

# K Ö Z L E M É N Y

Szabó Balázs

## BARTÓK 1. HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTÁJÁNAK FINÁLÉJÁRÓL\*

*In memoriam Dobszay László*

Két évtizeddel a zeneakadémiai tanulóéveket lezáró 1903-as szonáta után a hegedűszonáta-műfaj az 1920-as évek elején induló nagy hangversenyturnék kapcsán vált újra fontossá-időszerűvé Bartók műhelyében. A zeneszerzői pálya hasonlóan érzékeny szakaszában, mint a századfordulón: akkor a magyarnak gondolt magyar és az európai műzene összeegyeztetése, most a magyar s egyéb népzene, valamint a leghaladóbb kortárs irányzatok lehetséges szintézisének megteremtése volt a feladat. Schönberg és Stravinsky új műveinek ismeretében ez láthatóan komoly kihívást jelentett az I. világháború után útját veszteni látszó komponistának, aki megkülönböztetett figyelemmel fordult francia (elsősorban Debussy és Ravel), illetve kelet-európai kollégái (így Szymanowski) felé is.

Az 1920-ig írott, népzenei feldolgozó, különböző műfajú Bartók-darabok (például a *Három csikmegyei népdal*, a *Nyolc magyar népdal*, a *Gyermekeknek*, a *Kolindák*, a *Román népi táncok*, a *Szonatina*, a *Tizenöt magyar parasztdal*, a *Három magyar népdal* vagy az *Improvizációk*), illetve a komponált népdal-imitációra épülő művek (*Este a székelyeknél*, *Allegro barbaro*) rövid tételből álló ciklusok és/vagy kisebb terjedelmű, önálló kompozíciók voltak. A bennük kidolgozott módszereket Bartók az 1921–22-ben befejezett két hegedű-zongoraszonátára is alkalmazta (fejlesztés helyett rövid motívumok mozaikszerű egymáshoz illesztése, a metrikus struktúrát megtörő belső ismétlések, a népzene improvizatív jellegének, díszítéstechnikájának alkotó módon való áttemelése a kompozíciós munkába stb.), ám komplex formákban rendezve el anyagait, s újragondolva a műfaj alapelveit a két hangszer szólamának teljes tematikai elválasztásával. Mindez radikálisan újszerű, a szakirodalomban leginkább a Schönberg-kör dodekafóniája felé való tájékozódásként értékelt harmóniakezeléssel párosult.

Az 1. hegedű-zongoraszonáta ugyanakkor a zenetörténeti hagyománnyal is szoros kapcsolatot tart. Fináléját formai-tartalmi szempontból számos tanulmány elemzi a Bartók-irodalomban; értelmezésében a vélemények részben megoszla-

---

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékére rendezett IX. tudományos konferenciáján, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2012. október 11-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

nak. Halsey Stevens, Seiber Mátyás és Paul Griffiths rondóformaként írta le,<sup>1</sup> Stevens emellett nagyszabású variációs stratégiáira is felhívta a figyelmet,<sup>2</sup> míg Paul Wilson a rondóformamodellnek ellentmondó jelenségekre mutatott rá (például a főtéma nagy méretére és lezáratlanságára, mely ekként kevéssé felel meg a rondótémával szemben hagyományosan felállított követelményeknek).<sup>3</sup> A magyar Bartók-kutatók (megjegyzem: Lendvai Ernő nincs közöttük) szintén állást foglaltak a kérdésben: Tallián Tibor és Kroó György a rondó-,<sup>4</sup> Kárpáti János és Laki Péter a szonátarondó-forma mellett tették le voksukat.<sup>5</sup> Somfai László a 3. vonósnégyes sajátos, négyrészes formastruktúrája felé vezető út egyik fontos állomásaként mutatta be a tételt,<sup>6</sup> a szonátarondó-modellt is érvényesnek fogadva el.<sup>7</sup>

Az értelmezések eltéréseinek első számú okát keresve persze kézenfekvőnek tűnik – a jelenséget erősen leegyszerűsítő – magyarázat: Bartók több tételre elégséges anyagot sűrített bele 1. szonátája fináléjába, melynek belső dinamikája szétfeszíteni látszik a hagyományos formamodellek kereteit. Az összetett tematika az elemzőket az inspiráció mélyebb forrásainak feltárására ösztönözte: Ujfalussy József szerint a két hegedűszonáta zárótételei a „világháborús évek népdalfeldolgozásainak kiszélesített, önálló finálévá formált záró táncképeire hivatkozhatnak”.<sup>8</sup> Ujfalussy külön is kiemelte az *Improvizációkat* mint a népzenei „nyersanyag” addigi legkomplexebb megmunkálásának példáját.<sup>9</sup> Somfai László román, rutén és arab hatást mutatott ki a finálé zenéjében, valódi folklórmotívumok használata nélkül<sup>10</sup> – sokszínű, sokféle karaktert felvonultató anyagból kellett Bartóknak a nép- és műzene kapcsolatát új megvilágításba helyező tételét összekovácsolnia.

E gondolatok nyomán egy levélhez érkezünk, melyben 1936. június 18-án, egy Belgiumban rendezendő szonátaest lehetséges műsorán tűnődve a mester a követ-

1 Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford: Clarendon Press, 1993, 209.; Seiber Mátyás: „Béla Bartók’s Chamber Music”. In: *Tempo*, 1949/Autumn, Number 13, 24.; Paul Griffiths: *The Master Musicians. Bartók*. London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd., 1984, 105–106. Griffiths közelebről a 2. vonósnégyessel, a *Négy zenekari darab* Scherzójával és *A fából faragott királyfival* hozza összefüggésbe a finálét.

2 Stevens: i. m., 209.

3 Paul Wilson: „Violin Sonatas”. In: *The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies, London: Faber and Faber, 1993, 249.

4 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 153.; Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 112.

5 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 283–285.; Laki Péter: „Violin works and the Viola Concerto”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 137.

6 Somfai László: „Egy sajátos forma-struktúra az 1920-as évek Bartók kompozícióiban”. In: *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1970/71*, 31–36.

7 Somfai László: „Progressive Music Via Peasant Music? Revisiting the Sources of Bartók’s Style and Compositional Process”. In: *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10<sup>th</sup> Meeting of the CANTUS PLANUS*, Vol. 1. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, 505.

8 Ujfalussy József: *Bartók Béla II*. Budapest: Gondolat, 1965, 60.

9 Uott, 42–46.

10 Somfai: *Egy sajátos forma-struktúra...*, 32.; vö. Laki: *Violin Works...*, 137.

kezőket írta Gertler Endrének: „Műsornak a II. heg. szon., a II. rapsz.-át és néhány apróbb átiratot (szonatinát stb.), esetleg még az I. heg. szon. 2. és 3. tételét, vagy csak a 3. tételét továbbá egy csoport zong. szólót gondolnék.”<sup>11</sup> Az 1. szonáta komponálásakor (1920/21-ben) a (nem publikált) 1903-as hegedűszonátán és a Fiatalokori hegedűversenyen kívül Bartóknak nem volt egyéb jelentős hegedűműve. Az idézett levél időpontjában, 1936-ban azonban már egy egész sor, műhelyét megfelelően reprezentáló kompozíció állt rendelkezésére, így a két szonáta, a két Rapszódia, a 44 *duó*, illetve az általa elfogadott-korrigált, hangversenyműsoraira is felvett átiratok csokra (a Szigeti- és Országh-féle átdolgozások a *Gyermekeknek*ből, Székely Zoltán átirata a *Román népi táncok*ból és Gertler átirata a *Szonatiná*ból). E műfajaiban oly sokféle hegedűzene között a „kapcsolat a népzenevel” kifejezés lehet a közös nevező: az 1. szonáta esetében ez viszont leginkább a harmadik tételre vonatkozik (illetve – kisebb mértékben – a másodikra). Nos, ebből a szempontból került itt új megvilágításba a mű: a *Kreutzer-szonátá*hoz mérhető, nagyszabású koncertszonáta virtuálisan új, a népzénet a középpontba állító kompozíciókra bomlott fel – a 2–3. tételből Lassú-Friss tételpár jött létre, a 3. tétel önálló hangversenydarabbá vált.

Az előbbi formamodell magától értetődően irányítja figyelmünket a két Rapszódiaira, melyek közül az 1928/29-ben keletkezett, Székely Zoltánnak ajánlott 2. rapszódia Bartók egyik legproblematikusabb hegedűműve: Friss tételével kapcsolatban Somfai László a három ismert változat mellett a befejezés mintegy tíz stádiumát különböztette meg.<sup>12</sup> A hét táncdallam összefűzéséből álló tétel lezárás-verziói közül az 1947-ben „1945-ös revízió” címmel megjelent harmadik ráadásul alapvetően más zenét hozott, mint az első kettő: artisztikusabb, játékosabb, bizonyos értelemben népszerűbb stílusban csendítette ki a darabot.<sup>13</sup> Székely Zoltán visszaemlékezése szerint Bartók úgy vélte, hogy az első és második befejezés túlzottan hasonlított az olykor a 2. rapszódiaival egy műsorban szereplő 1. szonáta fináléjának lezárására, ezért dolgozta ki a harmadik, ezektől gyökeresen elütő változatot.<sup>14</sup> E harmadik verzió azonban – az 1945-ös dátum ellenére – nem későbbi 1935-nél,<sup>15</sup> vagyis elkészítése valamivel a Gertlerhez írott, az 1. szonáta tételeinek újfajta felhasználásáról polemizáló levél elé tehető. Mindez egy, a Bartók-kutatás által ebben az összefüggésben eddig nemigen említett, 1932. május 15-én a frankfurti Rádió stúdiójában megtartott matinéhangverseny műsorának fényében válik különösen érdekessé. Ezen a koncerten Bartók Licco Amar hegedűművész társasá-

11 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 526.; vö. Frigyesi Judit: „Bartók’s Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922)”. In: *International Journal of Musicology*, 9, 2006, 267. – A szóban forgó szonátaestekre 1938. november 8-án Antwerpenben és november 9-én Brüsszelben került sor, Gertler Endre közreműködésével. Az azonos műsorral megtartott hangversenyeken a 2. szonáta, az 1. rapszódia, valamint Bartók–Országh *Magyar népdalok* című átirata hangzott el.

12 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 200.

13 Uott.

14 Uott.

15 Uott.

gában a 2. rapszódia Lassúja után ugyanis az 1. szonáta fináléját szólaltatta meg<sup>16</sup> – a tételt egy kompilált Lassú-Friss részeként, valamint a 2. rapszódia problémájának megoldásaként, legalábbis a megoldás – a zeneszerzői műhely pillanatnyi elbizonytalanodásáról is számot adó – kísérleteként láttatva. Ez a különös alkalmi „kompozíció” a tételek lezárásának a Székely Zoltán emlékezésében említett hasonlóságát figyelembe véve nyilván ösztönzést jelenthetett Bartóknak a „valami mást” keresésében; a több mint másfél évtizeddel korábban írt finálé a hegedűművein végigtekintő zeneszerző számára pedig a különféle karakterű, népzenei/népzenei ihletettséggű tematika olyan koherens összefogásaként tűnhetett fel, amely felé a 2. rapszódiában a 30-as évek elején még úton volt. Egy próbát mindenesetre megért a gondolat, s talán nem tévedünk, ha a rapszódia harmadik befejezésváltozata mögött mindkét szempontból ott látjuk az 1. szonáta zárótételét.

A Gertlernek proponált program merészebb gondolata ezzel együtt a finálé önállósítása volt (terjedelmét tekintve egyébként ez reális elvárás a tétellel szemben: időtartama körülbelül azonos a Rapszodiákéval) – azonban az életműben ez az elképzelés sem példátlan, ráadásul ugyanabban a műfajban: 1903. június 8-án, a zeneakadémiai olvasóköri második jótékony célú estjén Bartók két zongoraműve mellett König (Kőszegi) Sándorral az 1903-as szonáta zárótételét szólaltatta meg.<sup>17</sup> Minden hasonlósága ellenére a helyzet némileg mégis más: a fiatalkori darabnak

a koncert időpontjában például még csak két tétele volt készen. A *Magyarország* recenzense mindazonáltal 3. tételként írt az elhangzott darabról, s tehette: a plakáton Bartók jelezte végleges helyét a nagyformában.<sup>18</sup>

Mármost az 1903-as szonáta szonátarondó-fináléjának vizsgálata azzal szembesít, hogy hatalmas léptékéhez képest Bartók túl sok anyagot halmozott fel benne: számos revízió utal a koherens forma kialakításáért vívott küzdelemre, mely végső soron nem járt sikerrel. Két évtizeddel később újra a hegedűszonáta-műfajhoz érkezve az 1. szonáta fináléjában ugyanezzel a kihívással nézett szembe: számos különböző karakterű anyagból kellett valamely kerek egészet kialakítania. A megoldás azonban ezúttal méltó volt a feladat nagyságához: értelmezéséhez az egész szonáta nagyformájára kell egy pillantást vetnünk. A nyitótétel világos kontúrokkal megrajzolt szonátaforma; a lassú tételt az analízisek rendszerint az ABA'- vagy Andante-formaként értelmezik<sup>19</sup> – a szimmetria módosulásaira azonban mind Kárpáti, mind Wilson, mind Stevens felhívja a figyelmet,<sup>20</sup> amikor a három nagy

16 ifj Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 320.

17 Uott, 55. – A hangverseny plakátját lásd Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 62., a szonáta első oldalának faksimilijét uott 63.; illetve uő: *Élet-képek: Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006, 73.

18 Vö. Bónis: *Bartók Béla élete képekben*, 62.; és Bónis: *Élet-képek...*, 73. – Érdekesség, hogy az 1904-ben a Bárd cégnél megjelent *Négy zongoradarab* (BB27) első darabja, a bal kézre komponált *Tanulmány* egy bal kézre tervezett szonáta első tételeként szerepel ugyanezen a plakáton.

19 Stevens: *The Life and Music...*, 208.; Wilson: *Violin Sonatas*, 247–248.; Kroó: *Bartók-kalauz*, 111.; Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 208.; Seiber: *Chamber Music...*, 24.; Laki: *Violin Works...*, 137.

20 Vö. az előző jegyzettel.

## SZONÁTARONDÓ-FORMA / RONDÓFORMA

Expozíció													
Rondótéma					Rondótéma								
Rondótéma		Epizód 1.			Rondótéma			Epizód 2.					
„Függöny” (zongora)	Román téma (hegedű)	Rutén téma (hegedű)	Arab téma (zongora)	Rutén téma (hegedű)	Román téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Román téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Marcato- téma (zongora)	Scherzando- téma (hegedű)	Marcato- téma (zongora)	Scherzando- téma (hegedű)	„Montázs” (Marcato- + Scherzando- téma)
V1–5. ütem	1 <sup>a</sup> –8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup> –12 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup> –18 <sup>a</sup>	18 <sup>a</sup> –21 <sup>a</sup>	21 <sup>a</sup> –21 <sup>a</sup>	21 <sup>a</sup> –22 <sup>a</sup>	22 <sup>a</sup> –25 <sup>a</sup>	25 <sup>a</sup> –25 <sup>a</sup>	26 <sup>a</sup> –26 <sup>a</sup>	26 <sup>a</sup> –26 <sup>a</sup>	26 <sup>a</sup> –26 <sup>a</sup>	27 <sup>a</sup> –28 <sup>a</sup>	28 <sup>a</sup> –33 <sup>a</sup>

I. rész

II. rész

## NÉGYRÉSSES FORMA

\*\*\*\*\*

## SZONÁTARONDÓ-FORMA / RONDÓFORMA

Rekapituláció									
Epizód 3.					Epizód 4.				
Kóda									
Rondótéma	Rondótéma								
Román téma (hegedű)	Rutén tudományzás (hegedű)	Rutén téma (hegedű)	Cadenza (hegedű)	Arab téma (zongora)	Rutén téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Scherzando-téma (hegedű)	Marcato-téma (zongora)	Zárószakasz – Román téma (hegedű)
33 <sup>a</sup> –36 <sup>a</sup>	33 <sup>a</sup> –37 <sup>a</sup>	37 <sup>a</sup> –39 <sup>a</sup>	39 <sup>a</sup> –40 <sup>a</sup>	40 <sup>a</sup> –41 <sup>a</sup>	41 <sup>a</sup> –44 <sup>a</sup>	44 <sup>a</sup> –44 <sup>a</sup>	44 <sup>a</sup> –46 <sup>a</sup>	46 <sup>a</sup> –47 <sup>a</sup>	48 <sup>a</sup> –50 <sup>a</sup>

III. rész

IV. rész

## NÉGYRÉSSES FORMA

részen belül azok kétrészszerűsége, illetve azokra a finom belső rímekre utalnak, melyek segítségével Bartók összetett, izgalmas konstrukcióvá formálja a tételt. Az ABA-formán belül az egyes részek ugyanis kis ABAB-formákat alkotnak, melyeknek fontos motívumai megjelennek a nagy formarészek szintjén: az utolsó ütemekben a középrész magyar siratózenéje búcsúzik a hallgatótól, a háromtagú nagyformát párossá – azaz XYXY-szerkezetűvé – módosítva. (Ez lesz majd a 3. vonósnyegyes formamodellje.)

A finálé szerkezetét nézve tehát azt láthatjuk, hogy a három- és négyrészeség, másképpen az 1. tétel (itt természetesen a szonátarondó-modell felé elmozduló) szonátaformája és a 2. tétel három-, illetve rejtetten négytagú formája egyaránt kirajzolódik benne: a fiatakori szonáta zárótételéből még hiányzó koherencia itt mintegy az első két tétel struktúrájának szintéziséből jön létre (1. táblázat). A gondolat, miszerint a finálé saját anyagának feldolgozásán túl egyben egy ciklikus mű megelőző tételeit is összefoglalja, Beethoven óta markánsan van jelen az európai zenei gondolkodásban: Bartók számára a jelek szerint nagyon is aktuálisnak tűnt, amikor egyik legnagyobb szabású és legoriginálisabb darabjával maga mögött hagyta zeneszerzői pályája egyik válságos időszakát.

Az 1903-as szonátát még a magyar és a nyugati zene összeegyeztetésének problematikája foglalkoztatta; az 1. szonáta alig valamivel az első nagy világégit követően ennél mélyebb értelmű üzenetet hordoz. Ahogy Somfai László kifejtette: az „emfatikus művészi zenét”, egyben a szubjektum hangját megszólaltató 1. tételből az imaginárius hidat képező (a variált visszatérésben félreismerhetetlen magyar hangot megütő) 2. tételen át a multikulturális, az egyént a közösségbe visszavezető, a *Táncszvit* és a *Concerto „népek körtánca”* alapeszméjét előlegező fináléhoz vezet az út.<sup>21</sup> Népzene és műzene, egyén és közösség, forma és tartalom egymásra vonatkozó létezésének mély értelmét pedig ugyan ki értette volna jobban Dobszay Lászlónál:

Zenei tartalom és struktúra ilyen szerves egységben csak a legnagyobbaknál, Bachnál, Haydnnál, Mozartnál jelent meg a zenetörténet folyamán. E szintézis hallatlanul gazdag befogadóképességű. Éppen, mert egy nagy egység és egy zeneszerzői látásmód mindig saját vonásait nyomja az anyagba, sokkal bátrabban felvehet elemei közé bármilyen zenei hatást anélkül, hogy eklektikussá válna. [...] Bartók [...] művészete összegzése az európai zenetörténeti fejlődésnek is. Életműve, művészi erkölcsse, elkötelezettsége, egyetemessége mércévé lett mindenkinek, aki bármilyen szakmában is tiszta munkát akar végezni.<sup>22</sup>

21 Somfai: *Progressive Music...*, 501.; uő: „The Two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922). Avantgarde Music à la Bartók”. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, 27. (2007), szerk. Joseph Williman, Bern: Lang, 2008, 96–97.

22 Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat, 1984, 373–374.

## ABSTRACT

---

BALÁZS SZABÓ

### THE FINALE OF BARTÓK'S FIRST VIOLIN SONATA

---

There are important studies in the Bartók literature that deal with the form and content of the finale of Bartók's First Violin Sonata. Our picture of the work has been enriched by many important points following from analyses based on rondo form and sonata-rondo form (Kárpáti, Kroó, Laki, Seiber, Tallián, Griffiths, Stevens, Wilson) as well as from those exploring the complex structures that arise from a comparison with other works of the composer – above all the Third String Quartet (Somfai, Kárpáti), together with analyses that focus on the folk music roots of the thematic material (Somfai, Ujfalussy). Following in these footsteps this paper examines the finale in relation to other violin works composed by Bartók up until the middle of the 1930s, and offers a few observations in contribution towards a deeper understanding of the piece.

---

**Balázs Szabó** (\*1970, Székesfehérvár, Hungary). He studied violin with Csaba Pothof in Győr between 1989–1993. Since 1993 he has been a music teacher at the László Hermann Music School and Music Secondary School in Székesfehérvár. Between 1995–2003 he studied musicology at the Ferenc Liszt University of Music in Budapest. Since 2002 he has been teaching at the Széchenyi University in Győr.