kezdet korálhangjához visszatérő befejezés himnikus jellegét (4. kottapélda).

4. kottapélda

A variációsor éppúgy témából és 13 variációból áll, mint Dohnányi G. E. témájára írt műve. Jellege, s különösen a variációsor dramaturgiai felépítése mégis alapvetően eltérő. Dohnányi műve címe szerint „Variációk és fuga”. Beethoven op. 35-ös *Eroica variációi*hoz és leszármazottaihoz kapcsolódva (ide tartozik többek között Brahms *Händel variációk* című műve) fűgával zárul, mely az eredeti G-dúr témából mesterien kialakított barokkos fuga-témája révén híven tükrözi a budapesti Zeneakadémia gondos ellenpont oktatását. Bartók variációsorozata más hagyományt választ. Bár Mozartnál is felbukkan a gyors záróvariációk mellett a lassú, esetleg mérsékelt tempójú Menuett-zárás (jelesül a K 354-es Esz-dúr zongoravariációk két változatában),²⁶ ugyancsak Beethoven variációk között találjuk a lassú, himnikus befejezés prototípusát, mindenekelőtt az op. 34-es hat darabból álló sorozatban, mely egy Molto Adagio tétellel zárul. De ilyen Brahms már említett Schumann-témára írt variációsorozata is. A lassú zárótétel egyúttal összekapcsolja a *Változatokat* a *Liebeslieder*rel is, ahol a záró VI. dal a nyitó dal szövegi és zenei reminiscenciájával Andante végződik.

A műnek legalább részben ismerjük keletkezéstörténeti dokumentumait is. A már említett, 1901. január 10-én datált kézirat egy ceruzás fogalmazvány.²⁷ E kompozíciós kézirat vázlatos és elvetett zenei anyagokat egyaránt tartalmaz. A variációs hagyomány szempontjából különösen érdekesek az ebben található, ciklusformálásra vonatkozó tervek. *Diabelli-variációinak* forrásai is elárulják, hogy Beethoven nemcsak gondosan mérlegelte az egyes variációk sorrendjét, hanem hogy a ciklus terve a darabok szaporodtán többször is módosult.²⁸ Bartók kéziratában egy részleges és egy teljes ciklus-vázlatot találunk. A korábbi ciklusterven (melyen Dille korai témavázlatokat vélt felfedezni) Bartók római számokkal ellátva idézi a nyilván már megkomponált első öt tétel téma-incipitjét (lásd a 2a. faksimilét). Köztük I. variációként egy utóbb elvetett darab szerepel. A kézirat 2. oldalán fölül található későbbi vázlatot Bartók nyilván már a legtöbb variáció elkészülte után jegyezhetette föl (lásd az 2b. faksimiliét). Itt meglepő módon egy 15 variációból álló ciklus-tervet találunk. (A 0 jelzi a témát, amit azután római I-től XV-ig követnek az egyes variációk.) A tételek egy részének azonosításában – amit már Dille elvégzett – a tempómegjelölések (pl. „Adagio”), karakterek (pl. „espr”[-essivo]) illetve egyéb rövidítések (pl. „Gy” gyászinduló helyett) segítenek.

2a–b. faksimile

A ceruzával írt fogalmazvány alapján készült a második ismert kézirat, melyet Dille nem tisztázatnak, hanem „tintas fogalmazvány”-nak (*Konzept*) nevez (lásd ismét az 1. faksimilét).

²⁶ A különösen változatos „Je suis Lindor” variációk korabeli kiadásai két, egymástól eltérő tételrendet mutatnak. A legkorábbi, valószínűleg hitelesebb kiadás szerint a variációsor végén a Molto Adagio Cantabile lassú áll, mely után ismét elhangzik az Allegretto téma. Több kiadás szerint azonban elmarad a da Capo, s utolsó helyen a Menuetto szerepel. Lásd ehhez az új Mozart-összkiadás (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke) IX/26. kötetében Kurt von Fischer előszavát (*Klaviermusik. Variationen für Klavier*, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1961, IX.).

²⁷ Jelzete a Bartók Archívumban: BA-N: 3330.

²⁸ A „Diabelli” variációk két fő kompozíciós rétegéhez lásd mindenekelőtt William Kinderman: „The Evolution and Structure of Beethoven’s ‘Diabelli’ Variations”. *Journal of the American Musicological Society* XXXV/2 (Summer 1982), 309.

Közelebbi vizsgálat alapján „többfunkciós kézirat”-nak kell tekintenünk. Eredetileg ugyanis alighanem tisztázatnak készült. Erről tanúskodik több kiegészítő (dinamikai) jel, valamint az egyes variációk gondos számozása, bár mindezeknek többségét Bartók utóbb – a darab átdolgozása közben – törölte. Hogy ezt követően készült-e újabb – végleges – tisztázat, mely esetleg Fábíán Felicie tulajdonába kerülhetett,²⁹ nem tudjuk. A hagyatékban csupán egyetlen sornyi, címmel és szerzőnévvel gondosan ellátott tisztázat-kezdemény maradt fenn. A jelenlegi második kézirat, a tintás leírás mindesetre egy nem teljesen keresztülvitt, vagy legalábbis írásban nem teljesen rögzített revízió dokumentuma.³⁰

A revízió – mely elég heves nyomokat hagyott a valamikori tisztázatnak szánt leíráson – többségében húzásokból és átragasztásokból áll. Mint már említettem, az 1. fakszimilén az átragasztás alól töredékesen előkerült eredeti cím olvasható. Bartók a címet valamikor *Változatokra* módosította, a téma származására vonatkozó megjegyzést elhagyta, ami arra vall, hogy a kompozíció talán még akkor is foglalkoztatta, amikor személyes vonatkozása problematikusává vált vagy érvényét veszítette. Az inkább rombolónak, mint fejlesztőnek tűnő revízió egyébként mindenütt a forma és a textúra egyszerűsítését célozta. Akár érzelmi, akár szakmai motiváltságú volt is elégedetlensége, a változtatások jellege meglepően összhangban van Koesslernek az *F. F. B. B. Scherzóról* alkotott véleményével, amiről Fábíán Felicie levél útján a következőképpen referált:

K. azt mondja, hogy a főmotívum nagyon ki van használva, több ökonomiát ajánl Önnek. Az egész túlságosan terjedős. [...] K. egyébként igen szépnek találja compositioját.

Talán a *Változatok* esetében utóbb Bartók maga érezte a fegyelem hiányát. Az sem zárható ki azonban – bár sajnos erről levelei hallgatnak –, hogy Meránból visszatérve megmutatta a művet zeneszerzés professzorának és az ő bírálata nyomán fogott átdolgozásába.

Vajon miért nem játszotta el Bartók újabb kompozíciói egyikét sem a Gruber-szalomban 1901 májusában. Talán túlságosan személyes jellegűek voltak? (Ez a *Scherzo* Koesslerrel történő megvitatását, melyben Felicie még közvetítőként is szerepelt, mindenesetre nem befolyásolta.) Elképzelhető azonban, hogy Bartók elégedetlen volt, sőt talán pillanatnyilag némileg közönyös saját kompozícióit illetően. Ezért jegyzi meg a Gruber Emmánál történt látogatásról szóló beszámoló végén:

*[...] már Meránban mondtam, hogy boldogságomhoz nem kell hír és dicsőség, hanem más valami. Tehát ha boldog vagyok meg lehetsz elégedve, annélkül, hogy a mellékkörülményekre tekintenél.*³¹

Hogy az esemény valójában mégsem volt közömbös számára, levelének egy sajátos vonása engedi sejtenünk. A látogatást ugyanis *kétszer* beszéli el. Előbb röviden ismerteti a történeteket, beleértve a „bókok” elmaradását „*mert nincs saját szerzemény[e]*”, majd egy kitérő után, melyben Fábíáné tanácsáról van szó, hogy az ő „*spíszbürger*” családjuk helyett inkább Grubernével vagy Kunwaldékkal barátkozzon, ismét visszatér a látogatásra. Minthogy Dohnányi első felesége Kunwald-lány volt, ezután Dohnányi említésével kezd el másodszor – most már

²⁹ Az sem világos, milyen kéziratból ismerte meg a művet Fábíán Felicie 1901 februárjában. A szerző bizonyára nem a fogalmazványt küldte el, hanem egy tisztázatfélét, talán éppen az ismert tintás kéziratot, melyet azután visszakapott. Az is elképzelhető azonban, hogy Fábíán Felicie egy másik, a tintás leírásnál korábban vagy azzal egyidejűleg készült kéziratot kapott, mely azután esetleg nála is maradt.

³⁰ Bartók művének egyetlen, Dille által gondozott kiadása ily módon filológailag egyszerűsítő. Csak egy kritikai kiadás teremthet megfelelő eszközöket a tisztázatig eljutott, de utóbb részben megsemmisített 1. változat és a nem teljesen végigvitt revideált második forma rétegeinek elkülönítésére.

³¹ *Bartók Béla Családi levelei*, 44.

jóval részletesebben – leírni Gruber Emmával zeneszerzői munkája hiányára vonatkozó, már idézett szövegváltását. Másfelől pedig, mivel legutóbbi, ekkorra talán félretett kísérlete éppen az F. F. témára írt variációsorozat volt, s Gruberné egy hasonló kompozíciót játszott el Dohnányitól, nem lehetetlen, hogy a rivalizálás feszültsége, illetve az összehasonlítás elől való kitérés is szerepet játszott abban, hogy a 20 éves fiatalember hallgatott újabb munkáiról.

Ha szerzője végül valóban el is vetette kompozícióját, e fiatalkori mű – az időszak legigényesebb és legterjedelmesebb ciklikus zeneszerzői vállalkozása – fontos dokumentuma stílusfejlődésének és útkeresésének. A műfajválasztást, melyben az élethelyzetnek is meghatározó szerep jutott, a műfaji hagyomány más vonatkozásai is magyarázzák. Schumannnál nemcsak a személyes kapcsolatkeresés dokumentuma a variációs forma. Egyik legnagyobb ilyesféle ciklusa már címében elárulja a műfaj sajátos kétarcúságát. Az *Étude symphonique* – Bartók egyik valószínű mintája – csak nyilvánvalóvá teszi címével, amit a variáció 19. századi története amúgy is jól mutat: e műfaj szoros kapcsolatot tartott az etüddel. Vagyis amikor a zeneszerzés és *zongoraművész* növendék variációsorozatba fogott, egyúttal a Beethovent, Schumann, Chopin, Lisztet, Brahmsot gyakorló komponista kívánta mindennapos tapasztalatait alkotó módon írásba foglalni.

A variációs műfaj ugyanakkor más vonatkozásban is aktuális lehetett Bartók számára, s a mű nemcsak az addig tanult összefoglalását, hanem előkészületet is jelenthetett. Erre a zeneszerzői hagyatékban fennmaradt különféle egykorú jegyzékek és egyéb följegyzések engednek következtetni. Bartók gyermekkorától kezdve nagyjából 1902-ig készített följegyzéseket az általa hallott vagy tanulmányozott zeneművekről. Fennmaradt ezeken kívül egy külön jegyzék, mely egész addigi zeneirodalmi ismereteit tekinti át (lásd a 3a–b. faksimilét).

3a–b. faksimile

Dille kétségtelenül helyesen azonosította ezt a Bartók által egy Fábíán Felicie-nek szóló levelében említett katalógussal.³² A lábadozó meráni kúráját, melynek első időszakában egy teljes hónapra eltiltották a zongorázástól, angol tanulásra fordította. Ez magyarázza, miért fogalmazott több angol levelet Fábíán Felicie-nek, s miért kezdett a lánynak Budapestre történt visszatérése után mindjárt – ha nem is angolórát, de mint írta „angol percek” adni.³³ A jegyzékről – e helyt magyarra fordítva a buzgó nyelvtanuló angol szavait – így ír:

*Összeállítottam azon zeneművek jegyzékét, melyeket minden zeneművésznek ismernie kellene, s láttam, hogy közülük 50 darabot nem ismerek. Pedig Budapesten úgy tartják, hogy én sok zenét ismerek!*³⁴

A jegyzékben közel 50 (pontosan 48) darab van X-szel megjelölve, így emelve ki a fiatalember által nem ismert műveket. E kronologikus műjegyzék híven tükrözi a kor zenetörténeti képét: a zenetörténet tulajdonképpen Bachhal kezdődik, ámbar jelzésszerűen megelőzi Palestrina még megismerésre váró *Missa Papae Marcellije*, továbbá Schütz neve (kompozíció megjelölése nélkül) s Goldmarkig tart. Emellett mohó megismerésvágyról és máris imponáló tájékozottságról árulkodik. Például nemcsak a három utolsó Mozart szimfónia szerepel egyetlen – X-szel meg nem jelölt, tehát ismertnek tekintett – tételként, hanem

³² A jegyzék első oldalát már közölte faksimilében Breuer János, lásd tanulmányát: „Bach és Bartók”. *Muzsika* XVIII/9 (1975 szeptember), 21.

³³ 1901. április 26-án kelt levél, lásd *Bartók Béla Családi levelei*, 42.

³⁴ „*Lastly I composed a catalogue of music-pieces, which every artist (of music) should know; and I saw that of these I do not know 50 pieces. However it is divulged [said] in Bp. that I know very much music!*”, lásd Dille: *Verzeichnis*, 219. A szövegben látható javítás Bartók meráni angoltanárától származik.

Beethoven 32 zongoraszonátája, 10 hegedű-zongoraszonátája, valamennyi kvartettje; számos szerzőnél pedig egyszerűen összefoglalóan „Klaviermusik”, illetve „Klaviersachen” szerepel. Ha itt – a részletezés hiánya folytán – nem is,³⁵ feltűnően nagy a variációs művek szerepe a *Változatok* komponálása után készült különféle jegyzékekben. Egyiken Mendelssohn-, Schumann- és Brahms-variációk mellett Dohnányi is felbukkan.³⁶ Még fontosabb talán, hogy egy sor ez idő tájt papírra vetett koncerttervben is rendre feltűnnek nagy variációsorozatok, többek között mind a *Diabelli-variációk*, mind Brahms *Händel-variációi*. Egy tanulmányi tervből (ezt közlöm a 4. fakszimilén) az is kiderül, hogy mindkét nagy ciklust még 1901 végén megtanulta.

4. fakszimile

Végül pedig egyik első különösen reprezentatív koncertjét 1903-as berlini bemutatkozó estjét Dohnányi egy újabb variációs művével, a *Passacagliával* kezdte.³⁷ Hogy mennyire általánosan elterjedt lehetett a zongoraművész-képzés utolsó időszakában a nagy variációsorozatok tanítása, jól mutatja a Zeneakadémián tanító Chován Kálmán 1892-ben megjelent módszertana is,³⁸ ahol a Bartók által az 1902/03-as tanévben tanulmányozott művek közül több is szerepel az utolsó két év anyagában: így Brahms *Paganini-variációi* és Beethoven op. 111-es c-moll szonátája.³⁹

A *Változatok* fölvet azonban még egy kérdést, mely nem a korszakban játszott szerepére, hanem az egész életműben betöltött funkciójára vonatkozik. Ugyan nem ez volt Bartók élete első variációsora (már 13 évesen írt hegedűre és zongorára variációkat⁴⁰), de mégis a *Változatok* lett egyetlen jelentős önálló alkotása e műfajában. A nagymértékben a figuráción alapuló variációsorozat a romantikus zenei hagyomány megtestesítőjének számíthatott – azon hagyományénak, melytől Bartók néhány év alatt elidegenedett. Későbbi kompozíciói közül két 1908–10 táján írott zongoraművét is, az *Elégiákat* (különösen az elsőt) és a 4. *Vázlatot* – bármennyire szerette is őket – a figurációk, akkordfelbontások bennük játszott meghatározó szerepe miatt nyilvánított utóbb (a húszas évek végén) „a romantika dagályosságába való visszaesés”-nek.⁴¹ Vagyis a hagyományos variációsorozat – különösen a zongoravariáció – nem

³⁵ Figyelemreméltó mindazonáltal, hogy Brahms *Händel-variációi* egyéb zongoraművektől elkülönítve szerepel X-szel megjelölve, mint sürgős tanulmányozásra váró kompozíció.

³⁶ Dille: *Verzeichnis*, 239.

³⁷ Kézírási műsorterv a Bartók Arcívumban, B.B. Pr. 1903. XII. 14.

³⁸ Chován az utolsó, „legalább két évre felosztva” tanítandó X. évfolyamos anyagban 36 mű között feltűnően sok variációs kompozíciót javall. Ezek: Beethoven op. 35-ös Esz-dúr változatok és a *Diabelli-variációk*, Schumann „symphonikus tanulmányok”, Brahms *Paganini-* és *Händel-változatai*, Grieg g-moll ballada (változatok), valamint több szonáta, melyekben variációs tétel szerepel, köztük Beethoven op. 111-es c-moll szonátája és Brahms C-dúr szonátája. Vö. Chován Kálmán: *A zongorajáték tanmódszere (methodikája) mint nevelési eszköz*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1892, 189. Még egy érdekesség alapján tűnik Chován methodikája Bartók tanulmányai idejére nézve releváns forrásnak. A zongorapedagógus műve legvégén egy utolsó problémára külön kitér, nevezetesen a két kéz egyenlő mértékű képzésének szükségességére, s ezért külön „speciál tanulmányok”-at ajánl „a bal kézre egyedül” (kiemelés az eredetiben). Bartók *Négy zongoradarbjában* publikált balkezes darabja nyilván jól illeszkedett ehhez a pedagógiai elvhez.

³⁹ A következő művek szerepelnek Thomán jegyzékében: Brahms: Sonate F moll, Schumann: Sonate Fis moll, Bach: Partita C moll, Bach- (D’Albert): Passacaglia, Brahms: Paganini-Variationen (I–II.), Brahms: Rhapsodie Es dur, Beethoven: Sonate op. 111 C moll, (Saint-Saëns: Étude en forme de valse). Vö. Dille: *Verzeichnis*, 241.

⁴⁰ Ez az 1894-ben keletkezett mű (DD 30) „Introduktion”-ból, Andante témából, három variációból és Finalesből áll és a 13 éves zongorista besztekeri rendszeres kamarazene-partnerének, Schönherr Sándornak íródott. Egyúttal jól mutatja, milyen természetes hagyománynak kellett tekintenie a variáció műfaját.

⁴¹ Lásd a Bartók leveléből származó idézetet Edwin von der Nüll könyvében, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930, 18: „Bartók nennt sie [a két *Elégiát*] einen 'Rückfall' in den Schwulst der Romantik”. Lásd továbbá Bartók bevezetőjét válogatott zongoraművei *Masterpieces for Piano* címmel tervezett kiadásához, ahol a 4. *Vázlattal* és az *Elégiákkal*

felelt meg fokozatosan megújult, sokkal puritánabb, népzenei alapú modern stílusának. Másrészt azonban éppen nagyszámú népzenei feldolgozása gyakran érintkezik a variáció műfajával, hiszen e többnyire pedagógiai sorozatokba gyűjtött darabok leggyakrabban variált strofikus formáknak tekinthetők. (Egyetlen viszonylag jelentősebb népdalfeldolgozása, melyet „nyíltan” variációsorozatnak nevez, a *Tizenöt magyar parasztdal*ba illesztett „Ballada”, az „Angoli borbála” dallam földolgozása.) Nagyobb szabású variációs tétel viszont egészen kivételes jelenség Bartók életművében: Jószerivel egyetlen ilyen műve az 1937/38-ban Székely Zoltánnak komponált *Hegedűverseny* középtétele, mely (eredeti) témából és 6 variációból áll.⁴² Az 1926-os Zongoraszonáta fináléja pedig egész sajátos módon használja fel a variációs építkezés bizonyos lehetőségeit valójában egy rondó-formát alkotva.⁴³

Amilyen problematikussá vált Bartók komponálásában a hagyományos variáció-sorozat (különben számos egyéb hagyományos formamoddal együtt, amilyen a szimfónia is), olyan termékenynek és meghatározónak bizonyult a variálás mint elv. Végezetül éppen ebben láthatjuk a hagyományos variáció érvénytelenné válásának egyik további okát – különösen az 1920-as évek második felétől íródott kompozíciók esetén, amikor pedig a neoklasszicizmus hatására bizonyos klasszikus műfaji mintákhoz – mint amilyen a zongoraverseny, a zongoraszonáta, a kantáta – szívesen visszanyúlt. A variáció *mint elv* vált számára fontossá a ciklikus formszervezés alapvető eszközeként. Ha jelentősen módosította is Bartók a variációs lehetőségek készletét (mindenekelőtt a hangköz-szűkítés és -tágítás módszeres alkalmazásával, melynek legnevezetesebb példája a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* téma-transzformációja), és fölhasználta a kontrapunktikus eljárások közé tartozó témafordítás technikáját is (különösen a 2. *zongoraverseny*ben), a témák tételket összekötő páros és páratlan ütemű változatai (egyebek mellett a *Hegedűverseny* első és utolsó tétele között) mélyen a variációs hagyományban gyökereznek. Egy 1937-es interjúban a variálást, a témák átalakítását egyéni hajlamának nevezte,⁴⁴ s ezt témát és variáns formát gyakran együtt rögzítő kompozíciós kéziratok is igazolják.⁴⁵

A *Változatok*ban Bartók nemcsak zenei fejlődésének dokumentumát és élettörténetének egy mozzanatát teszi számunkra megragadhatóvá; benne megismerésre méltó ifjúkori kompozíciót alkotott. A variációs műfajnak életében betöltött jelentőségét pedig nem csökkenti, hogy a vele való találkozásnál tartósabban bizonyult megtermékenyítőnek a műfaj kerülése és műfaji jegyeinek kerülő utakon történő kompozíciós érvényesítése.

kapcsolatban a régi zongoratechnikához való visszatérésről beszél, s kiemeli a dekoratív hangzatfelbontások és hasonló effektusok alkalmazását. Vö. „Introduction to *Masterpieces for the Piano*”, Benjamin Suchoff (szerk.): *Béla Bartók Essays*. London: Faber and Faber, 1976, 432., illetve Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla Írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 94.

⁴² A *Hegedűverseny* variációs tételéhez lásd Somfai László: „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében”. In uő: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981, 218–251.

⁴³ A *Zongoraszonáta* sajátos zárótételéről lásd Somfai László kommentárját a mű faksimile kiadásának utószavában: Bartók Béla: *Zongoraszonáta (1926)*. Budapest: Editio Musica, 1980.

⁴⁴ Vö. Denijs Dille interjúját, Ujfalussy József (összeáll.): *Bartók breviárium*. 3. kiad. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 480.

⁴⁵ Többek között a *Zongoraszonáta* fináléja a *Hegedűverseny* és a *Zene* kéziratában találjuk meg a főtéma variáns alakjának korai fölvázolását. A 6. *vonósnégyes* valamennyi tételt bevezető ritornellójának variánsait is egyszerre vetette papírra a szerző.

Tétel	Tempó	Hang-nem	Ütem	Ritmika	Felépítés (ütem)	Dinamika	Karakter
Téma	[Andante]	e	C	negyed, nyolcad, pontozott negyed	A+B (8+8)	<i>p</i>	korál
I.	[Poco più mosso]	e	C	nyolcad triola	A+B (8+8)	<i>p</i>	ringató
II.	[Andante]	e	C	nyolcad, pontozott nyolcad, tizenhatod	A+B+B' (8+9+9)	<i>p, f</i>	lépő induló
III.	(Agitato, <i>leggiro</i>)	e	C	tizenhatod, ritmikailag eltolt dallamhangok	A+B+B' (9+8+8)	<i>p</i>	akkord-felbontás két kézben egymással szemben
IV.	(negyed = 120)	e	C	tizenhatod triolák	A+A'+B (5+7+10)	<i>p, f</i>	emelkedő akkord-felbontás két kézben váltva
V.	Allegro [moderato]	E	C	pontozott fél, negyed, nyolcad a kíséretben	A+A'+B+B' (8+9+16+18)	<i>f</i>	maestoso, A': minore, B: magyaros
VI.	[Adagio]	e zárás: C:V	C	fél	A+B+B' (13+8+8)	<i>p</i>	üresség, mozdulatlan-ság, kromatika, diszsonancia
VII.	[Allegretto]	G	9/8	nyolcad, később: tizenhatod figuráció	A B B' (8+8+12)	<i>p, f</i>	pasztorál, csilingelés
VIII.	[Andante]	e	C	nyolcad, negyed	A+B+B' (9+8+8)	<i>mf, f, ff</i>	folyamatos mozgás, dús fölrakás
IX.	[Marcia funebre]	e	C	pontozott nyolcad, előkék	A+(A)+B (8+3+8)	<i>f, ff, p</i>	gyászinduló
X.	(Presto possibile)	e	12/16	nyolcad + tizenhatod	A+A'+B+B' (8+10+16+16)	<i>p, (f)</i>	agitato
XI.	[Con moto Meno mosso]	E	2/4 6/8	nyolcad triola	A+A'+B+B' (9+9+9+13)	<i>f, ff, f+p</i>	éneklő oktávok a jobb kézben
XII.	[<i>molto espr.</i>]	E	C 12/8	negyed, nyolcad, pontozás, kíséretben: tizenhatod triola	A+A'+B+B' (4+5+8+14)	<i>p</i>	noktürn
XIII.	[Tranquillo]	E	C	negyed, nyolcad	A+B+B'+ coda (8+8+8+11)	<i>pp</i>	himnikus

1. ábra. Bartók: *Változatok* – a mű áttekintése (tempónál kerek zárójelben a ceruzás fogalmazványból származó megjelölések, szögletben Dille közreadói javaslatai, melyekkel vö. a 2b. fakszimilét)

1. kottapélda Fábíán Felicie kórusműve és Bartók témája:

(a) az eredetileg f-moll 4 szólamú kórusmű e-mollba transzponálva

(b) a *Változatok* témája: a Fábíán Felicie-kézirat anyagával egyező hangok apró kottával szerepelnek, az eltéréseket nagykotta emeli ki

2. kottapélda *Változatok*, az I. variáció kezdete

3. kottapélda A *Változatok* VI., lassú variációja és lehetséges mintái:

(a) Beethoven: op. 120-as *Diabelli-variációk*, XX. Andante variáció

(b) Brahms: op. 9-es *Schumann-variációk*, záró XVI. variáció: a basszus és a textúra nyilvánvaló utalás a Beethoven-tételre

(c) Bartók: *Változatok*, VI variáció

4. kottapélda *Változatok*, a záró XIII. variáció kezdete

1. fakszimile Bartók: *Változatok F. F. egy témája fölött* (1901) – a tintával írt kézirat (BH: 17) 1. oldala

2. fakszimile Bartók: *Változatok* – ciklustervezés: két részlet a ceruzás fogalmazványból (BA-N: 3330):

(a) tétel-incipitek I–V. (I. = elvetett tétel) az utolsó előtti oldal első sorában, a 2-3. sorban a XI. variáció skicce;

(b) a teljes ciklus vázlata 0–XV. (0 = téma) a 2. oldal (1^v) tetején, négy kereszt (#) jelzi a maggiore tételeket; *All^o* = Allegro; *Adagio*; *And.* = Andante; *espr.* = espressivo; Gy = Gyászinduló; *Trio* = triola(?); a vázlat alatt a II. variáció részlete

3a–b. fakszimile Ismert és megismerendő zeneművek jegyzéke, melyet Bartók feltehetően Meránban állított össze 1900 végén (BH: 46/24a, b); az X jelek a még nem ismert műveket emelik ki

(a) a kronologikus jegyzék első oldala: Palestrinától Carl Maria Weberig

(b) a jegyzék második oldala: Johann Nepomuk Hummeltől Goldmark Károlyig

4. fakszimile Bartók zongora tanulmányi tervei az 1901/1902-es és az 1902/1903-as tanévre (BH46/24d) – lásd mind az első évre vonatkozó „Előirányzat”-ban, mind alatta a „Valóság” rovatban Beethoven [*Diabelli*-] variációit, valamint Brahms *Händel-variációit*