

Büky Virág

„AZON A NYÁRON KOMPONÁLTA A TÁNCZSVITET”*

Bartók Béla és Pásztory Ditta házasságkötésének 100. évfordulójára

ÖSSZEFOGLALÁS

Az 1923-as év igen mozgalmas volt Bartók számára. A napi rendszerességgel végzett munkái mellett számos hangversenyt adott bel- és külföldön egyaránt. Az év legfontosabb eseménye azonban minden bizonnyal a *Táncszvit* bemutatója volt számára, amelyet – miként Kodály a *Psalmus Hungaricus* és Dohnányi az *Ünnepi nyitányt* – Buda-, Pest- és Óbuda egyesítésének 50. évfordulójára komponált. Volt azonban ennek az évnek egy másik, Bartók számára különösen fontos, sorsfordító eseménye is: ezen a nyáron vette feleségül korábbi tanítványát, Pásztory Dittát. Jelen tanulmány Bartók és Pásztory házasságkötésének 100. évfordulójára emlékezve arra keres választ, hogy milyen változást hozott az új házasság Bartók, a zeneszerző életébe, illetve, hogy a házasságkötést követően komponált műveinek vannak-e olyan (zenei) komponensei, amelyek ezzel az új kapcsolattal (vagy akár Ditta személyével) is összefüggésbe hozhatók.

Kulcsszavak: Bartók Béla, Pásztory Ditta, *Kilenc kis zongoradarab*, kánon, kontrapunkt

1923

1920-tól kezdve Bartók Béla a napi, heti rendszerességgel végzett tevékenységei (népzenei munka – vagyis a korábbi években gyűjtött anyag rendezése, revíziója – és a tanítás) mellett elkezdett ismét hangversenyezni. Ez évről évre egyre több elfoglaltságot jelentett számára, az 1923-as év pedig már kimondottan mozgalmas volt ebben a tekintetben. Az év elején Budapesten adott néhány koncertet, februárban Berlinben hangversenyezett, április elején Kassán lépett fel, majd április végén nyugat-európai koncertkörútra indult. Először, április utolsó hetében, Hollandiában hangversenyezett, májusban pedig Angliában, majd miután hazatért, a szezon végéig még Budapesten is volt néhány fellépése. Hasonlóan sűrű programja volt ősszel is, például egy újabb, egyhónapos nyugat-európai turné (november végétől december végéig) angliai és párizsi fellépésekkel.¹ Az év legjelentősebb szakmai

* A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon, 2006, 207–220.; Bónis Ferenc: „Bartók Béla Táncszvitje”. In: Bartók Béla: *Táncszvit* (faksimile kiadás). Közr. uő: Budapest: Balassi, 1998, 5–46.

eseménye azonban minden kétséget kizáróan a *Táncszvit* (BB 86, 1923) bemutatója volt a számára. A mű a Budapest fennállásának 50. évfordulójára tervezett ünnepségekre készült. A feladatra Bartók a főváros vezetőségétől 1923 áprilisában kapott megbízást. Az ünnepségre és ennek keretében a mű bemutatójára november 19-én a Pesti Vigadóban került sor.²

Volt azonban ennek az évnek még egy fontos, sőt Bartók számára sorsfordító eseménye is, amely ugyancsak jelentős változást hozott a zeneszerző életébe, de épp a *Táncszvit* bemutatója miatt erről meglehetősen kevés szó esik. Miután 1923 júniusában elvált első feleségétől, Ziegler Mártától, augusztus 28-án feleségül vette zeneakadémiai tanítványát, Pásztory Dittát.³ Az alábbiakban, erre az évfordulóra emlékezve arról lesz majd szó, hogy milyen változást hozott ez a házasság Bartók, a zeneszerző számára.

A kutatás előtt jól ismert, hogy első felesége, Ziegler Márta mennyit segített Bartóknak egy-egy kész kompozíció előadásra vagy kiadásra előkészítésében. Számos műről készített másolatot, rengeteg időt megtakarítva ezzel férjének, idővel pedig olyan jól kiismerte magát Bartók fogalmazványaiban, hogy végül már a tisztázatok készítését is rá lehetett bízni.⁴

Az ilyen jellegű munkára Ditta kevésbé volt alkalmas.⁵ De ahogy kapcsolatuk komolyra fordult, egy fontos „feladat” hamarosan neki is jutott. A nyilvánosság előtt Bartók nem szívesen beszélt műveiről, a levelezését olvasva azonban látható, hogy bizony nagyon is fontos volt számára, ha a készülő műveivel kapcsolatos gondolatait megoszthatta valakivel, egy baráttal, vagy, még inkább, egy hozzá közel álló személlyel.⁶ Ekkoriban már nem feltétlenül kritikát várt ilyenkor, csak értő hallgatást, talán hogy elképzeléseit fennhangon kimondva, egy-egy jelenséget magyarázva egyúttal saját gondolatait is rendezhesse. Noha, amint azt levelezésük sejteni engedi, Márta ezeknek a szerzői monológoknak is hűséges és lelkes hallgatója volt, legkésőbb 1923 nyarán a legfrissebb kompozíciós munkáiról már Dittával is beszélt. Nem sokkal a *Táncszvit* befejezése előtt (Radvány, 1923 augusztus 19.), 1923. augusztus 14-i levelében még egy részletet is küldött neki a műből.⁷ Házasságkötésüket követően pedig részletekbe menő alapossággal ismertette meg

2 Ifj. Bartók: *Krónika*, 217.

3 Uott, 213. – A tanulmány a téma személyes jellege miatt a napjainkban egyre inkább elterjedt formával szemben Pásztory Dittának csak a keresztnévét használja, úgy, ahogyan Bartók dedikációiban is szerepel: „Dittáé az első példány” (*Zongoraszonáta*), „Dittáé” (*Az éjszaka zenéje*). Ugyanez vonatkozik az írás többi női szereplőjére is.

4 Somfai László: „Kézirat és urtext. A Bartók-művek forrásáncái”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 31–71., ide: 54.; Márta és Ditta szerepéről ld. még uő: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 31–32.

5 Mindazonáltal, ha jóval kevesebbet is, de Ditta ugyancsak készített másolatokat a férje számára. Somfai László több példát is említ erre. Dolgozott a Scarlatti-sonáta-kiadáson, *A csodálatos mandarin* korrepetitori példányán, további példákat ld. Somfai: *Kézirat és urtext*, 54., 116. jegyzet.

6 Később aztán, – fia, Bartók Péter emlékei szerint – afféle zongorista asszisztensként is dolgozott férje mellett. Pl. versenyművek betanulása idején ő játszotta a zenekar szolamát (Bartók művek esetében a férje készítette zongorakivonatot játszotta). Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 2004, 63.

7 Részvázlat a *Táncszvit*hez, Vásárhelyi Gábor magánygyűjteménye, BH:I/213

vele a darabot. Erre Ditta jó néhány évtizeddel később is élénken emlékezett. Serly Tiborral beszélgetve elmondta, hogy ez volt az első mű, amelyet partitúrából tanult. Bartók zongorázott és közben magyarázott is neki, például hogy „bizonyos hangzásokkal, vagy a hangszereléssel” milyen hatást kívánt elérni.⁸ Azonban bármilyen sokat tudott is Ditta a műről, a *Táncsvit* még az előző életszakaszhoz tartozó kompozíció, ennek a korszaknak a lezárása. Nincs jele, hogy ez a magánéleti fordulat jelentős befolyással lett volna a mű stílusára. Ujfalussy József ugyan több újdonságot is ezzel magyaráz, így azt is, hogy az előző időszak lassú tétellel végződő többtétéles kompozíciói után Bartók itt használt először gyors finálét.⁹ Mégis, mindent összevéve, a *Táncsvit*, noha számos előremutató vonása van, a korábbi stíluskorszakhoz tartozó kompozíció, az arra jellemző sajátosságok összegzése. Még a komponálás körülményei is mintha ezt támasztanák alá. A *Táncsvit*et ugyanis Bartók az utolsó Mártával és Béla fiával töltött családi nyaralás során fejezte be, és a kiadónak szánt partitúramásolat is Márta munkája.¹⁰ A tételek tematikus anyaga javarészt „parasztszene-imitáció”,¹¹ és mintha képzeletben még egyszer végigjárna egykori gyűjtéseinek helyszíneit, Bartók a szlovák kivételével¹² szinte minden nép parasztszenéjét felidézte benne, akiknél valaha is gyűjteni járt. De nemcsak a gyűjtőutakra emlékezik, hanem egész addigi alkotóművészi munkájára, azokra a hangütesekre, amelyeket a háború előtt és alatt komponált műveiben, mindenekelőtt a színpadi művekben, közülük is leginkább *A csodálatos mandarinban* (BB 82, 1918–1919, hangszerelés, 1924) használt. A *Mandarin* hangszerelése a *Táncsvit* komponálása idején még nem állt készen, csak a következő évben jutott rá ideje, hogy befejezze. A félbehagyott munka azonban továbbra is foglalkoztathatta. Mindenesetre a *Táncsvit* egy-egy jellegzetes hangvétele erősen emlékeztet a *Mandarin* egyes részleteire, a nagyváros ricsajára, zakatolására, vagy a hajsza zenéjére.¹³

Az új stílus a maga teljességében, mint tudjuk, csak néhány évvel később, az 1926 nyarán komponált zongoraművekben jelentkezett, ez viszont valóban gyökeres változást jelentett Bartók stílusában. Olyan mértékűt, amilyenre az 1908-as fordulat óta nem volt példa.¹⁴ Hogy ezek közül az új stílusban komponált zongora-

8 „Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztor Dittával (1976. november 10.)”. Közr. Büky Virág. In: *Zenetudományi dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudomány Intézet, 2014, 299–320., ide: 306–307.

9 Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Harmadik, javított kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 259.

10 Bónis: *Bartók Béla Táncsvitje*, 9.

11 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, 240–250., ide: 250. A kéziratok fogalmazvány szövege.

12 A mű fogalmazványában a ma ismert II. és III. tétel között még szerepelt egy szlovákos hangvétellű (lídkvartos) tétel. Bónis Ferenc a *Táncsvit* faksimile kiadásában közreadta ennek a mű végleges formájából kimaradt szlovák epizódnak a fogalmazványát is. A szlovák epizódról ld. Bónis: *Bartók Béla Táncsvitje*, 27., a fogalmazvány faksimiléje: 28–29., a faksimile átirása, 30–31.

13 Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016, 119–121.; Bónis: *Bartók Béla Táncsvitje*, 26., Ujfalussy József a két mű szerkezete, felépítése között is talált hasonlóságot. Ujfalussy: *Bartók Béla*, 259.

14 Ujfalussy József Tóth Aladár kritikáját idézve állította párhuzamba Bartók 1908-as és 1926-os „Kis zongoradarabjai”-t. „Bartók most bemutatott zongoradarabjai kevés kivétellel szigorúan polifonikus,

darabok közül Bartók többet is Dittának ajánlott, sőt a neki dedikált összesen hét darab többsége ebből az évből való, egyértelműen mutatja, hogy ebben a folyamatban már neki is része lehetett. A feleségének ajánlott kompozíciók, a *Zongoraszonáta* (BB 88, 1926), az „1. párbeszéd” (*Kilenc kis zongoradarab*, BB 90, 1926, 1), a „Preludio – All’ ungherese” (*Kilenc kis zongoradarab*, 9) és „Az éjszaka zenéje” (*Szabadban*, BB 89, 1926, 4) között pedig két olyan darab is van, a *Zongoraszonáta* és az „1. Párbeszéd”, amely kifejezetten új kezdetet jelez, valami egészen újnak a kezdetét.

A *Zongoraszonáta* esetében ez nem igényel bővebb magyarázatot. Ez a mű ennek az időszaknak az első jelentős, nagyszabású zongoradarabja. Bartók első és egyetlen érett kori, klasszikus mintát követő zongoraszonátája. Ez lehet az oka annak is, hogy a művet a feleségének ajánlotta. Az azonban kevésbé valószínű, hogy az ajánlás Dittának, a tehetséges zongoristának szól. Ugyanis minden jel, a mű karaktere, technikai nehézségi szintje arra vall, hogy a *Zongoraszonátát* Bartók saját magának komponálhatta. Nem véletlen, hogy Ditta sohasem játszotta a darabot. Ő maga is beszélt arról, hogy technikailag volt számára nehéz.¹⁵

A „kezdeteket” jelző kompozíciók közül a másik Dittának ajánlott szám a *Kilenc kis zongoradarab* nyitódarabja, vagyis a „Négy párbeszéd”-ből az első. Ebben a sorozatban, valamint a *Szabadban* cím alatt megjelent zongoradarabokban Bartók több olyan zeneszerzés-technikai megoldással is kísérletezett, amely iránt az akkortájt megismert új nyugat-európai áramlatok keltették fel az érdeklődését. A *Szabadban* esetében főként a korszak újfajta, a tizenkét hangot egyenrangúnak tekintő akkord-típusaival foglalkozott, közülük is elsősorban a Henry Cowellnél látott *clusterekkel*.¹⁶ A *Kilenc kis zongoradarab* középpontjában viszont a neostílusok hatására újra felfedezett kontrapunkt áll. Ez a technika a „Párbeszéd”-ben már olyan súllyal jelenik meg, amely Bartók korábbi, 1926 előtti műveire nem volt jellemző.¹⁷

kontrapunktikus alkotások. [...] Bartók új kontrapunktikája lényegesen különbözik a régítől [...]. Az első vonósnehégyes fugaszerű részei inkább Beethoven utolsó kvartettjeinek polifon szelleméből indulnak ki, míg az új zongoradarabok inkább Bach és a Bach előtti olaszok többszólamú stílusára emlékeztetnek. Bartók új ‘Kis zongoradarabjainak’ előfutárait felfedezhetjük ugyan fiatalkori Bagatelljeinek és Vázlatainak egy-egy darabjában, sőt a ‘Három párbeszéd’, a ‘Menüett’ bizonyos fokig úgy hat, mint a régi kis polifonikusabb zongoraművek formagondolatának folytatása, mégis ennek a mai polifóniának szigorú, ‘merek’ rendszerében egy egészen új Bartók-stílust kell üdvözlönnünk.” Tóth Aladár: „Bartók Béla szerzői estje. Új Bartók-művek bemutatása a Zeneakadémiában 1926 december 8-án”, *Pesti Napló* 77/281. (1926. december 10.), 15.; ld. Ujfalussy: *Bartók Béla*, 285–286. Somfai az 1926-os nyár termését ugyancsak „az egyik legmarkánsabb fordulat”-nak tekintette Bartók életművében, ld. Somfai László: „Bartók Béla zenéje”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 18.; Tallián Tibor pedig mint az 1908-asnál is tudatosabb váltásról írt erről fordulatról. Ld. Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2016, 222.

15 „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. Közr. Büky Virág. In: *Zenatudományi dolgozatok 2009*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: Zenatudományi Intézet, 2010, 13–31., ide: 22.

16 A *clusterek* használatára vonatkozóan bővebben ld. Somfai László: „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 153–193., ide: 155., 5. jegyzet.

17 Vikárius László: „Bartók’s Late Adventure with Kontrapunkt”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 395–416., ide: 400.

Kánon

A *Zongoraszonátával* ellentétben a „1. Párbeszéd” esetében már a cím is jelzi, hogy ennek a darabnak közvetlen személyes vonatkozása is lehet,¹⁸ hisz rögtön a szólamok közti dialógusra irányítja a figyelmet, és arra csábít, hogy a két szólamot a zeneszerzővel és az ajánlás címzettjével, tehát Bartókkal és Dittával azonosítsuk.

De van még valami más is, ami alátámaszthatja ezt az értelmezést: a darab szerkesztésmódja. Az „1. Párbeszéd” ugyanis az ellenpont speciális formája, egy szigorú, kétszólamú kánon. Eredetileg a darab címe is ez volt, a Dittának átadott kézirat, dedikációs példányon még ez szerepel – „Canon”.¹⁹ S hogy mi köze a kánonnak a „Párbeszéd” előbbi interpretációjához? Bámennyire is meglepő, de Bartók életművében több „párkapcsolati” témájú kánonról is tudunk. Közülük kettő a *Huszonhét kórusműből* (BB 111a, 1935–1936) való, ahol ezt az összefüggést az egyes számok szövege is megerősítheti. A sorozatban egyébként egy Dittának dedikált darab – „Lánycsúfoló” (4. füzet 4. szám) – is található. A neki ajánlott művek közül ez az utolsó, amelyen még hivatalosan is szerepel ajánlás (1935. X. 31-ére).

A „párkapcsolati” témájú kánonok kimondottan felnőtteknek szóló, női karra szánt darabok. Közülük az egyik, amelynek már a címe is jelzi a műfaját, „Kánon” (8. füzet 2. szám), a „1. Párbeszédhez” hasonlóan ugyancsak egy szigorú, kétszólamú kánon. Szövege:

Meghalok Csurgóért
De nem a váráért,
De nem a váráért,
Csak egyik uccáért;

De nem az uccáért,
Csak egyik házáért,
Benne növekedett
Barna karcú galambomért

Ez alkalommal azonban egy primkánonról van szó, ahol a második szólam (*comes*) a mű folyamán az elsőtől egy ütemnyi távolságban, hangról hangra követi a *dux* dallamát. (1. kotta). Ez esetben nem tűnik úgy, hogy a két szólam a két szereplőt és a köztük lévő viszony intenzitásának állandó változását szimbolizálná. Az első ütemek körkörösén mozgó, szűkjárású, kromatikus dallama, amely a kánon szerkesztéséből adódóan még ismétlődik is, akár egy szünni nem akaró, vissza-visszatérő gyötrő gondolat, talán csak az egyik szereplő, a lírai én érzéseit tükrözi. Az elérhetetlen utáni vágyakozásának kínját, amelyből a harmóniameneteket látva úgy tűnik, számára csak egyetlen kiút létezik. A szűkjárású, kromatikus dallam a darab előrehaladtával lassan tágulni kezd, miközben a szöveg egyre szűkebb területet határol körül – „vár”, „utca”, „ház” –, így közeledve ahhoz, akire a vágy irányul, akinek szerelme a vágyakozó számára ezt az egyetlen kiutat, a szenvedés-

18 Személyes érintettségre utal az is, hogy a sorozat bemutatóján ez az első szám nem hangzott el. Az 1926. december 8-i bemutató műsorlapján a négyből csak „Három párbeszéd” szerepel. A műsorlapot ld. Bartók Archivum, BA-N 2049/200.

19 Vásárhelyi Gábor magángyűjteménye, BH I/215, a kézirat leírását ld. Somfai László: *Thematic Catalogue of Bartók's Compositions*. Kézirat. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a könyv kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

től való szabadulást jelentené. A vágó szorítása (a kromatika) ugyanis csak röviddel a darab lezárása előtt, a vágyott személy megnevezésekor, „galambom” enyhül. Ezen a ponton a dallam kinyílik, dúros (mixolid) színezetet kap, a *dux d'* záróhangon bevárja a *comest*, a mozgás megszűnik, és a darab az akusztikus skála hangjain egy jellegzetesen bartókos, bő kvartos fordulattal (egy dúr terc után alulról, egy leszállított szeptimről lép fel *d'* tonikára) zárul (2. kotta).

Con moto, ♩ = 132

Meg-ha - lok Csur - gó - ért, de nem a vá - rá - ért,
Meg-ha - lok Csur - - - gó - ért, de nem a vá - rá - ért,

1. kotta. Bartók: Kánon, Huszonhét kórusmű, 8. füzet, 2., 1–7. ütem

ga - lam - bom ért, ga - lam - - - - bom - ért.

2. kotta. Bartók: Kánon, Huszonhét kórusmű, 8. füzet, 2., 26–29. ütem

A Huszonhét kórusmű másik „párkapcsolati témát” feldolgozó, kétszólamú kánonja a harmadik kötet első száma, a „Ne menj el!”:

Ne menj el, el ne menj,
Ne hagyjál itt engem,
Mert ha itt hagysz engem,
Bánatos lesz lelkem.

Bánatos lélekkel,
Szomorodott szívvel,
Egyedül hogy legyek,
Nálad nélkül éljek?

Világon míg élek,
Soha nem felejtlek,
Visszajössz, vissza még,
S velem maradsz mindég.

Ebben a darabban viszont az egyes szólamok mozgása már követi a szereplők viszonyát, még a köztük lévő fizikai távolságot is érzékelteti. A kánon a szöveg három versszakának megfelelően három részből áll, a harmadik részhez mint bővítésmény egy *strettaszerű* (*più mosso*) szakasz kapcsolódik. Az első rész a „Kánon”-hoz hasonlóan primkánon, hangnemét tekintve lídes színezetű C-dúr. A középső rész

szövege a magára maradt fél bánatáról szól, a szakasz hangneme a szöveg tartalmát követve C-dúrról e-mollra vált, és a két szólam is eltávolodik egymástól. A *comes*, amely az első részben azonos hangmagasságban követte a *dux*ot most egy kvarttal lejjebb imitálja (3. *kotta*). A távolságot azonban legyőzi az emlékezet. A szöveg ugyanis mintha azt sugallná („Soha nem feledlek”), hogy az eltávozott kedves a magára hagyott félnek már legfeljebb csak a vágyaiban tér vissza, és csak az emléke az, ami „mindég vele marad”. Bárhogyan is interpretáljuk a darab szövegét, a harmadik rész (vagyis a harmadik versszak) második ütemében a szólamok már azonos hangmagasságban mozognak, az utolsó sor és az utolsó sort („S velem maradsz mindég”) ismételtető *strettaszakasz* pedig már ismét alaphangnemben (C-dúr/líd) szól.

The image shows a musical score for the third system of the piece 'Ne menj el' by Béla Bartók. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The time signature is 2/4, and the dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: 'Bá - na - tos lé - lek - kel, Szo - mo - ro - dott szív - vel, E - gye - dül'. The piano accompaniment features a simple, rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

3. *kotta*. Bartók: „Ne menj el”, Huszonhét kórusmű, 3. füzet, 1., 15–19. ütem

Van azonban még egy további kánon is, amely „párkapcsolati” vonatkozásban érdekes lehet. A *Negyvennégy duó két hegedűre* (BB 104, 1931–1932) 4. füzetében a 37. szám, a „Preludium és kánon”, meglehetősen szabálytalan kánonja. A két szólam ugyanis itt nemcsak a szokásos hangköztávolságokban imitálja egymást (szext, kvint, kvart), a darab vége előtt pedig ez az imitáció (a kánon) abba is marad, és a mű egy gyors, *strettaszerű* szakasszal zárul, amely már csak rövid motívumok ismételtetéséből áll. A duó egy jól ismert párosító dallam, a „Két szál pünkösdrózsa” feldolgozása. Nakahara Yusukét ez indította arra, hogy a két szólamot a párosítóban „kiénekel” két szereplővel azonosítsa, a darab szokatlan megoldásait pedig a kapcsolatban támadt zavar jeleiként értelmezte.²⁰

Szerkezetét tekintve a *Kilenc kis zongoradarab* „1. párbeszéde” sem mondható szokványos kánonnak. Egy szigorú kánon, amelynek két szólama hangról hangra követi egymást, a köztük lévő hangköztávolság és a szólambelépések sűrűsége azonban állandóan változik. A szólamok közti távolság szinte szakaszonként más és más: kis szext, kvint, nagy szext, kvint, és végül terc, ami pedig a szólambelépések sűrűségét illeti, ez a következőképp alakul: a két szólam kezdetben együtemnyi távolságra követi egymást, nem sokkal később ez a távolság már csak fél ütem, végül az utolsó szakaszban már csak egyetlen negyed.²¹

20 Nakahara Yusuke: „A zenei rend diadala? Az inspiráció forrásainak sokfélesége a *Negyvennégy duó két hegedűre* 37. darabjában”, *Magyar Zene* LVI/2. (2018. május), 139–160., 156–158.

21 László Vikárius: „Bartók’s Late Adventures with *Kontrapunkt*”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006–2009), 395–416., ide: 400–401. Magyarul ld. Vikárius László: „Bartók késői találkozása a *kontrapunkttal*”. Ford. Pintér Csilla Mária. In: *A fordítás lehetetlensége? Vikárius László 50. születésnapjára*. Szerk. Schmidt Zsuzsanna. Budapest: Bartók Archívum, 2012 (kézirat a Bartók Archívumban), 40–62.

Vajon ez a szabálytalan kánon is egy szabálytalan kapcsolatra utal? Végül is már a forma (kánon) és a végleges cím („párbeszéd”) is ellentmond egymásnak, hisz miféle párbeszéd az, ahol az egyik fél hangról hangra követi, ismétli a másikat? Ugyanakkor a szólamok közti szokatlan hangköztávolságok és a szólambelépések sűrűségének állandó változása következtében ez a pontos „követés” egyáltalán „nem hangzik jól”. Együtt hangzás helyett inkább „széthangzik”, ami még némi groteszk színezetet is ad a tételnek. Hiába a pontos imitáció, a *comes* a maga hangkörében mozogva mintha más utakon járna.

A mű előrehaladtával aztán a szólamok közti hangmagasságbeli és ritmikai távolság csökken, a „témák” is egyre rövidebbek lesznek, oly mértékben, hogy a darab utolsó szakaszában már csak dallamtörödékek, motivikus gesztusok ismétlődnek. A kánon ugyan nem szűnik meg, mint a *Negyvennégy duó* „Kánon”-jában, de a melodikus témák „szétesése” és a szólambelépések sűrűsödése miatt közvetlenül a darab lezárását megelőző szakaszban furcsa helyzet áll elő: mivel ezen a ponton már csak egy kéthangos motívumtörödékek (nagyszekund-lépés felfelé) ismétlődik, a szólambelépések közti távolság pedig csak egyetlen negyed, a hallgató végül már nem tudja eldönteni, hogy az „egymás szavába vágó” szólamok közül valójában ki kit követ:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of two staves each. The first system is in treble and bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings 'pff' and 'cresc.'. The second system is also in treble and bass clef, with the same key signature and time signature. It includes the marking 'poco allargando' and 'ff'. The score ends with a double bar line and a 'Coda' symbol.

4. kotta. Bartók, „1. párbeszéd”, *Kilenc kis zongoradarab*, 1., 38–46. ütem

A kánon és a párkapcsolati téma összefonódására talán magyarázatot adhat egy esemény, Bartók és Geyer Stefi jászberényi találkozása 1907 júniusában, amelyen kánonok éneklésére is sor került. Ez volt az első alkalom, hogy a két művész hosszabb időt töltött egymás társaságában. Hogy mennyire fontos volt ez a nap Bartók számára, az a Stefinek ajánlott hegedűverseny (Op. poszt. 1, BB 48a, 1907–1908) egyik részletéből is kiderül.

Elsőként Denijs Dille hívta fel a figyelmet a versenymű második tételének egy titokzatos, idézőjelbe tett szakaszára, amelyet Bartók egy nem kevésbé titokzatos felirattal is ellátott: „Jászberény 1907. június 28.”. A szöveg (a hely és a dátum)

jelentését Geyer Stefi fedte fel előtte.²² 1907 júniusában Stefi testvérével együtt Jászberényi rokonoknál nyaralt, amikor népdalgyűjtés „ürügyével” Bartók is csatlakozott hozzájuk.

Hármasban kánonok éneklésével szórakoztunk, melyeket Bartók írt, s melyeket kromatikával és nehéz hangközökkel szándékosan megnehezített. Végül azt mondtam neki: 'Énekeljünk most valami könnyűt és vidámot', mire Bartók teli torokból énekelni kezdte a 'Der Esel ist ein dummes Tier' kezdetű gyerekdalt. A dallam a [Hegedűverseny] második részébe is bekerült, Jászberény és a dátum megadásával.²³ [Kiemelés tőlem: B. V.]

Számunkra ez alkalommal az elbeszélés eleje érdekes. Hogy azon a napon, amely Bartók számára ennek az egész életére nézve meghatározó kapcsolatnak a kezdetét, „első napját” jelentette, Stefivel és testvérével kánonokat énekeltek.²⁴ A Dittának

- 22 Béla Bartók: *Violin Concerto No. 1*, Op. posth. London–New York: Boosey & Hawkes, 1959. (B&H 18502), 55.
- 23 „Wir vergnügten uns zu dritt mit dem Singen von Kanons, die Bartók für uns schrieb, und die er mit Chromatik und schwierigen Intervallen absichtlich recht schwer machte. Schliesslich sagte ich ihm: 'Singen wir jetzt etwas Leichtes und Fröhliches', worauf Bartók aus vollem Halse das Kinderlied 'Der Esel ist ein dummes Tier...' anstimmte. Man findet es im II. Teil mit Erwarnung Jászberényi und des Datums zitiert." Ld. Denijs Dille: „Angaben zum Violinkonzert 1907, den *Deux Portraits*, dem Quartett op. 7 und den zwei rumänischen Tänzen". In: *Documenta Bartókiana*, 2. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 91–102., ide: 91–92. (A magyar nyelvű idézet Bónis Ferenc fordítása.) Ld. Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnegyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja". In: *Uő: Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 32–46., ide: 33. A „gyermekdalt” később Bónis Hans Koessler *Társasági kánonjával* azonosította. Ld. uott.
- 24 A kánonéneklés emlékének jelentőségét látva Vikárius László elképzelhetőnek tartja, hogy a kánon (illetve az imitációs szerkesztésmód) alkalmazása a versenymű elején és az 1. vonósnegyes 1. tételében ugyancsak önéletrajzi ihletettséggé lehet. Vikárius László: „Az elveszett és megtalált fiatalkori hegedűverseny". In: *Geyer Stefi hegedűművész életútja – Levelezése Bartók Bélával*. Szerk. Váradi Helga és Vikárius László. Budapest: Balassi, 2024, 73–86., ide: 81. A Vikárius által említett pontokon azonban nem kánonok, hanem fűgyszerű szerkezetek hallhatók. Ez a speciális, párkapcsolati téma pedig, amint az az itt közölt példákából kiderül, elsősorban a kánonokhoz köthető, noha korántsem jelenthető ki, hogy ez a téma Bartók összes kánonjában megjelenik. Ami a két imitációs szerkesztési részletet (a korai hegedűverseny és az 1. vonósnegyes I. tételét) illeti, egyáltalán nem biztos, hogy ezekkel a kontrapunktikus szakaszokkal a zeneszerző az egykori vidám kánonéneklésre kívánt utalni. Sokkal valószínűbb, hogy egy másik művet idéz – amely ugyancsak nagy hangsúlyt kap kettejük levelezésében –, az 1. vonósnegyes egyik feltételezett modelljét, Beethoven Op. 131-es cisz-moll kvartettjét. A kvartett első tételére még a hegedűverseny I. tételének hangzása is emlékeztet valamelyest. A művet Bartók először 1907. július 27-i levelében hozta szóba, de néhány hónappal később, 1907. augusztus 20-i levelében is főként erre utalhatott, amikor „Beethoven utolsó műveiről” írt. Ld. uott, 111., 127. Bartók ez idő tájt még egy további kontrapunktikus darabot is tervezett. Egy fűgát, amely a *Hegedűverseny* második tételének témáját dolgozta volna fel. Azonban ennél a kompozícióteredéknél sem gondolnánk, hogy az egykori kánonéneklésre utalna. Ennek a fűgának a hangvétele inkább néhány 19. századi szerző, mindenekelőtt Liszt Ferenc vagy a versenyművel kapcsolatban gyakran emlegetett Hector Berlioz groteszk, diabolikus fűgáira emlékeztet. Az 1. vonósnegyes életrajzi vonatkozásaira, és a vonósnegyest ért különféle, népzenei és műzenei hatásokra nézve ld. Somfai László: „1. vonósnegyes, op. 7 (1908–1909)". In: *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*, 29. Közl. Somfai László, Németh Zsombor. Budapest–München: Editio Musica Budapest–G. Henle Verlag, 2022, 55–60. Az 1908-as fűgatervről ld. uő: „Bartók-vázlatok (III). A 'Fekete-zsebkönyv' kidolgozatlan témafeljegyzései". In: *Zenatudományi Dolgozatok 1986*. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA ZTI, 1986, 7–18., ide: 13–14., a fűga folyamatfoglalmozványának kottája, 18.

ajánlott kánon szokatlan megoldásait látva pedig óhatatlanul felötlik bennünk az is, hogy Bartók egykor a Stefiék számára komponált kánonokat is „szándékosan megnehezítette”, amit nyilván tréfának szánt, ahogyan talán a Dittának ajánlott „1. Párbeszéd” meglepő megoldásait is.

Párbeszéd (?)

Van még egy jelenség, amelyre érdemes röviden kitérni, mert esetleg még egy további jelentésrétegét fedheti fel a darabnak. Az „1. párbeszéd” vázlatait vizsgálva Vikárius László figyelt fel arra, hogy a kezdőütemek első megfogalmazásakor az imitáló szólamot Bartók Asz-dúr szerinti, míg a felső szólamot E-dúrnak megfelelő módosítójelekkel jegyezte le.²⁵ A darab első fogalmazványában még nem használt előjegyzést, ami arra vall, hogy a két szólam, legalábbis kezdetben, nemcsak szokatlan távolságban, de különböző hangnemekben is mozgott volna: E-ben és Asz-ban.²⁶ Ez a „keresztekkel” és „békkel” jelzett két hangnem a bevezető ütemek második megfogalmazásából azonban – ugyanazon az oldalon, a lap alján – már hiányzik. Másodjára ugyanis (a még mindig előjegyzés nélküli szisztémába) az Asz-dúrban lejegyzett szólamot Bartók már Gisz-dúr szerint jegyezte le. Vikárius László ezt a folyamatot a szólamok közti szokatlan távolsággal és a szabálytalan diszszonanciakezeléssel együtt, az új stílussal való kísérletezés egyik példájaként írta le. Úgy látta, hogy ez a komponálásmód egy olyan „koncepció része, amely inkább a zenei lehetőségek kipuhatolásán alapul, nem valamely előre elgondolt szabályon.” Az így létrejött szabálytalan ellenpont pedig inkább a „szólamok függetlenségén alapul”, és ily módon ez a megváltozott szólamok közti kapcsolat új effektusok, új lehetőségek kiindulópontjával szolgálhat.²⁷

Az azonban még az előbbi gondolatmenettel egyetértve is elképzelhető, hogy a kétféle hangnemet jelző előjegyzések, tudatosan vagy öntudatlanul, de valami mélyebb, személyesebb tartalmat is közvetítenek. Ennek a két hangnemnek az egyidejű megszólaltatására ugyanis egyszer már volt példa Bartók életművében, méghozzá épp a korábbi, 1908-as stílusforduló egyik új korszakot jelző, paradigmikus kompozíciójában az „1. bagatellben” (*Tizennégy bagatell zongorára*, Op. 6, BB 50, 1908). A művet Bartók akkor kétféle előjegyzéssel írta le.

Az 1. bagatellt több elemzője²⁸ is valamiféle párbeszédnek, egy reménytelen beszélgetésnek tekinti, ahol a két fél nem érti, nem értheti meg egymást, hisz különböző hangnemekben mozognak. A szereplők beazonosítása persze nem

25 Vikárius: *Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt*, 401.

26 Ld. folyamatfogalmazványok 1, Bartók Péter gyűjteménye, 57PS1, 1, a kéziratot a bázeli Paul-Sacher-Stiftung őrzi.

27 Vikárius: *Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt*, 401. Az idézet a cikk kéziratosa magyar fordításából származik, amely Pintér Csilla Mária munkája.

28 Somfai László: „Bartók Béla: Tizennégy bagatell zongorára, op. 6”, *A hét zeneműve 1980/2.* (április–június) Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 30–38., ide: 34. Vikárius László: „Adalékok az 1. bagatell recepciótörténetéhez”, *Magyar Zene XLII/3–4.* (2004. október), 447–460., ide: 459.

nehéz, a *bagatellek* komponálásának életrajzi hátterét, Bartók Stefi visszautasítása fölötti gyászát ma már jól ismerjük. Éppen ezért különös, hogy a hangnemeket tekintve az „1. párbeszéd” felvázolása során Bartók első gondolata az az összeállítás volt, amely azt jelzi, hogy a két szólam, a két entitás között nincs, sőt nem is lehet igazi párbeszéd.

Kontrapunkt

Nemcsak a kánonnak, de a kontrapunktikus szerkesztésmódnak is lehetnek még további személyes vonatkozásai. Ha másért nem, hát azért, mert maga a kontrapunkt is lehet a kezdet szimbóluma, méghozzá többféle „kezdet” szimbóluma is. A szerkesztésmód lényege, a szólamok párhuzamos és ellentétes irányú mozgása még akár a nyugat-európai többszólamú zene kezdeteire is utalhat, de utalhat a zenetanulás, a zeneszerzés-, vagy a zongoránál maradvá, a zongoratanulás első lépéseire is, hiszen ezek is ennek a két mozgástípusnak a begyakorlásával indulnak. Bartók zongoraiskolái is ezt a rendet követik.

A Reschofsky Sándorral közösen írt *Zongoraiskola* (BB 66, 1913, *Kezdők zongoramuzsikája*, 1929) is számos kisebb kontrapunktikus darabot tartalmaz, még két „Párbeszéd”²⁹-et is – mindkettő egyszerű kontrapunktikus darab. Ehhez hasonló a *Mikrokosmos* (BB 106, 1926, 1932–39) felépítése is. Az első két kötet javarészt itt is egyszerű, párhuzamos és ellenmozgásos gyakorlatokból áll.

De szinte tankönyvbe illő a *Kilenc kis zongoradarab* elrendezése is. A sorozatban, akárcsak egy zongoraiskolában, kontrapunktikus „gyakorlatok” és karakterdarabok („kis” előadási darabok) követik egymást:

I. füzet: Négy párbeszéd

1. Moderato
2. Andante
3. Lento
4. Allegro vivace

II. füzet

5. Menuetto
6. Dal
7. Marcia delle bestie
8. Csörgő-tánc

III. füzet

9. Preludio – All’ungherese

29 Az 1913-ban készült *Zongoraiskola* számára készített darabok még cím nélkül jelentek meg, Bartók a többségüknek csak akkor adott címet, amikor úgy döntött, hogy külön füzetben is közread közülük néhányat. Ld. Bartók Béla–Reschofsky Sándor: *Zongoraiskola*. Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1913; Bartók Béla: *Kezdők zongoramuzsikája*. Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1929.

A „Négy párbeszéd” egyes számai is szisztematikus rendben sorakoznak. Az egyes darabok egyre kisebb ritmusértékeket használnak. Az „1. párbeszéd” még javarészt nagyobb (fél kotta, pontozott fél kotta) értékekből áll, a másodikban már a nyolcadok kerülnek túlsúlyba, a harmadikban a hármás metrum nyolcadai, és végül a negyedikben a tizenhatodok.³⁰

Hogy a sorozatot Bartók eredetileg valóban tanítási célra szánta, azt egy jó évtizeddel később árulta el. 1940 őszén már egy másik pedagógiai műre, a *Mikrokosmos*-ra vonatkozó kérdésekre válaszolva elmondta, hogy valójában már a *Kilenc kis zongoradarab* komponálása idején szándékában állt egy újabb zongoraiskola összeállítása, és ehhez a „kezdeti tanítás számára egészen könnyű zongoramuzsika”³¹ megírása. Hogy valóban ez volt a szándéka, az abból is kitűnik, hogy a kompozíciós munka egyik fázisában az oktávot nem tartalmazó darabokat még ujjrenddel is ellátta.³² Végül azonban a darabok jelentős része lényegesen nehezebb lett annál, hogy kezdők számára is használható (eljátszható) legyen.

De vajon mi indíthatta őt a húszas évek közepén arra, hogy zongoraiskolához való darabok komponálásához fogjon? Bartók életének eseményeit ismerve talán erre is választ kapunk. A *Tánctsvit* befejezése után Bartók, a zeneszerző egy időre elhallgatott, és az 1924-ben készült, ugyancsak Dittának dedikált *Falun* kivételével közel két évig egyáltalán nem fejezett be újabb darabot. Pályája során több ilyen szünetről is tudunk. Az előző, valamivel kisebb megtorpanás alig néhány évvel korábban, az I. világháború befejezése körüli évekre esett.

Hogy mi válthatta ki ezt az újabb megállást 1923 után? A kiváltóokok mind-egyikéről ugyan nincs tudomásunk, de bizonyosan szerepet játszott benne az is, hogy új házassága új gondokat is hozott. Péter születését követően ugyanis az anya és a gyermek törekeny egészsége miatt valószínűleg nem voltak meg a komponáláshoz szükséges feltételek, az alkotómunkához nélkülözhetetlen csend és nyugalom. „Igen nehéz időket kellett átélnem: betegségek a családban és különféle más gond és baj! – írta 1925 februárjában Bartók a zenekritikus Michel Dimitri Calvocoressinek –, „úgy hogy egyáltalában alig volt kedvem és időm bármihez is. Ez az 1 1/4 év elmúlt, anélkül, hogy akár csak egy hang új zenét leírtam volna.”³³

Egy másik leveléből azonban, amelyet feleségének írt, úgy tűnik, mintha a kompozíciós munkát nem csupán a betegségek és „egyéb gondok s bajok” akadályozták volna. Azoknak az új művészi áramlatoknak is meghatározó szerepük lehetett benne, amelyekkel ez idő tájt ismerkedett meg:

30 Hasonló koncepciót követnek a Bartók–Reschofsky-féle *Zongoraiskola* egyre kisebb ritmusértékekből álló 24., 25., 26., 35a., 36. számú gyakorlatai is.

31 „Bartók Béla a *Mikrokosmos*ról, az új magyar zenészgenerációról és amerikai útjáról”. Szentjóni Miklós interjúja, *Magyar Nemzet* 3/209. (1940. október 3.), 6.; kötetben: *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 204.

32 Ld. a 2–9. számok második autográf leírását, amelyet Bartók ekkor már kiadásra készített elő. PB 57PID1. A Bartók Archívum a kézirat másolatát őrzi. Bővebben ld. még Somfai készülő műjegyzékét.

33 Bartók levele Michel Dimitri Calvocoressinek, 1925. február 15. In *Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 313–314., ide: 313.

Mert én, hogy őszinte legyek, már olyan butának, kábultnak, üresfejűnek éreztem magam az utolsó időben, hogy igazán kétségbe vontam, vajjon, egyáltalában tudok-e még ujat írni. Rámnehezedett még az a sok kusza zűrzavar is, amit a mai zenéről csőstől okádnak a zenei folyóiratok: lineáris, horizontális vertikális, objektív, személytelen, polyphon, homophon tonális, polytonális, atonális és a többi jellegű; ha nem is törődik az ember mindezekkel, de mégis kissé belébódul ha annyit kiabálják a fülébe.³⁴

Amikor e sorokokat írta, már túl volt ennek a nehezén, hiszen ekkor már ismét komponált, de úgy tűnik, ha képes is volt a munkára, korántsem volt még ereje teljében.

Nagyon belejöttem most a munkába, de épen nagy fáradtságaimra való tekintettel félnék továbbra halasztani a teljes pihenést. [...] A baj csak az, hogy épen a legfontosabbat, a zongorakoncertet meg sem tudtam kezdeni. [...] Valahogyan olyan voltam most, a hosszú nem-dolgozás után, mint az az ember, aki hosszú-hosszú időn át ágyban fekszik mozdulatlanul, és végre egyszer próbálgatja kezét-lábát használni, talpra áll, lép egyet-kettőt. Az ilyen ember nem gyalogolhat csakugy hirtelenében a Hármashatár-hegyre. Én is így lassan lassan szoktam hozzá a mozgáshoz: na és ilyen formán csak zongoradarabokat mozogtam ki magamból.³⁵

Ilyen „bemelegítő”, „átmozgató” gyakorlatok lehettek ezek a kezdőknek szánt, de végül jóval nehezebbre „sikeredett” kontrapunktikus darabok is, amelyekre tehát azért volt szüksége, hogy végre újra „járni” tudjon.³⁶ Nemcsak a kompozíciós munkát kellett azonban újrakezdenie, hanem a Dittával (és ekkor már Péterrel) közös életét is. Erre is utalhat a sorozatot indító „1. Párbeszéd”.

IRODALOMJEGYZÉK

- „Bartók Béla a *Mikrokosmos*ról, az új magyar zenészgenerációról és amerikai útjáról”. Szentjóni Miklós interjúja, *Magyar Nemzet* 3/209. (1940. október 3.), 6.
- Bartók, Béla: *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908* [faksimile kiadás]. Ford., közr. Nyikos Lajos. Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979.
- Bartók Béla családi levelei*. Közr. ifj. Bartók Béla, Gomboczne Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989.
- Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Bartók Béla: „Mesterművek zongorára”. Ford. Tallián Tibor. In: *Bartók Béla írásai*, 1, 94–95.
- Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. A kézirat fogalmazvány szövege. In: *Bartók Béla írásai*, 1. 240–250.
- Bartók Béla: *Táncszvit* (faksimile kiadás). Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi, 1998.

34 Bartók levele Pásztory Dittának, 1926. június 21. In: *Bartók Béla családi levelei*. Közr. ifj. Bartók Béla, Gomboczne Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 380–383., ide: 381.

35 Uott.

36 Készülő műjegyzékében Somfai László meg is jegyezte, hogy ezek a kis darabok már előtanulmányok lehettek az 1. zongoraverseny kontrapunktikus vagy ütőhangszerszerű szakaszaihoz.

- Bartók Béla *Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*, 29. kötet, közr. Somfai László, Németh Zsombor. Budapest–München: Editio Musica Budapest–G. Henle Verlag, 2022.
- Bartók Béla, ifj.: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon, 2006.
- Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 2004.
- Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.
- Bónis Ferenc: „Bartók Béla Táncszvitje”. In: Bartók Béla: *Táncszvit*, 5–46.
- Bónis Ferenc: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992.
- Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnégyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 32–46.
- Dille, Denijs: „Angaben zum Violinkonzert 1907, den *Deux Portraits*, dem Quartett op. 7 und den zwei rumänischen Tänzen”. In: *Documenta Bartókiana*, 2., 91–102.
- Documenta Bartókiana*, 2. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- Gách Marianne: „Türelmes volt és nagyon szigorú... Beszélgetés Bartók özvegyével Pásztory Dittával”. *Film Színház Muzsika* 5/39. (1961. szeptember 29.), 12–15.
- Geyer Stefi hegedűművész életútja – *Levezése Bartók Bélával*. Közr. Várad Helga és Vikárius László. Budapest: Balassi–HUN-REN Zenetudományi Intézet, 2024.
- Króó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Nakahara Yusuke: „A zenei rend diadala? Az inspiráció forrásainak sokfélesége a *Negyvennégy duó két hegedűre* 37. darabjában”, *Magyar Zene* LVI/2. (2018. május), 139–160.
- „Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztory Dittával (1976. november 10.)”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet*, 299–320.
- Somfai László: „1. vonósnégyes, op. 7 (1908–1909)”. In: *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*, 29. kötet 55–60.
- Somfai László: „Bartók Béla: Tizenégy bagatell zongorára, op. 6”, *A hét zeneműve* 1980/2. (április–június). Szerk. Króó György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 30–38.
- Somfai László: „Kézirat és urtext. A Bartók-művek forrásláncai”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 31–71.
- Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.
- Somfai László: Bartók-vázlatok (III): A 'Fekete-zsebkönyv' kidolgozatlan témafeljegyzései”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1986*, 7–18.
- „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2009*, 13–31.
- Somfai László: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Somfai László: „A Zongoraszonáta fináléjának metamorfózisa”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 88–103.
- Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.
- Tóth Aladár: „Bartók Béla szerzői estje. Új Bartók-művek bemutatása a Zeneakadémiában 1926 december 8-án”, *Pesti Napló* 77/281. (1926. december 10.), 15.
- Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Harmadik, javított kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Vikárius László: „Adalékok az 1. bagatell recepciótörténetéhez”, *Magyar Zene* XLII/3–4. (2004. október), 447–460.
- Vikárius László: „Bartók’s Late Adventure with Kontrapunkt”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 395–416. <https://doi.org/10.1556/SMus.47.2006.3-4.14>

Vikárius László: „Az elveszett és megtalált fiatalkori hegedűverseny”. In: *Geyer Stefi hegedűművész életútja – Levelezése Bartók Bélával*, 73–86.

Zenetudományi Dolgozatok 1986. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA ZTI, 1986.

Zenetudományi dolgozatok 2009. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: Zenetudományi Intézet, 2010.

Zenetudományi dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014.

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY

‘THAT SUMMER HE COMPOSED THE DANCE SUITE’

On the 100th Anniversary of Bartók’s Marriage to Ditta Pásztory

1923 was a very busy year for Bartók. In addition to his regular daily activities, he gave several concerts both in Hungary and abroad, but the most important event of the year for him was undoubtedly the premiere of the *Dance Suite* (BB78, 1923), which he composed – similarly to Kodály’s *Psalmus Hungaricus* and Dohnányi’s *Ünnepi nyitány* – for the 50th anniversary of the unification of Buda, Pest and Óbuda. However, there was another important event in that year for Bartók, which was overshadowed by the premiere: after divorcing his first wife, Márta Ziegler, he married his former pupil, the pianist, Ditta Pásztory. Commemorating the 100th anniversary of the marriage of Bartók and Pásztory, this article attempts to show what changes the new marriage brought into Bartók’s life, and whether there are any (musical) components of his works composed after the marriage that can be linked to this new relationship (or even to Ditta herself).

In order to achieve this goal, I examine the compositions dedicated to Ditta written in 1926, i.e. piano works that already represent a new stylistic era in Bartók’s career, with a special attention to those compositions that emphatically indicate some new beginning. Following a brief overview of the *Sonata* of 1926, Bartók’s first and only sonata of his mature period, written according to classical models, I concentrate on ‘Dialogue’ no. 1, the first piece in the series of *Nine Little Piano Pieces* (BB 90, 1926), which is regarded as a paradigmatic composition of this new stylistic period.

Virág Büky graduated in musicology from the Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with her thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. (The moresca vocale: A popular genre in late 16th-century Italy). She gained her PhD in 2021 with a thesis on Ditta Pásztory Bartók: *I was an Exceptional Pupil of His – Ditta Pásztory Bartók, the Pianist and Fellow Artist*. Since 2000 she has been working in the Budapest Bartók Archives of the Institute for Musicology.