

VÁRALLYAY KINGA

BACH–BARTÓK: A WOHLTEMPERiertes KLAVIER A
FIATAL BARTÓK SZEMÉVEL

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

Bach–Bartók: a Wohltemperiertes Klavier
a fiatal Bartók szemével

VÁRALLYAY KINGA

TÉMAVEZETŐ: DR. STACHÓ LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalom

Köszönetnyilvánítás	I
Bevezetés.....	II
1. Bartók és Bach	1
1.1. Bach-művek Bartók repertoárján	1
1.2. A zeneszerző Bartók Bach-öröksége	3
1.3. Bartók tanár úr Bachot tanít	7
2. Bartók és a közreadás kérdései.....	14
2.1. A 19. század közreadástörténete.....	14
2.2. Közreadja Bartók Béla	17
2.3. A Wohltemperiertes Klavier Bartók-közreadása – történeti háttér	19
2.3.1. Pedagógiai örökség – liszti hagyomány?	25
2.3.2. Közreadó-elődök – inspiratív források.....	27
3. A Wohltemperiertes Klavier Bartók-közreadásának elemzése	29
3.1. A darabok sorrendje.....	29
3.2. 1907 és 1914: Bartók két kiadása.....	38
3.2.1. Bartók jelrendszerének változásai	59
3.3. Díszítés és ujjrend	65
3.4. A modern zongora lehetőségei – Bartók dinamikai és pedálhasználata	75
3.5. Előadásmód – artikuláció és karakter.....	88
3.5.1. Frazéaló vagy legatoív?.....	88
3.5.2. Autentikusság	91
3.5.3. A bartóki tenuto zenei kontextusai	93
3.5.4. Jelhierarchia	95
3.5.5. Agogika	97
3.5.6. Karakterutasítások.....	99
3.6. Évek távlatából.....	101
Bibliográfia	112
Kották jegyzéke.....	116

Köszönetnyilvánítás

Meg szeretném köszönni konzulensemnek, dr. Stachó Lászlónak, hogy az elmúlt öt év során szakmai útmutatásával, türelmével és odaadó lelkesedésével segítette munkám előrehaladását. Hálás vagyok, hogy ügyes-bajos dolgaimmel annyiszor felhívhattam, hogy minden beszélgetés után újabb motivációs löketet kapva állhattam neki a munkának. Állandó támogatása meghatározó volt ennek a dolgozatnak a megszületésében.

Kiemelt köszönettel tartozom a Zeneakadémia könyvtári dolgozóinak: különösképpen Deák Évának, Dolhai Viktóriának, Szabó Tímea Editnek és Gulyásné Somogyi Klárának, akik szakértelmükkel és készséges támogatásukkal mindig a segítségemre voltak, gyakran még a zárás előtti utolsó percekben is. Köszönet illeti őket, amiért a kutatásomhoz nélkülözhetetlenül szükséges vastag, stóckban álló köteteket hónapokig őrizték nekem a pulton.

Hálás vagyok a barátaimnak, hogy megértették, hogy ha napokig nem jelentkezem, az nem figyelmetlenségből fakad, hanem abból, hogy sokkal összetettebb Bartók Bach-értelmezése és annak papírra vetése, mint gondoltam. Ne felejtsük a Sommer cukrászdát és a Cica bárt sem, ahol disszertációm nagy egy része született és ahol egész nap elláttak étellel.

S mindenekelőtt férjemnek szeretném kifejezni hálámat, aki a legnehezebb időszakokban is szeretettel mellettem állt, bátorított és támogatásával erőt adott az írásban. Köszönet illeti, hogy sosem ült fel velem a disszertáció-írás hullámvasútvárára, minden helyzetben nyugodt és racionális maradt. Köszönettel tartozom családomnak, a szüleimnek, nagyszüleimnek és testvéreimnek a türelmükért, megértésükért és segítségükért, amely nélkül ez a munka nem valósulhatott volna meg. Kiemelt köszönet illeti édesanyámat, aki minden irományom első számú olvasója és kritikusa volt és időt szánt a hibáim kijavítására.

Megindulva gondolok szeretett nagynénémre, dr. Várallyay Ágnesre. Sosem felejttem a belőled sugárzó derűt, köszönöm a rengeteg lelki támogatást, szakmai segítséget, köszönöm, hogy végig hittél benne, hogy meg tudom csinálni. Sajnálom, hogy mindezeket személyesen már nem mondhatom el.

2025. 10. 19.

Várallyay Kinga

Bevezetés

Bartók közreadása Bach *Das Wohltemperierte Klavier* című gyűjteményéből egyszerre zenei, zenetörténeti dokumentum és inspirációforrás, amely sajátos módon ötvözi a 19–20. század fordulójának előadói gyakorlatát Bartók egyéni művészi szemléletével. A közreadás jelentőségét az adja, hogy Bartók jegyzetei, jelölései és szerkesztői döntései nemcsak Bach-értelmezését világítják meg, hanem betekintést nyújtanak a huszonéves zeneszerző–zongoraművész saját kompozíciós és előadói gondolkodásába is. Kutatásom célja nem pusztán Bartók közreadói gyakorlatának bemutatása, a jegyzetek és sajátos notációjának számbavétele, hanem azok értelmezése, elemzése is. Disszertációm központi kérdése tehát az, hogy a Bach-prelúdiumok és -fűgák e közreadásán keresztül milyen következtetéseket vonhatunk le Bartók művészi gondolkodásáról.

A témát igyekeztem több oldalról is megközelíteni. Az első fejezetben olyan dokumentumokat és visszaemlékezéseket vizsgálok, amelyek valamilyen formában Bartók Bach-értelmezéséhez kapcsolódnak, kezdve tanulóéveitől, előadóművészi tevékenységén át egészen pedagógusi munkásságáig. A második fejezet középpontjában Bartók közreadói tevékenysége és annak történeti kontextusa áll, kis kitekintéssel a 19. századi instruktív közreadások hagyományára, amelybe Bartók is szervesen illeszkedik. A harmadik fejezet – amely egyben disszertációm fő részét képezi – a Bach–Bartók *Wohltemperiertes Klavier* (a továbbiakban: WK) darabjait tárgyalja. Elemzésemet tematikus egységekre bontom különböző zenei szempontok szerint. Az alfejezetek Bartók sajátos olvasatait hangsúlyozzák, és olykor kortárs közreadók példáinak bevonásával szemléltetem a Bartók-kiadás egyediségét. Az utolsó alfejezetben ismét a bartóki életmű forrásaira támaszkodva megkísérlem a WK-közreadás utáni három évtized koncepcióbeli és szemléletbeli változásait elemezni.

Kutatásomhoz elsőként Bartók instruktív közreadásait, előszavait, megjegyzéseit tanulmányoztam át. A WK-kiadásaihoz írt előszava és függeléke egyik elsődleges kiindulópontom volt a dolgozatom írása során. Fontos részét képezte munkámnak, hogy a Zeneakadémia könyvtárában felkutattam az összes olyan fellelhető WK-közreadást és tanulmányt melyeket Bartók is ismerhetett, tanulmányozhatott tanulóévei és közreadói munkássága alatt. Így tanulmányoztam Riemann WK analízisét és Czerny, Kroll, Tausig, Reinecke, Boekelman, Busoni és d’Albert közreadásainak előszavait vagy kritikai megjegyzéseit is értelmeztem, kottaképüket elemeztem. Ennek során különös hangsúlyt fektettem Tausig, Busoni és d’Albert kiadványaira, melyek Bartók fő előképeinek

számítottak instruktív közreadói munkálatai során. Ezen kívül nagy segítségemre volt az a módszertan, melyet Stachó László *A zongoraművész Bartók – Modellek és ideálok* című könyvében Bartók Beethoven-közreadásainak elemzése során alkalmazott.¹

Bartók WK-közreadásával eddig a legrészletesebben Somfai László foglalkozott, aki az Editio Musica Budapest által 2019-ben újranyomtatott kiadást is gondozta, megjelenését szorgalmazta.² A kiadás kottaszövege teljesen megegyezik Bartók revideált kiadásával és Bartók megjegyzéseit – a kötetek előszavát és függelékét, valamint a tételekhez írt jegyzeteit – is hűen reprodukálja.³ A későbbiekben minden releváns esetben erre a kottára hivatkozom, melynek használata nagy mértékben megkönnyítette a kutatásom, átláthatóbbá tette munkám.⁴ Somfai utószava, melyet a kötetekhez írt kulcsfontosságú szaktudományos forrásom volt kutatásom során elsősorban a közreadás történeti háttérével és megszületésének körülményeivel foglalkozik. Bartók jelrendszerének kialakulásáról és fejlődéséről tudósít Somfai „19. századi kottázási alapelvek Bartók 1907–1914 közötti zongoranotációjában” című tanulmánya, amely a WK-közreadás születésének időszakával foglalkozik.⁵

Bartók és magyar kortársainak közreadásairól Stachó László könyvéből tájékozódhatunk, aki a Beethoven-közreadások elemzése mellett általános betekintést nyújt a magyar közreadói piac századfordulós törekvéseibe, valamint Bartók közreadásainak történeti háttérét is tárgyalja. Stachó munkáját rengeteg kortársi visszaemlékezés is gazdagítja, melyek alapvető tájékozódási pontot jelentettek számomra a kutatás során.⁶ További értékes forrásom volt még Stachó „20. századi instruktív kiadások Bach *Das Wohltemperierte Klavier*jából” című szemináriumi dolgozata, mely betekintést nyújt Bartók

¹ Stachó László: *A zongoraművész Bartók – Modellek és ideálok*. (Budapest: Balassi, 2022.)

² Somfai László: „Utószó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 138–142. 142.

³ A kiadás nem reprint, ugyanis pár ismert hiba retusálással javításra került benne, ezenkívül Bartók sűrű szedésű jegyzeteit és kottaoldalait helyenként átrendezték. Lásd részletesen: Somfai: i.h. Elsősorban azért döntöttem e kotta használata mellett, mert a Zeneakadémia könyvtárában fellelhető – egyébként nem kikölcsönözhető – példányok szöveges jegyzetei számos esetben nehezen olvashatók, a kottaszövegben pedig sok helyen rendkívül sűrű ceruzás – sőt helyenként színes ceruzás – régi bejegyzés található, ami nagyban megnehezíti a tételek átláthatóságát, a szkennelt kottapéldákon pedig kifejezetten rosszul mutattak volna.

⁴ A kotta címlapjának hátoldalán olvastam: „Felhívjuk figyelmét, hogy a [...] művet tilos reprográfiai eszközzel lemásolni [...], kivéve archiválási és tudományos kutatási céllal.” Az EMB ügyvezető igazgatójával egyeztetve és az idézett sort figyelembe véve jogtiszta úton kerültek a kottapéldák a dolgozatomba. © 2019 Editio Musica Budapest Zeneműkiadó Kft.

⁵ Somfai László: „19. századi kottázási alapelvek Bartók 1907–1904 közötti zongoranotációjában”. In: Somfai László (szerk.): *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.)

⁶ Stachó: i.m.

kortársainak közreadói gyakorlatába és az e kiadásokat meghatározó esztétikai törekvésekbe.⁷

Mind a négy forrás fontos támpontot nyújt a bartóki életmű és előadói gyakorlat megértéséhez, eredményeik meghatározóak a téma tudományos feldolgozásában, így dolgozatomban is hivatkozási alapként szolgálnak. Ugyanakkor Bartók WK-kottaképének részletes, analitikus vizsgálata mindmáig feldolgozatlan maradt – disszertációm e téren kíván újat nyújtani.

Nem volt céлом az összes prelúdium és fuga bartóki interpretációjának szisztematikus, felsorolásszerű elemzése. Ehelyett szemléletes, reprezentatív példák segítségével mutatom be a fiatal Bartók Bach-interpretációjának lényeges mozzanatait. Megjegyzem, hogy Bartókkal zongoraművészként nem készült hangfelvétel Bach-prelúdiumokból és -fugákból, ráadásul fennmaradt Bach-felvételei mind bő két évtizeddel a WK-közreadás után készültek. Így ezek részletes elemzése nem került központba munkám során, csupán az utolsó fejezetben utalok rájuk.

A dolgozat írásával párhuzamosan kezdtem el pedagógusként működni, ennél fogva sokszor felmerült bennem a kérdés, hogyan lehetne a disszertációkutatásom során elsajátított tudást beilleszteni a mai előadói és pedagógiai gyakorlatba. Gyakorló pedagógusként nem nehéz elképzelnem, hogy Bartók instruktív WK-közreadása milyen módon vezetheti tévútra a tanulókat. Mivel Bartóknak a bachi kottaszöveghez hozzáadott jelölései a mai tanuló számára kifejezetten rendhagyóak, előfordulhat, hogy a növendék túlzóan vagy mechanikusan alkalmazza őket. A részletező notációs jelölésekkel ellátott kotta egy elkészült, megszerkesztett képet ad használójának, így az önálló rátalálás szabadságát a növendék ezen keresztül nem gyakorolhatja. Bartók közreadásában saját markáns interpretációját reprezentálja, s a kiadás ma már elsősorban interpretációtörténeti dokumentum – ha ezt növendék vagy tanára nem ismeri fel, könnyen gondolhatják, hogy Bartók utasításai az autentikus bachi intenciókat képviselik. *Kifejezetten* kortörténeti dokumentumként értelmezve azonban érdemi forrásként szolgálhat a mai zongorapedagógiai gyakorlatnak: egyrészt azért, mert pontos képet ad arról, miként értelmezte a fiatal Bartók – a magyar előadóművészet-történet egyik legjelentősebb zongoraművésze – Bach egyik legjelentősebb billentyűs-sorozatát, milyen előadói eszméket képviselt a 20. század elejének kontextusában, másrészt pedig a közreadás a Bartók-művek

⁷ Stachó: *20. századi instruktív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából*. Szemináriumi dolgozat, kézirat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003.

saját kottaképeinek értelmezéséhez is kulcsot kínál, hiszen notációs jelölései – különösen a dinamikai és artikulációs utasítások – szoros kapcsolatban állnak saját kompozícióinak jelrendszerével. S fontos megjegyeznünk, hogy megfelelő keretezéssel e közreadás a pedagógiai munkában nemcsak illusztratív példaként, hanem interpretációs segédletként is használható: megmutathatja, hogyan lehet a kottakép részleteiből kiindulva a zenei szövetet formálni, a hangszínt árnyalni, vagy éppen a polifón szerkezetet világossá tenni.

Disszertációmban megkísérlem megmutatni, hogy Bartók notációja a legapróbb részletekig terjedően reflektál a zenei szövet belső összefüggéseire, s jelölései szoros kapcsolatban állnak a művek szerkezetével, belső logikájával. Dinamikára, artikulációra és pedálhasználatra vonatkozó előírásai sohasem önkényes vagy pusztán dekoratív elemek, hanem mindig a zenei anyag belső tagolódásához, a polifon szövet átláthatóságához – Bartók interpretációs koncepciójának alappilléreihez – kapcsolódnak. Sajátos notációs apparátusát oly módon alkalmazza ebben a közreadásában, hogy az az előadót szinte reflexszerűen a zenei szövet belső rendjének követésére irányítja. A jelölések vizuálisan is szuggesztív ereje révén Bartók kottaképe önmagában is erőteljesen hordozza a zenei tartalom általa elképzelt interpretációjának kulcsait.

Bartók kezdettől fogva tisztelte a kéziratot, az eredeti, „tisztá forrást”, és rendkívüli igényességgel, aprólékosan kimunkált közreadásában a szerző általa érzékelt-vélt intencióját próbálta visszaadni. Biztosan állítható, hogy nem akarta *tudatosan* a saját képére formálni Bach zenéjét, és kétségkívül helytelenül járnánk el, ha – előadói stílus tekintetében – egyfajta zsákutcának tekintenénk közreadását. Mégis az elmúlt években bizonyosságot nyertem afelől, hogy a szakmai közvélekedésben a mai napig – a kottakép és a történeti háttér részletes ismerete nélkül – kifejezetten negatív megítélés kíséri ezt a közreadást. Kollégáimmal folytatott beszélgetéseim alkalmával többen visszaidézték tanulmányaikat, melyek során tanáraik Bartók szerkesztői döntéseit teljesen elhibázottként említették nekik.⁸ A Bach WK-ján dolgozó fiatal művész munkájának értékelésekor azonban fontos szem előtt tartanunk, hogy ekkor még nem rendelkezett sokéves tanári tapasztalattal, koncertjein pedig egyetlen prelúdiumot és fűgát sem tűzött még műsorára. A 20. század historikus szemléletű interpretáció-történeti felfedezéseinek köszönhetően azóta több elképzelése is túlhaladottá, az instruktív közreadások készítése pedig idejétmúlt gyakorlattá vált, de e letűnt kor lenyomatai véleményem szerint számtalan értékes tanulságot hordoznak számunkra. Bartók korának gyakorlatát követte, mikor saját, egyre finomodó notációs szabályrendszerét

⁸ Gyakran hallottam a következőt: „azt tanultuk, hogy nem emiatt kell szeretnünk Bartókot”.

segítségül hívva próbálta a lehető legrészletesebben leírni mindazt, amit akkoriban a WK darabjainak hiteles előadásmódjáról képzelt. Dolgozatom legfontosabb törekvése, hogy elemzésemmel be tudjam mutatni a már fentebb is említett eredményeket, hogy beláthassuk: Bartók WK-közreadása egy értékes, zeneileg mélyen átgondolt dokumentum; nem pusztán történeti emlék, hanem a fiatal Bartók érzékeny művészi gondolkodásának, zseniális formaérzékének és előadói ideáljainak tanúbizonysága.

1. Bartók és Bach

1.1. Bach-művek Bartók repertoárján

Bartók ifjúkorában, 1897 és 1903 között precízen feljegyezte az általa tanulmányozott vagy elsajátított művek címeit.⁹ Ezen a listán Bachnak meglepően sok nagyszabású billentyűs alkotása megtalálható. Az összes partita, angol és francia szvit, a teljes WK, az *Olasz koncert*, a *Francia nyitány* és a *Kromatikus fantázia és fuga* mellett Bach számos orgonaműve is szerepelt a Bartók által áttanulmányozott vagy átjátszott darabok között. Így 12 korárelőjáték, hét prelúdium és fuga, a *c-moll passacaglia és fuga*, három Vivaldi-concerto átírata és az első két orgonaszonáta bővíti még a Bach-művek hosszú sorát. A hét év leforgása alatt megismerkedett továbbá a *Máté-passió*val, a *h-moll misével*, a *Kunst der Fugével* és valamennyi motettával. A Denis Dille által közölt jegyzékek szerint a zeneakadémiai éve alatt a két- és háromszólamú invenciókat és a *Négy duettet* is tanulmányozta – elsősorban zeneszerzői indíttatásból.¹⁰ Bartók lajstromán Bach hegedűversenyei, szólószonátái, partitái és hegedű-zongora szonátái is feltűnnek. Zeneakadémiai tanulmányait az 1899/1900-as tanévben kezdte, tanára Thomán István egyből a II. osztályba vette fel az ifjú zongoristát, aki a WK-ból 14 darabot is vitt az év során órára.¹¹ A következő tanévben betegség miatt kimaradó Bartók a III. és IV. osztályt összevonva végezte 1901/1902-ben. A Thomán-osztály jelenléti füzetében Bartók saját kézírásával olvashatjuk e tanév első félévében tanult Bach WK-darabokat: „Bach Cis moll és B moll előjáték és fuga”.¹² Ez a jelentős mennyiségű darab egyértelműen több, mint amennyivel Bartók zenész kortársai abban az időben foglalkoztak.¹³ Magától értődő módon a Bach-műveknek ez a figyelemre méltó sora hatással volt a későbbi zeneszerző, zongoraművész és pedagógus Bartók gondolkodásmódjára.¹⁴

Előadóművészként koncertjein azonban viszonylag későn kezdett el Bachot játszani, bár már zeneakadémiai tanulmányai okán is könyvtárában megtalálható volt Bach billentyűs

⁹ Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.) 221–237.

¹⁰ I.h.

¹¹ Somfai László: „Utószó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier. I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 138–142. 138.

¹² I.h.

¹³ Breuer János: „Bartók és Bach.” *Muzsika*, 18/9 (1975. szeptember): 20–24. 20.

¹⁴ I.h.

muzsikájának jelentős része, tanárként pedig rendszeresen tanította ezeket az óráin.¹⁵ A *Kromatikus fantázia és fuga* volt az egyetlen, amelyet már 1905-ben műsorára tűzött és abban az évben több koncertjén is repertoárja részét képezte. A nagyszabású Bach-mű Bartók soproni, temesvári, grazi, anklami és manchesteri koncertjén, valamint ibériai turnéján is felcsendült. Pozsonyban az 1906-os évben még egyszer előadta, majd egészen a húszas évek elejéig nem szerepel műsorain Bach-zene.¹⁶ Az 1921/22-es évadtól kezdve egyre több kamaradarab, később pedig szólószongora-darab jelenik meg a koncertező Bartók Bach-repertoárján. Az E-dúr hegedű–zongora szonátát 1921-ben Budapesten Székely Zoltánnal, 1922-ben Londonban pedig Arányi Jellyvel játszotta. A c-moll hegedű–zongora szonátát 1925-ben Magyarországon Telmányi Emillel, majd ugyanebben az évben Hollandiában Székely Zoltánnal több ízben is előadta. Budapesten 1927-ben a Szigeti Józseffel megrendezett közös hangversenyükön az A-dúr szonáta volt műsoron. A h-moll szonátát Waldbauer Imrével 1931-ben, a G-dúr szonátát 1935-ben Szigeti Józseffel adta elő. Második feleségével, Pásztory Dittával az 1940. január 29-i budapesti koncertjükön Bach két fűgáját játszották a *Kunst der Fugéből*.¹⁷

Bartók az 1920-as évek második felétől a Magyar Telefon Hírmondó és Rádió Részvénytársaság (vagyis a Magyar Rádió) stúdiókoncertjeinek rendszeres fellépője lett. 1926-tól már minden évben legalább egyszer – általában szeptemberben vagy októberben – játszott a rádióban. Változatos műsorokat állított össze és igyekezett mindent csak egyszer előadni. Saját, valamint Kodály és Debussy darabjai mellett gyakran kezdte a koncerteket Scarlatti, Mozart vagy Beethoven szonátaival. A rendszeres fellépések repertoárbővítést követeltek, és 1928-tól már gyakran tartalmazott Bach-műveket is egy-egy műsora.¹⁸ Első alkalommal Bach *a-moll fantázia és fűgáját* Liszt átíratában és a *Négy duettet* adta elő (1928. szeptember 5.), következő alkalommal pedig az *a-moll angol szvitet* (1929. szeptember 13).¹⁹ Ezekben a rádióműsorokban a korabeli hallgatók további nagyszabású Bach-műveket hallhattak Bartók interpretációjában. Időrendben elhangzott: Bach–Bartók: 6. [orgona]szonáta (BWV 530, bemutató: 1930. január 1.), a B-dúr partita (1930. április 14.), az *Olasz koncert* (1930. szeptember 9.), a c-moll fantázia (BWV 906), az *a-moll prelúdium és fuga* a WK II-ből és Bach–Bartók: 6. szonáta (1931. március 8.). További koncertjein

¹⁵ Somfai: „Bartók J. S. Bach átíratá.” In: uő. (szerk.): *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 405–405. 409.

¹⁶ Demény János: *Bartók Béla, a zongoraművész*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.) 29.

¹⁷ I.h.

¹⁸ Somfai: „Bartók J. S. Bach átíratá”, i.m., 410.

¹⁹ I.h.

szerepelt a g-moll angol szvit (1932. január 6.), a c-moll francia szvit (1932. december 13.), Bach–Bartók: 6. szonáta (1935. október 20.) és a G-dúr partita (1936. október 14.) is.²⁰ Versenyművek az 1930-as évektől kerültek egyre sűrűbben műsorára. A hosszú sort az f-moll zongoraversennyel kezdte meg 1934-ben, a későbbiekben pedig Edwin Firscherrel a c-moll kettősversenyt, majd Dohnányi Ernővel a C-dúr kettősversenyt adta elő. 1937-ben a Városi Színházban Bach mindkét három zongorára írt kompozíciója, a d-moll és a C-dúr versenymű is elhangzott. Bartók mellett Edwin Fischer és Dohnányi Ernő zongorázott.²¹ A Női Kamarazenekar élén 1938-ban Somogyi László dirigálásával adta elő a d-moll zongoraversenyt, ezúttal az Izraelita Leányárvaház javára megrendezésre kerülő jótékonysági hangversenyen.²² Bartók emigrációja előtti utolsó zeneakadémiai búcsúhangversenyén, 1940. október 8-án pedig Bach A-dúr zongoraversenyét játszotta; a Székesfővárosi Zenekart ezen a koncerten Ferencsik János vezényelte.²³

Azt, hogy Bartók e jelentős mennyiségű Bach-műnek milyen kvalitású tolmácsolója lehetett, külön fejezetekben taglalom; ezekben elsősorban közreadásain és a tanítványok visszaemlékezésein keresztül –, de Bach-felvételeit is segítségül hívva – szeretnék rávilágítani a bartóki Bach-interpretáció sajátosságaira és egyedi stílusjegyeire.

1.2. A zeneszerző Bartók Bach-öröksége

Bartók a népzénéről szóló írásaiban is megemlíti Bachot. Küldetésének, s élete jelentős részében legfontosabb tevékenységének tekintette – amiért kész volt minden idejét feláldozni és minden mást, ami ebben akadályozta, gyakorta nyűgnek tekintett – a népzene kutatását, gyűjtését, rendszerezését. A népzene tudatosan és öntudatlanul egyaránt hatással volt saját műveire, s a népzene és műzene kapcsolatáról szóló attitűdjét Bach példáján keresztül „legalizálta” – ő volt ugyanis számára az etalon, amikor népzene és műzene kapcsolatáról ír: „A magasabb műzenében úgyszólván mindig is voltak népzenei hatások, hogy túl messzire és alig ismert korokig ne menjünk, elegendő Bach zenéjében a koráldallamokra gondolnunk.”²⁴ Ugyancsak rá hivatkozik, amikor úgy érzi, hogy saját, népzénéből kiinduló komponálási módszerét „meg kell védenie”:

²⁰ I.m., 409.

²¹ I.h.

²² Bónis Ferenc: „Somogyi László.” In: uő. (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés.* (Budapest: Püski Kiadó, 1995.) 229–233. 230.

²³ I.m., 30.

²⁴ Szöllősy András: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, i.m., 674.

Bach Sebastian, ugyebár, az előtte lefolyt száz és egynéhány év zenéjének nagy összefoglalója. Zenéjének anyaga: motívumok, témák, nagyobb részt korának, jobban mondva: elődei korának közismert formulái. [...] Baj ez, plágium ez? Egyáltalán nem! Hiszen minden művészetnek joga van ahhoz, hogy más, előző művészetben gyökerezék, sőt, nemcsak joga van, hanem kell is gyökereznie. Miért nem volna akkor jogunk a népi művészetet is ilyen gyökértartó szerephez juttatni.²⁵

Bartók az őt ért zenei hatásokkal kifejezetten sokat foglalkozott, ami nyilatkozataiból és önéletrajzának különböző variánsaiból is világossá válik.²⁶ Ezek tükrében kiemelkedően fontosnak tűnnek előbb idézett gondolatai, hiszen ahogyan Bach merített az elődeiből, úgy Bartók is Bachból.²⁷ Saját elmondása szerint Bach és Beethoven voltak rá a legnagyobb hatással, őket tekintette zenéjének lényegi, szintézisre való törekvésének modelljeiként.²⁸ Bach muzsikáját tartja a zenei kifejezés legteljesebb megvalósulásának, amit az alábbi, 1934-es megfogalmazása is tükröz:

Az emberiség természeténél fogva ugyanolyan mértékben kívánja és látja szükségét a “melodikus” és a “ritmikus” zenének. Én mindkét fajtát egyenjogúnak érzem, és a legtokéletesebb zenei műnek azt a művet tekintem, amely mind a két fajtát egybefoglalja. És ilyen mű, tudomásom és érzésem szerint J. S. Bach életműve.²⁹

1930-ban így nyilatkozik egy válaszlevelében az első Bartók-monográfia szerzőjének, Edwin von der Nüllnek, aki a polifon gondolkodásmód hiányára mutatott rá Bartók korábbi műveinek túlnyomó többségében:

Hogy miért használok kevés ellenpontot?... 1. Mindenesetre ebbe belejátszik a természetes adottság. 2. Fiatalkoromban nem annyira Bach vagy Mozart, hanem Beethoven művészete volt a szépségideálom. Az utóbbi időben ez némiképp megváltozott; néhány éve sokat foglalkozom a Bach előtti zenével, és azt hiszem, ennek nyomai például a zongoraversenyben és a kilenc kis zongoradarabban is megfigyelhetők.³⁰

²⁵ I.m., 680–681.

²⁶ Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.) 48.

²⁷ Breuer: „Bartók és Bach”, i.m., 23.

²⁸ Mikusi Balázs: „Bartók és Scarlatti. Oknyomozás és hatástanulmány.” *Magyar Zene* 46/1. (2008. február): 7–29. 12.

²⁹ Demény (közr.): *Bartók Béla levelei III.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.) 399–400. Válasz Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című tanulmányára. (Ford.: Demény Jánosné Benedict Edna).

³⁰ Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. (Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930.) 108–109. (Ford.: Somfai László.)

E nyilatkozatának idején Bartók éppen 17–18. századi billentyűs zenék átiratain dolgozott. A barokk mesterek csembaló- vagy orgonamuzsikájából készített átiratai sajátos helyet kapnak a bartóki életműben, melyekkel az 1926-os „zongorás” évtől kezdve kezdett el foglalkozni. Az átiratok mennyisége jelentős, a darabokat összeválogató Bartók barokk, sőt a barokkot megelőző zenei korok felé irányuló érdeklődését tükrözik. A Delkas kiadó gondozásában Henry Purcell két prelúdiuma kerülhetett a piacra Bartók átiratában.³¹ New Yorkban, Carl Fischer közreadónál a „17–18. századi olasz szerzők billentyűs műveinek hangverseny-átiratai zongorára” című 11 füzetes kiadása 1930-ban láthatott napvilágot, amely Girolamo Frescobaldi, Michelangelo Rossi, Azzolino Bernardino della Ciaia, Benedetto Marcello és Domenico Zipoli darabjait tartalmazza.³² Ahogy arra ő maga is rámutatott fentebb idézett válaszlevelében, az átiratok zongoratextúrája és az azokkal egy időben írt saját darabjainak (Zongoraszonáta, Szabadban, Kilenc kis zongoradarab, 1. zongoraverseny) jellegzetességei között közvetlen kapcsolat látszik.³³

Kodály 1921-es Bartók-tanulmányában is kiemelt szerepet szán a Bartókot ért zenei hatásoknak. A tanulmányban jelentős hangsúlyt kap a Bach-hatás, és Bartók harmóniai felfogását több ízben is Bachéhoz hasonlítja: „Térjünk vissza a disszonanciákra. Bartók, aki végig kísérte a modern harmóniavilág Trisztán óta megtett fejlődését, Bach harmonikus gondolkodásának az örököse.”³⁴ A tanulmányt Bartók szokatlanul lelkesen várta, úgy gondolta, hogy nagyon találó lesz, már csak azért is, mert „[Kodály] a legjobban van beavatva mindabba, ami fejlődésemre hatással volt.”³⁵ Állítása nyomán joggal feltételezhetjük, hogy Kodállal ő is egyetértett.

Az 1926-os év fontos új korszakot nyit Bartók Bach-recepciójára nézve, amit később maga a szerző is kiemelt:

Ami engem illet, úgy hiszem, következetesen és egy irányba fejlődtem, legalábbis úgy 1926-tól kezdve, amióta műveim jóval kontrapunktikusabbak és egészében véve

³¹ Bartók Béla (közr.): *Purcell, Két prelúd, átirat zongorára*. 1929. (Autográf fogalmazvány.) Részletesen lásd: Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000.) 323. A kötet később a Delkas kiadónál 1947-ben jelent meg Los Angelesben.

³² Bartók Béla (közr.): *XVII and XVIII Century Italian Cembalo and Organ Music. Transcribed for Piano*. (New York: Carl Fischer, 1930).

³³ Somfai: „Bartók J. S. Bach átirata”, i.m., 406.

³⁴ Kodály Zoltán: „Bartók Béla. 1921.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés 2*. (Budapest: Argumentum, 2007.) 426–434. 430.

³⁵ Vikárius: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.*, i.m., 47.

egyszerűbbek lettek. Ezt a korszakomat az is jellemzi, hogy erőteljesebben hangsúlyozom a tonalitást.³⁶

Az 1926 és 1931 között komponált műveiben valóban nagy számban találkozhatunk neobarokk – s kifejezetten bach – vonásokkal. Mielőtt Bartók néhány művének ezen jellemző vonásait megvizsgálnánk, érdemesnek tartom megszívlelni Mikusi Balázs gondolatát. Véleménye szerint a stílusukban egymástól olyan távol álló művek apró részleteinek hasonlításával nem sokra megyünk – a hatást sokkalta inkább általánosabb vonásokban érdemes megfigyelni.³⁷

Barokk stílusjegyeket mutat a már említett Kilenc kis zongoradarab első füzeté a *Négy párbeszéd*, az 1. zongoraverseny, valamint a *Szabadban* zongoraciklus több tétele, amelyek 1926-ban készültek,³⁸ a 2. zongoraverseny, a *Cantata profana* és az egyetlen átírtata, amelyet a lipcsei mester 6. orgonaszonátájából (BWV 530) készített.³⁹ Utóbbit Bartók négy stúdiókoncertjén kívül máshol már nem is játszotta, hatása nem volt számottevő, azzal együtt sem, hogy hét év alatt 163 példányt adott el belőle Rózsavölgyi.⁴⁰

Bachi zenei utalások és idézések közül fontos még megemlíteni a *Cantata profana* elejét, amely kétségtelenül Bach *Máté-passiójának* nyitókórusára reflektál.⁴¹ A legegységesebb Bach-hatást mind felépítésében, mind hangvételében a Hegedűszólószonáta mutatja, melyben fellelhetők Bach szólószonáta- és partita-tételeinek szerkesztésmódjai.⁴² Bach kontrapunktikus szerkesztésmódja iránti érdeklődése pedig talán a *Zene* fűgájában érhető a legjobban tetten.⁴³ A *Mikrokosmos* több olyan darabot is tartalmaz, melyek Bartók megjelölése szerint csembalón is előadhatók.⁴⁴ Ha megnézzük közelebbről ezeket a darabokat, akkor láthatjuk, hogy szerzőjük leginkább a polifon szerkesztésűeket találta alkalmasnak a csembalón való előadásra. E darabok dinamikai skálája kevésbé szélsőséges, a zenei anyag sűrűn frazeált, ami szintén a barokk interpretációs gyakorlatra

³⁶ Wilhelm András (szerk.): *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk (1911–1945)*. (Budapest: Kijárat, 2000.) 212. (Ford.: Legány Dezső.)

³⁷ Mikusi: „Bartók és Scarlatti. Oknyomozás és hatástanulmány”, i.m., 13.

³⁸ Breuer: „Bartók és Bach”, i.m., 24. A négy párbeszéd Bach *Négy duettjére* való utalásként is értelmezhető.

³⁹ Somfai: „Bartók J. S. Bach átírtata”, i.m., 405.

⁴⁰ I.m., 410.

⁴¹ Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében.” *Magyar Zene* III/2 (1962. április): 105–122. 113.

⁴² Breuer: „Bartók és Bach”, i.m., 24.

⁴³ Wolf Frobenius: „Bartók und Bach.” *Archiv für Musikwissenschaft*. 41/1 (1984.): 54–67. 59.

⁴⁴ Bartók előszava a *Mikrokosmoshoz*: „És ha már átiratokról van szó, azt is megemlíthetjük, hogy egynémelyik darab – így pl. a könnyebbek közül a 76., 77., 78., 79., 92., 104/b számú, a nehezebbek közül a 117., 118., 123., 145. számú clavicembalora is alkalmas. Ezen a hangszeren az oktáv kettőzéseket regiszterek végzik”. Lásd: Bartók: „Előszó.” In. uő.: *Mikrokosmos. Zongoramuzsika a kezdet kezdetétől*. (New York: Boosey und Hawkes, 1940.) 2–11. 4.

rímél.⁴⁵ Figyelembe véve Bartók szerzői megjegyzéseit, előképeikként leginkább Bach, Scarlatti és Couperin billentyűs kompozícióit tekinthetjük. *Hommage à J. S. Bach* címet viseli a *Mikrokosmos* 79. darabja, a *Kromatikus invenció*ról pedig ez maradt ránk a szerző nyilatkozatából: „Bach-forma után készült. [...] Egyszerű és tiszta kétszólamú invenció. Szólamok közvetlen imitációban és megfordításban.”⁴⁶ A 17. darabról Bartók így nyilatkozik: „Ugyanez a disszonancia figyelhető meg Bachnál.” A IV. kötet egyik „nehezebb” darabja a *Bourrée* címet viseli, a szerző megjegyzésében pedig ezt olvashatjuk: „A darab címe, amint Couperinnél is, a ritmusból ered”.⁴⁷

Amint arra Huzella Elek felhívja a figyelmet, már jóval korábbi, az 1926-os év előtti időszakban is találkozhatunk Bach-allúzióval. A kékszakállú herceg várában a hetedik ajtó kinyitása előtti angolkürt-dallam szinte hangról hangra megegyezik a *Máté-passió* 69. számú alt recitativójának oboa da caccia-melódiájával. Valószínűleg nem véletlen, hogy Bartók az oboához a hangszínben oly hasonló angolkürtöt választotta, ráadásul nem sokkal később – talán az idézést megerősítendő – még a B-A-C-H motívum is megszólal.⁴⁸

1.3. Bartók tanár úr Bachot tanít

Bartók Bach zenéjét tanító tevékenysége rendkívül sokrétű. Ide kapcsolódnak a WK és a *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* általa megjelentetett instruktív közreadásai, valamint tényleges tanítása. Sokrétűsége miatt e témát a disszertációm további részeiben több külön fejezetre bontom, így a részletesebb elemzést és a történeti háttérrel azokban olvashatjuk.

Bartók Béla mindössze 26 évesen lépett visszavonuló tanára, Thomán István helyére a Zeneakadémia tanári karába.⁴⁹ Tanítási stílusát és zeneakadémiai munkásságát illetően számtalan visszaemlékezésre hagyatkozhatunk. Ezek olvasásakor figyelembe kell venni a mesélő egyedi személyiségvonásait, hiszen csak ezek tükrében nyerhetnek igazán értelmet e memoárok. Ezenkívül nem elhanyagolandó szempont az sem, hogy hány év távlatából

⁴⁵ Elek Szilvia: *A csembaló reneszánsza Magyarországon a 20. század kezdetétől napjainkig*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. (Kézirat). 129.

⁴⁶ Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. (London: Boosey and Hawkes, 1971.) 80. (Ford.: Breuer János.)

⁴⁷ I.m., 25. A *Mikrokosmos* előszavában Bartók maga bontja a darabokat két csoportba: „könnyebbek”-re és „nehezebbek közül” valókra.

⁴⁸ Huzella Elek: „Bach és Bartók. Gondolatok a »Kékszakállú« egyik dallamáról.” *Muzsika* 2 (1959. június): 5–7. 5., 6.

⁴⁹ Demény: „Bartók és a Zeneakadémia.” In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 130–144. 138.

történt a visszaemlékezés, hiszen az idő múlásával az emlékek torzulhattak. Figyelembe kell venni azt is, hogy a visszaemlékező tanítvány Bartók 1907-től 1940-ig tartó tanári pályájának mely szakaszában tanult tőle.⁵⁰ Ezért teljesen természetes, hogy – a teljesség igénye nélkül – a közvetlenül Thomántól „megörökölt” Szalay Stefánia vallomásai, a későbbi író, Székely Júlia regényes sorai, az egyénisége megtartásáért küzdő Klein Erzsébet visszaemlékezései vagy a Bartóktól 12 éves korától órákat vevő Balogh Ernő mind kissé eltérő képet mutatnak a Bartókkal folytatott szakmai munkáról.⁵¹ Stachó László Bartók tanítási módszerét kutató könyvfejezeteiben a visszaemlékezésekben fellelhető ellentmondásokat feloldva, a következőkre világít rá: azoktól, akiket Bartók nem tekintett szakmai tekintetben magával egyenrangúnak, ellentmondást nem tűrve kérte számon saját felfogását, míg kollégáival és tehetségesebb, önállóbb tanítványaival lényegesen alkalmazkodóbb hozzáállást mutatott. A későbbi tanítványok emlékeiben az évek során egyre aprólékosabbá alakuló, saját elvárásait már-már rögeszmésen megkövetelő magatartása is kiütözik.⁵²

A bartóki metodika egyik legfontosabb elemét a visszaemlékezők egységesen az előjátszásban határozták meg. E módszer – melynek pedagógiai eredményessége vitatható és a kevésbé önálló tanítványt az utánzás irányába terelhette – valamennyi visszaemlékezésben visszatérő motívum.⁵³

A tanórák menetét Székely Júlia és Balogh Ernő közlik a legrészletesebben. Utóbbi így emlékszik vissza:

Órai úgy kezdődtek, hogy az egész kompozíciót megszakítás nélkül eljátszottuk (mindig fejből kellett játszani, a darabbal való foglalkozás első percétől kezdve.) Ezalatt ő javításait halvány ceruzával bejegyezte a kottába. A játék után ő játszotta el nekünk a teljes művet. Majd ismét mi játszottunk, ekkor már ismételten leállított, és egyes részeket újra játszattunk velünk, mindaddig, amíg meg nem feleltünk kíváncsiainak.⁵⁴

⁵⁰ I.m., 139. A hivatalos papírok szerint 1940-ig volt a zeneakadémia tanára, de 1934-től a zeneakadémia évkönyve már egyetlen Bartók tanítványt sem regisztrál és az 1933-as évben is már csak kettőt. Magántanítványai azonban az 1934-től 1940-ig terjedő időszakban is voltak.

⁵¹ Stachó László: *A zongoraművész Bartók – Modellek és Ideálok*. (Budapest: Balassi, 2022.) 96., 295. A visszaemlékezésekkel kapcsolatban a későbbiekben is Stachó könyvére hagyatkozva idézek.

⁵² I.m., 89., 96–97.

⁵³ I.m., 82.

⁵⁴ Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?” *Muzsika* 1/10 (1958. október): 9–10. 9.

Ezután részletekbe menő, rendkívül aprólékos munka következett. Bartók a játszott darab struktúráját, a frazeálási alapelemeket emelte ki a művek kidolgozása során.⁵⁵ A tanítványok egybehangzó véleménye alapján kirajzolódhat számunkra a tanár Bartók egyik legfőbb elvárása, miszerint „az előadásban érvényesüljenek a szerző intenciói”.⁵⁶ Bartók tanításáról és tanári magatartásának egyéb részleteiről Stachó László könyvéből tájékozódhatunk összefoglalóan és részletesen.⁵⁷

Bartók tanári céljai nem a virtuozitás és a briliáns technika kidolgozására irányultak. Egy 1906-ban írt levelében olvashatjuk: „...én soha életemben a kseftelő virtuózkodást nem soroztam a magasztos és megbecsülendő életpályák közé, melynek elérésére körömszakadtáig kellene dolgoznunk...”⁵⁸ Ezzel egybevág Prahács Margit visszaemlékezése, aki így jellemzi Bartók tanítását: „legkisebb részletekbe menő aprólékosság, aszketikus módszer, amiben egy-egy súly helyes kivitelezése többet jelentett minden technikai csillogásnál”.⁵⁹ Többen szintén egybehangzóan arról számolnak be, hogy a technikai problémákkal nem igazán törődött, megoldást nem javasolt a nehezen kivitelezhető részekre. „Elsősorban zenét tanított és csak másodsorban zongorázást” – fogalmazza meg Balogh Ernő is.⁶⁰

Bach-művek a Zeneakadémia zongora főszakának tantervében minden osztályban szerepeltek. A tananyagokat két részre bontották, tanulmányokat és előadási darabokat kellett a növendékeknek elvégezniük. Mai szemmel meghökkentő, hogy Bach minden műve – legyen szó szvitről, partitáról, invencióról vagy prelúdiumról és fűgáról – a „tanulmányok” kategóriába sorolódott.⁶¹

⁵⁵ Stachó: *A zongoraművész Bartók.*, i.m., 93.

⁵⁶ Kövesdi János: „Bartók és Pozsony. Albrecht János és Gáffor Ilona visszaemlékezései.” *Irodalmi Szemle*. 30/1 (1987. január): 397–410. 409.

⁵⁷ Stachó: *A zongoraművész Bartók.*, i.m., 77–98.

⁵⁸ Bartók levele Gruber Emmának. Doboz, 1906. nov. 25. In: Demény (közr.): *Bartók Béla levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 113. Stachó összefoglalója alapján kiderül: Bartók tanári pályáját ugyan csak pár hónappal e levél keletkezése után kezdi meg, mégis jelzésértékű ez a hozzáállás. Nem lehet figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy az 1906-os évben vett részt a párizsi Rubinstein versenyen, ahol nem kapott helyezést; ez megrázóan érintette zongoraművész karrierjében.

⁵⁹ Gábor Ágnes (közr.): „Prahács Margit: Emlékek Bartókról.” *Magyar Zene* 51/1 (2013. február) 79–90. 81.

⁶⁰ Balogh: „Milyen tanár volt Bartók?”, i.m., 10. Ez természetesen nem jelentette azt, hogy Bartók ne lett volna igényes és precíz saját technikájának makulátlanságával kapcsolatban. Kósa György vallomása szerint, akivel Bartók a csodálatos mandarin üldözés jelenetének négykezes verzióját adta elő a budapesti rádióban, Bartók nagyon elkeseredett saját, – igen ritkán előforduló – melléütései miatt. Az ő melléütéseit azonban „atyai mosollyal elnézte”. Lásd: Bónis Ferenc: „Kósa György.” In: uő. (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. (Budapest: Püski Kiadó, 1995.) 37–40. 40.

⁶¹ Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1907.) 44., 45. A teljesség igénye nélkül, álljanak itt azok a művek, amelyeket Bachhoz hasonlóan ugyan-úgy a „tanulmányok” kategóriába soroltak: Czerny: *Kunst der Fingerkeit*, Chován: *nyolcadtanulmányok*, Thomán *nyolcadgyakorlatok*, Clementi–Tausig *Gradus ad Parnassum*, Kullak: *nyolcadtanulmányok*, Chopin: *tanulmányok* (op. 10. és 25.), Chopin: *Préludes*, avagy Liszt, Rubinstein és

Bartók különösen sokat foglalkozott Bach műveivel, tanítványai minden órára készültek a barokk mester valamelyik darabjával. „Három és hat [óra] között annyi Bach-mű hangzik el, ahány tanítvány a XIV. tanteremben sorára vár.”⁶² „Bach műveit könyörtelen szigorral tanította Bartók, igen sok Bachot követelt” – emlékszik vissza Székely Júlia.⁶³

Az aprólékos munka, amely Bartók tanítását jellemezte, a Bach-művek kidolgozásánál is hangsúlyos szerepet kapott. Ha Bach prelúdiumáról és fűgájáról volt szó, akkor a tanítvány interpretációját követően Bartók fejből előjátszotta az egészet.⁶⁴ Több beszámolóból is kiderül, Bartók a pedálozásra különösen nagy hangsúlyt fektetett, akármilyen kor zenéjéről is volt szó.⁶⁵ Szalay szerint például „pedálozni senki sem tudott úgy, mint Bartók. Bachnál kevés pedált vett s a frazírozási jeleket sohasem kötötte át pedállal. Szédítő tempóknál ugyanolyan gyorsan váltogatta a pedált, mint ahogyan a hangzás megkívánta.”⁶⁶ „Bachnál csak végszükség esetén hagyta a növendéket pedálozni. Végszükségnek a túl távoli, átérhetetlen hangközök és a nagyobb dinamikát követelő akkordok számítottak” – emlékszik vissza Székely is, aki könyvében külön fejezetet szentelt mestere Bach-tanításával kapcsolatos emlékeinek.⁶⁷

Székely visszaemlékezései szerint Bartók a szólamok szigorú plaszticitását, az ívek és vonalak egyértelmű tisztaságát követelte, melyet nagymértékben elősegített az áttetsző, figyelmes pedálozással. Tanítása során sokszor utalt az orgonára és csembalóra (vagy ahogyan ő hivatkozik rá, a clavecinre), mint a Bach-korában használatos billentyűs hangszerekre. Két csoportra bontotta a prelúdium és fűgákat: javaslata szerint a legjobb, ha a nagyobb apparátust, telítettebb hangzást igénylő darabokat orgonára (ez a WK nagyobbik része), míg a vékonyabb hangzást és „kopogóbb” játékmódot követelő műveket csembalóra képzeljük el. Bartók rendszerint az orgona és csembaló regiszteres dinamikáinak megvalósítására hívta fel a figyelmet, kerülve a zongorára oly jellemző crescendók és diminuendók hullámain. Fontosnak tartotta az interpretáció során, hogy a szólamok külön életet éljenek, mind más regiszterben, tehát más-más hangszínből jelentkezzenek. Székely visszaemlékezéséből kiderül, hogy ügyelni kellett, hogy egyetlen taktus se mosódjon össze,

Tausig versenytanulmányai. A tanterv precízen kiemeli, hogy melyik kötetből hány darabot kell az adott osztályba járó növendéknek elvégeznie.

⁶² Bónis/Így láttuk, i.m., 103. „Székely Júlia.”

⁶³ Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. (Budapest: Kozmosz Könyvek, 1978.) 58.

⁶⁴ Bónis/Így láttuk, i.m., 148. „Comensoli Mária.”

⁶⁵ Balogh: „Milyen tanár volt Bartók?”, i.h., Szirányi Gábor: „Egy Bartók-tanítvány naplójából. Szalay Stefánia emlékezete.” In: uő. (szerk): *Zongorabillentyűk. Thomán István, Szalay Stefánia és Böszörményi-Nagy Béla emlékezete*. (Budapest: Gramofon Könyvek, 2013.) 86–111. 94.

⁶⁶ Szirányi: „Egy Bartók-tanítvány naplójából. Szalay Stefánia emlékezete”, i.h.

⁶⁷ Székely: *Bartók tanár úr*, i.m., 56–59.

és félreérthetetlenül rajzolódjon ki „plasztikusan élesen, zúgó kicsengés nélkül” minden egyes szólam különféle színekkel. Bartók felhívta a figyelmet, hogy a zongorán, az orgonával ellentétben, nem létezik regiszterhez kötött megváltoztathatatlan hangerősség, hanem ezeket magának az előadónak kell kreatívan kidolgoznia a darabban. Ezek kivitelezésében azonban nem szabad szem elől tévesztene az orgonát, amelyen dinamikai hangsúlyozásra gyakorlatilag nincs lehetőség egy regiszteren belül, így a zongorán is csak agogikai hangsúly alkalmazható. Székely kiemeli, hogy aki Bartóktól megtanult egy Bach-fűgát, az rálátott a művek szilárd szerkezeti felépítésére, melyre előadóművészként is alapozni kellett.⁶⁸ „Bach [...] volt a muzsikálás fundamentuma, ebből kellett kiindulni. Aki megtanult Bachot játszani, az elmondhatta magáról, hogy konyít valamit a muzsikáláshoz”⁶⁹ – összegzi azt az örökséget, amit Bartók Bach tanítása kapcsán magával vitt. Később, mikor zenei tanulmányai néhány évnyi kihagyását követően Székely visszatért a zongorázáshoz, Bartók „megbocsájto mosollyal” fogadta őt vissza zeneakadémiai osztályába, „penitenciaként” a következőt mondva: „sok Bach-művet hozzon órára. Minél több Bachot”.⁷⁰

Bartók tanításában hangsúlyos szerepet kapott a „formai és tonális rend” megfelelő értelmezése és „elsőbbsége az interpretáció során”,⁷¹ melyeket Bach művein keresztül ideálisan tudott a tanítvány elsajátítani. Földes Andor, a későbbi magántanítvány emlékezete szerint „abból ahogy [Bartók] Bach zongoraműveinek vagy a Beethoven-szonátáknak az interpretációját tanította, többet lehetett tanulni zenei formákról, mint [...] a Zeneakadémia más tanáraitól összhangzattant vagy ellenpontot tanulva.”⁷²

A Zeneakadémia évkönyvének adatai szerint az 1906–1907-es tanévtől kezdve a tantervben már a Bartók-féle instruktív kiadás alapján tüntették fel a hallgatók számára kötelezően elvégzendő WK-darabok listáját.⁷³ Az utolsó tantervet közlő évkönyv az 1916/1917-es tanévből való, amelyben még továbbra is Bartók közreadásában jelölik ki a tananyagot. A későbbi évkönyvekben már nem található kötelezően előírt tananyag, aminek lehetséges oka Dohnányi 1917-es zeneakadémiai reformtörekvéseiben keresendő. Dohnányi ugyanis így fogalmaz: „nem tartom méltó dolognak, ha egy állami intézet a saját tanárainak

⁶⁸ Székely: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1965.) 111., 112.

⁶⁹ Székely: *Bartók tanár úr*, i.m., 58.

⁷⁰ I.m., 210.

⁷¹ Székely: *Elindultam szép hazámból*, i.h.

⁷² Malcolm Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*. (London: Faber und Faber, 1990.) 77., Földes Andor visszaemlékezése.

⁷³ Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1907.) 44., 45.

kiadványait kötelezővé teszi.”⁷⁴ Feltételezhető tehát, hogy Dohnányi javaslata nyomán kerültek ki az évkönyvekből a szigorúan előírt tananyagok. Székely Júlia szerint azonban még az 1920-as években is „természetesen ezekből a kiadványokból” tanulták az anyagot.⁷⁵ Székely visszaemlékezéseiből az is kiderült, hogy Bartók saját előadási instrukciói részletessége ellenére tanítása során nem egy alkalommal rugalmasan viszonyult hajdani bejegyzéseihez.⁷⁶ Közreadásaihoz fűződő viszonyának változásait részletesen a 3.6. „Évek távlatából” című fejezetben elemzem.

Bartók az 1920-as évek folyamán több Bach-korabeli hangszert is megismert, aminek nyomán a barokk zenéről alkotott nézetei sokat változhattak. Ennek köszönhető, hogy Comensoli Mária már arról számol be, hogy a Zeneakadémia XIV. tantermében nem csak két Bösendorfer zongora állt, hanem egy csembaló is.

A Bach-prelúdiumokat és fűgákat teljes egészében előjátszotta nekünk, a részletezés ezután következett. Egyszer egy szép clavicembalo állt a tanteremben; csodálkozásomra ehhez a hangszerhez ültetett, és az órára hozott Bach-műveket ezen kellett játszanom. Célja bizonyára az volt, hogy felidézzük a Bach korabeli hangzást, és megkíséreljük a pedálmentes, tiszta szólamjátékot.⁷⁷

Mindarról, hogy meddig volt Bartók tantermében ez a bizonyos hangszer, modern csembaló volt-e vagy esetleg már egy kópia, nem tudunk semmi többet. Bizonyos azonban, hogy Bartók a '20-as években már olyannyira fontosnak tartotta a csembaló működésének megértését, hangzásvilágának ismeretét, hogy még zeneakadémiai tanításában is felhasználta.

A visszaemlékezések tanúsága alapján úgy tűnik, hogy Bartók felfogása Bach muzsikájáról az akkoriban széles körben elterjedt Bach-értelmezésektől sok szempontból eltért.⁷⁸ Ha talán egy kicsit túlzóan általánosítónak hangzik is Székely véleménye, kulcsfontosságú megfigyelést fogalmaz meg mikor rávilágít, hogy „abban az időben a zongoristák világszerte érzelmesen, szinte romantikusan játszották Bach műveit, sok pedállal, szeszélyesen ingadozó tempókban”. Bartók ezzel szemben „kezdetből fogva formálta, alakította át azt a hamis elképzelést, melyet e művekről a növendék

⁷⁴ Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 171–185. 176.

⁷⁵ Székely: *Bartók tanár úr*, i.m., 49.

⁷⁶ I.h.

⁷⁷ Bónis/Így láttuk, i.m., 148. „Comensoli Mária.”

⁷⁸ Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 224.

hangversenyélményei alapján alkotott magának”.⁷⁹ A különbségre mindinkább ráérezve később pedig így emlékszik vissza:

Már az első órákon – mert hiszen azonnal Bach *Woltemperiertes*jével [sic!] kezdődött a tanulás – észre kellettennem, mennyivel tisztábbá, világosabbá, sőt még színesebbé is válik a Bach-zene az ő felfogásában, mint a régiben, a crescendók és diminuendók hullámhegyei és -völgyei között.⁸⁰

Bartók Bach-közreadásainak (WK, *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*) kottaképe természetesen nem képes – és nem is hivatott – *mindent* tökéletesen konzerválni, amit a szerző vagy közreadója képzelt, Bach-hangfelvétele pedig nagyon kevés maradt ránk. Ezért a fent idézett értékes visszaemlékezések a Bachot tanító Bartókról fontos kiegészítő részét képezik elemzéseimnek, hiszen így közreadásai és fennmaradt hangzóanyagai mellett a zeneakadémiai óráin elhangzottak alapján is finomíthatjuk Bach-felfogásának analízisét.

⁷⁹ Azon kevés Bach felvételek, amik megmaradtak Bartóktól – ha ennek az állításnak nem is homlokegyenest az ellentétét – mégsem teljesen ezt igazolják számomra. Reményeim szerint az utolsó, 3.6. „Évek távlatából” című fejezetben magyarázattal tudok majd szolgálni erre az ellentmondásra.

⁸⁰ Székely: *Bartók tanár úr.*, i.m., 59.

2. Bartók és a közreadás kérdései

2.1. A 19. század közreadástörténete

Johann Sebastian Bach WK-jának 48 prelúdiuma és fúgája a szakmabeliek számára mindig is ismert és értékelt alkotás volt. Számítalan forrás megerősíti, hogy a későbbi zeneszerzők nagyrésze ismerte és nagyra tartotta a WK darabjait.⁸¹ Mozart öt fúgából vonósnégyes átíratot is készített, melyet Haydnnek dedikált,⁸² Beethoven repertoárján pedig már 11 éves korában jelen voltak a WK darabjai.⁸³ Hans von Bülow a zene „őszövétségének” Robert Schumann pedig a „a művek művének” nevezte a 48 prelúdiumot és fúgát.⁸⁴ Rendelkezésünkre állnak korabeli fennmaradt koncertprogramok, amelyekből tudjuk, hogy Clara Schumann is, Liszt is rendszeresen műsorára tűzött egy-egy prelúdiumot és fúgát;⁸⁵ nem vitás, hogy nagyra tartották és tisztelettel játszották e műveket.

Bach az első kötet darabjait 1722-ben Köthenben, míg a másodikéit 1744-ben Lipcsében gyűjtötte egybe.⁸⁶ A WK első kötetéből az egyetlen fennmaradt autográfot korábbi tulajdonosairól *Volkman–Wagener*-kéziratnak nevezik, melyet jelenleg a berlini Staatsbibliothek őriz.⁸⁷ A második kötet autográf kézírata elveszett, fennmaradt azonban egy Bach által készített gondosan megírt másolat, mely jelenleg a British Museum tulajdonát képezi.⁸⁸

A WK első nyomtatott kiadásai 1801-ben láttak napvilágot. Három kiadó párhuzamosan, de egymástól függetlenül jelentette meg a művet: Nägeli kiadása Zürichben, Simrock kiadása Bonnban és Hoffmeister kiadása Lipcsében jelent meg.⁸⁹ E kiadások

⁸¹ Dominik Sackmann: „Das Wohltemperirte Clavier.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Bachs Klavier und Orgelwerke*. (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 672–740. 672.

⁸² Köchel Catalog Online. <https://kv.mozarteum.at/en> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.11.)

⁸³ Dominik Sackmann: „Das Wohltemperirte Clavier”, i.h. Daniel Hertz: *Mozart, Haydn and Early Beethoven. 1781–1802*. (New York: W. W. Norton & Company, 2009.) 678.

⁸⁴ Alan Walker: *Hans von Bülow. A Life and Times*. (New York: Oxford University Press, 2010.) 7., Theodor Pfeiffer (közr.): *Studien bei Hans von Bülow*. (Lipscse: Thüringische Verlags-Anstalt, 1900.) 3., Sackmann: i.h. A Schumann idézet németül: „Werk aller Werke”.

⁸⁵ Palema Susskind Pettler: „Performers & Instruments. Clara Schumann’s Recitals 1832–50.” *19th Century Music* 4/1 (1980. nyár): 70–76. 72., 74., Alan Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811–1847*. (New York: Cornell University Press, 1987.) 372., 447.

⁸⁶ Christoff Wolff, Walter Emery: „Johann Sebastian Bach.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary for Music and Musicians Vol. 2*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 309–382. 341, 342.

⁸⁷ I.h., Bach-digital: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001361 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.14.), Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*. (Kassel: Bärenreiter, 1998.) 445., 452.

⁸⁸ Bach-digital: i.h., Alfred Dürr: i.m., 452.

⁸⁹ Alfred Dürr: *Kritischer Bericht. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Das Wohltemperierte Klavier I*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989.) 13.

hiánypótlók voltak, hiszen addig csak az autográf másolataiként léteztek példányok. Bár átfogó forráskritikai megközelítésről ekkor még nem beszélhetünk, a 19. század első évtizedeinek párizsi és londoni kiadói tartózkodtak a kottaszövegbe való beavatkozástól, így a század első harmadában Bach zongoraművei még mindenféle előadási jelzés nélkül jelentek meg.⁹⁰ Az ujjrendek és az előadási jelek Czerny által váltak a közreadói gyakorlat részévé,⁹¹ akinek az 1837-es WK-kiadásával megszületett a WK első teljes értékű instruktív kiadása. Az előszó szerint az előadási jelek hozzáadását Czerny minden esetben a darabok kétségbevonhatatlan karakteréhez, Beethoven előadásmódjához, valamint saját előadási tapasztalataihoz igazította.⁹²

A 19. század során a legkülönbélebb WK-közreadások láttak napvilágot. Albert Riemenschneider 1942-ben kísérletet tett ezek felkutatására és rendszerezésére.⁹³ Listáján összesen 102 kiadást sorolt fel, csak azokat véve számba, amelyek legalább az egyik kötetet teljes egészében tartalmazzák. Számos kiadás létezik ugyanis, amely nem teljes terjedelmű, csak egyes prelúdiumokat és/vagy fűgákat közöl. Ezek a kiadványok legalább a teljes kiadásokéhoz mérhető számban képviseltetik magukat, így a valóságos kiadásszám a 102-nél jóval magasabb lehet.⁹⁴ Átnézve a Zeneakadémia könyvtárában és az online fellelhető 19. századi Bach WK-közreadásokat, egyértelmű, hogy az analízáló, instruktív kiadások vannak túlsúlyban. Számtalan esetben előfordul, hogy a fűgatómák megjelenését és azok transzformációit is jelzik a kották, szerkesztőik adott esetben a transzformációkat megnevezik és előfordul a különböző szólamok más-más színnekekkel való elkülönítése is.⁹⁵ A zenei közreadáselemeléssel foglalkozó szaktekintély, Georg Feder és munkatársa, Hubert Unverricht szerint a kiadók kezdetben még igyekeztek indokolni az előadási jelek

⁹⁰ George Feder, Hubert Unverricht: „Urtext und Urtextausgaben.” *Die Musikforschung* 12/1 (1959. október/december): 432–454. 440.

⁹¹ Czerny 1822-ben adta közre Bach *a-moll fűgáját* (BWV 944) oktatási célból, amely az első olyan Bach-zongoraműkiadás volt, amely ujjrendet is tartalmazott. Egyéb előadási jelek – két tempó/karaktermegjelölés kivételével – azonban még nem kerültek bele a kottába. A fűga a *Kunst des Fingersatzes auf dem Piano-Forte* című művének 3. számaként, a *klasszikus kompozíciók gyűjteményében* jelent meg Bécsben.

⁹² Feder, Unverricht: „Urtext und Urtextausgaben”, i.h., Czerny: „Előszó” In: Bach–Czerny: *Das Wohltemperirte Klavier*. (Lipcse: Peters, 1837.) 3.

⁹³ Albert Riemenschneider: „A List of the Editions of Bach’s Well Tempered Clavier.” *Notes* 14 (1942. augusztus): 38–45. 45.

⁹⁴ I.m., 38. Lásd még: Alfred Dürr: *Kritischer Bericht. Johann Sebastian Bach*. I.m., 122–128.

⁹⁵ A Zeneakadémia könyvtárában őrzött Carl Reinecke-féle kiadás szisztematikusan vezet végig a fűgák szerkezeti felépítésén, míg a prelúdiumokat gyakorlatilag urtext-jelleggel, mindenféle kiegészítés nélkül, teljesen tisztán közli. Ugyancsak a Zeneakadémia könyvtárában található Bernardus Boekelman kiadása, melyben mindössze nyolc válogatott fűgát találni. A kotta bevezetésben részletesen ismertetett színekódrendszert követve hat különböző szintet alkalmaz a szólamok funkcióinak megkülönböztetésére.

hozzáadását, hamarosan viszont szinte csak olyan kiadások hódítottak, amelyekben virtuózok vagy pedagógusok korlátok nélkül juttatták érvényre személyes felfogásukat.⁹⁶

A kottakiadványok szövegei között nem ritkán markáns eltérések tapasztalhatók, melyek egyértelműen e korszak sajátosságai. Feder és Unverricht szerint elsősorban annak tudható be, hogy a 19. század során és a 20. század fordulóján nem minden esetben jelentkezett igény a forráskritikailag megalapozott kiadások iránt sem az előadók, sem a közreadók részéről.⁹⁷ Ezen kívül a hiteles forrásokhoz való hozzáférés is rendkívül korlátozott volt. A 19. század közreadásait jellemzően gyakorlati tanácsokkal, interpretációs javaslatokkal dúsították, és nem a szerzői szándékhoz való hűség jellemezte a közreadások domináns irányvonalát.⁹⁸ Ugyan a 19. század második fele a nagy zeneszerzői összkiadások megjelenésének korszaka is, és 1866-ban már megjelent a Bach Társaság számára Franz Kroll által összeállított egységes, csak a kéziratokra támaszkodó szöveget tartalmazó WK-kiadás,⁹⁹ a zeneműkiadás piacát továbbra is a gyakorlati célú, széles közönség számára készült kiadványok uralták.¹⁰⁰ Ezeket gyakran olyan ismert korabeli komponisták vagy előadóművészek neve fémjelezte, akiknek presztízse önmagában vonzóvá tette a kottát, nevük a kották címlapjain gyakran ugyanolyan méretű betűkkel volt szedve, mint a szerzőé. Ez sok esetben akkor is megtörtént, ha az adott közreadó ténylegesen nem is vett részt a kiadás szerkesztésében.¹⁰¹ Ez a gyakorlat – mely a közreadó személyét helyezi előtérbe – egészen a 20. század első feléig meghatározta a kottaforgalom fő irányát. A neves zongoravirtuózok kiadványaik szövegét legtöbbször saját előadói stílusokhoz igazították és gyakran nem „csupán” hozzáadott dinamikai és frazeálási utasításokkal éltek, hanem akár a hangokon, ritmusokon is módosítottak.¹⁰²

Csak a 20. század közepén indult el az úgynevezett régizenei mozgalom, amely az imént felvázolt helyzet válaszreakciójaként is értelmezhető. Ennek hatására kezdett általánossá válni a forráskritikai szemlélet, valamint az eredeti, szerzői változatok iránti érdeklődés, aminek eredményeként az urtext-kiadások is megszülettek.¹⁰³ Napjaink gyakorlatában e kiadások már egyértelműen elsőbbséget élveznek. Ennek ellenére az urtext-

⁹⁶ Feder, Unverricht: „Urtext und Urtextausgaben”, i.h.

⁹⁷ I.m., 441.

⁹⁸ I.h.

⁹⁹ A kötetek létrejöttét többek között Robert Schumann is szorgalmazta a Neue Zeitschrift für Musik egy 1843-as cikkében. A Bach Társaság végül Bach halálának 100. évfordulóján 1850-ben alakult meg.

¹⁰⁰ Stachó László: *20. századi instrukív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem: 2006. (Kézirat). 2.

¹⁰¹ Bozó Péter: „Liszt mint Bach-közreadó?” című cikkéből megtudhatjuk, hogy Liszt nevével is adtak ki Bach prelúdium és fűgákat, pedig ténylegesen nem ő szerkesztette őket.

¹⁰² G. Feder, H. Unverricht: „Urtext und Urtextausgaben”, i.h.

¹⁰³ I.h.

kották használatával sem föltétlenül kerül közelebb a zeneművek előadója a korhű játékstílushoz,¹⁰⁴ sőt, a jelölések értelmezésével kapcsolatban felmerülő kérdéseket sem oldja fel, hiszen – ahogy arra Somfai László felhívja a figyelmet – gyakran nem egyértelmű, hogy hogyan viszonyulnak a „historikus” előadói utasítások és jelölések a mai zenei jelentéseikhez.¹⁰⁵ A korabeli előadási jelek jelentéstartománya, valamint az alkalmazott interpretációs konvenciók ugyanis a mai előadó számára korántsem magától értetődők.¹⁰⁶

A korábbi kiadások vizsgálata során a mai kor embere az urtext-szemlélet hatására már nem elsősorban a szerkesztett mű iránt, hanem a közreadó zenei felfogása, stiláris ízlése felől kíván vizsgálgatni. Bartók Bach WK-közreadásának esetében is leginkább Bartók és korának esztétikai ízlése kerül előtérbe, mintsem Bach saját kora. A századforduló környékén megjelent Bach-kiadások értelmezései tehát gyakran túlmutatnak a szigorúan vett kottaelemzés keretein. Stachó László kutatásai során figyelmeztet, hogy az ilyen kiadások vizsgálata interdiszciplináris megközelítést követel történeti, előadói és filológiai aspektusok együttes figyelembevételével.¹⁰⁷

2.2. Közreadja Bartók Béla

Bartókot, a zeneakadémiai katedráját frissen elfoglaló fiatal zongoraművész-zeneszerzőt Rozsnyai Károly 1907-ben kérte fel Bach WK-jának instruktív közreadására.¹⁰⁸ Bach 48 prelúdiuma és fűgája volt Bartók első közreadása, amit a későbbiekben még közel kétezer oldalnyi közreadás követ majd. Az 1900-as években merült fel arra az igény, hogy magyar közreadások jelenhessenek meg, s ne csak német kiadások legyenek forgalomban. Ezzel összhangban a Zeneakadémia eredetileg 1892-ben elkészült tantervének magyarosítását kezdeményező Rozsnyai nemcsak magyar szerzők műveinek beemelését szorgalmazta a tananyagba, hanem a külföldi repertoárok tanulmányi célzatú magyar, tehát hazai közreadását is.¹⁰⁹ Az eredeti tanterv az instruktív közreadások tekintetében ugyanis teljes mértékben külföldi kiadványokra alapult. A WK-t például a Tausig-féle, akkoriban széles körben ismert közreadásban javasolta mind a diákok, mind tanáraik számára. Majdnem

¹⁰⁴ James Grier: *The Critical Editing of Music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996.) 11.

¹⁰⁵ Idézi: Stachó: i.m., 1., Somfai: „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation in the Years 1907–14.” *19th-Century Music* 11/1 (1987): 73–91. 73.

¹⁰⁶ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.h.

¹⁰⁷ Stachó: i.m., 3.

¹⁰⁸ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 84. Somfai kutatásaiban rámutat, hogy a felkérést tartalmazó levelezések elvesztek, de több, a későbbiekben ismertetett adat szól az 1907-es dátum mellett.

¹⁰⁹ Stachó: *A zongoraművész Bartók – Modellek és ideálok*. (Budapest: Balassi kiadó, 2022.) 102.

biztosra vehetjük, hogy Bartók is gyermekkorában, később pedig Thomán István szárnyai alatt a Zeneakadémián is ebből a kiadásból tanulta meg Bach prelúdium és fűgáit, hiszen a Zeneakadémia évkönyvének tanulsága alapján a tanterv – az 1885/1886-os tanév óta hivatalosan – Bartók tanulóévei alatt is Tausig kiadásában jelölte ki a WK-t.¹¹⁰

A Rozsnyai által – feltehetően a stuttgarti Cotta kiadó népszerű „Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke” című sorozatának hatására – megtervezett instruktív kiadás-sorozatot „az akadémia főtan szak tanárai” revideálták: Chován Kálmán, Szendy Árpád és Bartók Béla. A „Klasszikus zeneművek instruktív kiadása” című sorozat egyik legelső köteteként 1906-ban Bach invenciói szerepeltek Szendy közreadásában, 1908-ban pedig Bartók gondozásában a WK.¹¹¹ Bartók századeleji Bach-koncepciójának lenyomatai ezek a kivételes értékű kötetek, melyeket a következő fejezetekben ismertetek, kísérletet téve a közreadás előadóművészet-történeti tanulságainak felmutatására, megjelenési körülményeire, inspirációs forrásaira, valamint átfogó zenei elemzésére.

1909-től 1913-ig számos más Bartók-közreadás is megjelent Rozsnyainál: tizenhét Haydn-, húsz Mozart-szonáta, két Schubert-scherzo, Beethoven-zongoravariációk, -bagatellek, a C-dúr polonéz, valamint Schumann Jugendalbumából egy válogatás.¹¹² Beethoven 32 zongoraszonátájából 25 a rivális cég, a Rózsavölgyi és Társa megbízásából 1909 és 1912 között látott napvilágot, míg az ugyancsak Rózsavölgyi számára elkészített *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* első kiadása 1916-ban, második, revideált, eggyel több darabot tartalmazó kötete pedig 1924-ben jelent meg. Ebben a közreadások szempontjából igen termékeny időszakban egyéb tanulmányi célú Bartók-közreadások is elkészültek: Louis Köhler kis etűdjei, A kézügyesség iskolája, valamint Stephen Heller etűdjei. Bárd Ferenc és fia cége, mely műveinek első kiadója volt, 1920-ban Duvernoy etűdsorozatát, az *École du mécanisme*-t, Chopin tizennégy keringőjét, valamint Beethoven hat *écossaise*-ét jelentette meg Bartók közreadásában. Bartók utolsó közreadói munkái, melyeket újfent Rozsnyai adott ki, Scarlatti- és Couperin-darabokat tartalmaztak.¹¹³ Különlegességük, hogy Bartók maga válogatta össze a kötet darabjait, a füzetek pedig különböző nehézségi fokozaton lévő darabokat tartalmaznak. Előszavában a művek

¹¹⁰ *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve.* (Budapest: az Athenaeum R. Társ. Könyvnyomdája, 1886.) 31.

¹¹¹ Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 103.

¹¹² Stachó: i.m., 104.

¹¹³ Bartók (közr.): *A zongorairodalom remekműveiből. Scarlatti-Couperin-Rameau etc.* (Budapest: Rozsnyai, 1921.)

pedagógiai értékességét és a zenei tanulmányokban betöltendő „elengedhetetlen”, valamint „kívánatos” szerepét hangsúlyozza.¹¹⁴

Bartók közreadói tevékenysége filológiai és pedagógiai szempontból egyaránt jelentős, valamint zenei világképét és interpretációs szemléletét is tükrözi. Frid Géza, Bartók tanítványa így jellemezte a közreadó Bartókot: „[Bartók] hagyománytisztelő volt. Minden stílust, minden zeneszerzőt gondosan tanulmányozott; mint zongorista, könnyűszerrel beleéltette magát világukba. Bach-kiadványai, más barokk mesterek műveiből készült átiratai a legjobbak közül valók.”¹¹⁵

2.3. A Wohltemperiertes Klavier Bartók-közreadása – történeti háttér

„Saját Bach-felfogását őrzi a Wohltemperiertes Klavier Bartók-féle kiadása. A negyvennyolc prelúdiumot és fűgát szerető gonddal látta el előadási jelekkel.”¹¹⁶

Bartók első, a „*Wohltemperiertes Klavier*”/ 48 prelúdium és fuga című négy kötetre bontott tanulmányi célú kiadványa 1908-ban láthatott napvilágot Rozsnyai Károly kiadásában.¹¹⁷ Az instruktív köteteket Bartók nehézségi fokozatok szerint rendezte el, valamint ujjrenddel, előadási jelekkel és jegyzetekkel látta el.¹¹⁸ A köteteken nem szerepel évszám; a kiadói szerződések alapján tudhatjuk csupán, hogy a II., III. és IV. füzet 1908 elejére készült el,¹¹⁹ bár a közreadói munka feltehetőleg már 1907-ben elkezdődött. Ezt erősíti meg Kodály Zoltánnak „A folklorista Bartók” című tanulmánya, ahol már említésre kerül Bartóknak a WK II. B-dúr fűgájához 1907-ben írt jegyzete.¹²⁰ Ezenfelül, – ahogy az előző fejezetben már olvashattuk – a Zeneakadémia 1906–1907-es évkönyve már hivatalosan a Bartók-féle

¹¹⁴ Bartók Béla: „Előszó” In: Bartók Béla (közr.): *Domenico Scarlatti: Válogatott zongoradarabok*. (Budapest: Rozsnyai, 1921.) 1.

¹¹⁵ Bónis Ferenc: „Frid Géza” In: uő. (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. (Budapest: Püski Kiadó, 1995.) 89–92. 90.

¹¹⁶ Bónis/Így láttuk, i.m., 106. „Székely Júlia.”

¹¹⁷ Somfai László: „Utószó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 138–142. 138. A címet a későbbiekben a mai német helyesírási szabályok szerint használok, ahogyan azt a Bartók életében már megjelent átdolgozott kiadások is teszik.

¹¹⁸ A kottán egészen pontosan ez a cím szerepel: Bach–Bartók „*Wohltemperiertes Klavier*”/ 48 prelúdium és fuga fokozatos összeállításban, ujjrenddel, előadási jelekkel és jegyzetekkel / ellátta / Bartók Béla.

¹¹⁹ Az eredeti szerződések az EMB archívumában találhatók, másolatuk a budapesti Bartók Archivumban. Lásd: Somfai László: „Nineteenth-Century”, i.m., 78.

¹²⁰ Kodály Zoltán: *Visszatekintés. II*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 450.

közreadásban jelöli ki az akadémiai osztályokban játszandó prelúdiumokat és fűgákat, holott az az üzletekben még meg sem jelenhetett.¹²¹

1908-ban Bartók magánéleti válságba került: a Geyer Stefi iránt érzett szerelme viszonzatlan maradt. A csalódottságában munkába menekülő zeneszerző 1908 tavaszán Körösfőn gyűjtött népdalokat, valamint megírta a *Tíz könnyű zongoradarabot*, az *1. elégiát* és a *Tizennégy bagatellt*.¹²² Utóbbi művét júniusi bécsi útján el is játszotta Ferruccio Busoninak, majd a nyár hátralevő részét a svájci Alpokban töltötte.¹²³ Bartók innen származó – volt tanárának, Thomán Istvánnak címzett – leveléből megtudhatjuk, hogy Bach-korrektúralevonatokkal foglalkozik.

Kedves Pista. Megkaptam a Bach korrektúrákat. Elképzelhetetlen, mennyire hibás a magyar szöveg! Míg a német fordítás tiszta, mint a Mont Blanc hava, addig a magyar rész agyon van huzigálva, korrigálva.¹²⁴

Egyéb adatok a korrektúrákról vagy a nyomtatás körülményeiről nem maradtak ránk.¹²⁵

Az instruktív közreadás több eltérő címlapú utánnyomással is megjelent Rozsnyainál. A négy kötetet először „Eberle Józs. és Társa, Budapest” nyomtatta ki, majd három év múlva már egy másik nyomda neve, a „Röder C. G. G.m.b.H. műintézete Lipcse-Budapest IX” olvasható a címlapokon. Először 3 korona, a későbbi utánnyomáson pedig már 4 korona a kotta füzetenkénti ára.

A WK-közreadás egyik különlegessége, hogy revideált formában – feltehetőleg – 1913-ban újra megjelent egy „második átdolgozott kiadás” megjelöléssel. A két kiadás összevetése nyomán számottevő különbségeket tapasztalhatunk, melynek lehetséges okait a változtatásokkal együtt a téma alapos elemzése érdekében a 3.2. „1907–1914: Bartók két két kiadása” című alfejezetben külön taglalom.

A 20. század során nem kis népszerűségnek örvendő Bach–Bartók-közreadást számos alkalommal újra kiadták. 1936-ban Rózsavölgyi és Társa, majd 1964-től annak jogutódja, a Zeneműkiadó Vállalat nyomtatta újra többször is. Ezek az újrakiadások már két kötetbe összevonva jelentették meg a négy füzetet az 1913-as átdolgozott kiadás

¹²¹ Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1907.) 45.

¹²² Somfai László: „Utószó”, i.h.

¹²³ I.h.

¹²⁴ Bartók levele Thomán Istvánnak. Chambéry, 1908. aug. 26. In: Demény János (közr.) *Bartók Béla levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 138. Amint az összes többi instruktív kiadásában is, Rozsnyai a német nyelvterületeken való terjesztés reményében minden kiadását magyar és német szöveggel jelentette meg.

¹²⁵ Somfai László: „Utószó”, i.h.

kottaszövegével és előszavával, megtartva, de kiegészítve az első (1908-as) kiadás függelékével.¹²⁶ Az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, Rozsnyai mai jogutódja máig folyamatosan forgalmazza e kottákat. A kiadó *Bartók Béla instruktív közreadásai* című sorozatának részeként 2019-ben jelentette meg a WK-t, amely nemcsak újonnan tervezett borítóval, hanem Somfai László utószavával is kiegészült, aki értékes reflexiókkal segíti az interpretáció-történeti kontextus megértését.

A Bach–Bartók-füzetek megjelenéseinek, revideálásának és újranyomtatásainak áttekintését az 1. táblázat segíti.

Bach–Bartók: <i>Das Wohltemperierte Klavier</i>		
Kiadók	Megjelenések	
Rozsnyai Károly	1908: 4 füzet.	~1913: második revideált kiadás (valójában csak az I. és a II. füzetet dolgozta át Bartók).
Rózsavölgyi és Társa ¹²⁷	1936: 4 füzet helyett 2 füzetbe összevonva. ~1913-es kottaszöveg és előszó, valamint az 1908-as függelék.	
Zeneműkiadó Vállalat ¹²⁸	1964 óta folyamatosan, szintén 2 füzetbe összevonva.	
EMB Zeneműkiadó	2019: A <i>Bartók Béla instruktív közreadásai</i> című sorozat részeként új címlappal és Somfai László utószavával kiegészülve jelenik meg 2 füzetbe összevonva.	

1. táblázat. Bartók WK-közreadásának különböző megjelenései

¹²⁶ Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 104.

¹²⁷ Rozsnyai Károly kiadóját a 1936-ban a Rózsavölgyi és Társa vásárolta fel. Az 1949-es államosítást követően kiadói tevékenységének jogutódja a Zeneműkiadó Vállalat lett.

¹²⁸ A későbbi Editio Musica Budapest Zeneműkiadó.

Bartók 1908-as kiadásának előszavában a következő célt fogalmazza meg: „Ez a kiadás útba akar igazítani olyan növendékeket is, akiknek nincs arra alkalmuk, hogy megfelelő vezetés mellett tanuljanak.”¹²⁹ Bartók tehát egy olyan közreadást készített, amely segítségével lehet a kevésbé képzett tanároknál tanulók, valamint a különböző fokozatú képzésben résztvevők számára is. Az öt évvel később megjelent, átdolgozott kiadás előszava a temperált hangolás Bach-korabeli felfedezését is megemlíti már, amelynek előnyeit Bartók szerint Bach éppen a WK megírásával kívánta bemutatni. Ebben a revideált közreadáshoz tartozó előszóban is utal a pedagógiai célzatú olvasatra:

Pedagógiai okoknál fogva ezt az eredeti sorrendet meg kellett bontanunk, és az anyagot nehézségi fokozatok szerint négy kötetbe elosztanunk. Valamennyi szám elején zárójelben ott látható ez a sorszám, mely alatt az illető darab a szerzőnek céljára annyira jellemző eredeti elrendezésében helyet foglalt.¹³⁰

Ugyan a korabeli kottakiadványokban gyakoriak a tömegével jegyzetelt instrukciók, Bartók WK-ja korának egyik legrészletezőbb instruktív kottája lett, és erre feltehetően szándékosan törekedett: kifejezett pedagógiai motivációja világossá válik mindkét fentebb említett előszóból, s kottaképe ezen okokból kifolyólag tudatosan túlrészletező.¹³¹

Sándor György, aki 1930-tól 1933-ig volt Bartók tanítványa, egy interjúban a WK Bartók-féle közreadására is kitér. Az interjú különlegessége, hogy az Amerikában híressé vált zongoraművészt az 1990-es években kérdezték, amikor az Urtext-kiadások használata már széles körben bevett gyakorlatnak számított. Így fogalmazott:

Közreadását elsődlegesen pedagógiai célra alkalmazta [Bartók]. [...] Bach sem tempó, sem artikulációs, sem dinamikai jelzéseket nem használt, egyedül a hangokat írta le. Emiatt érdemes körültekintőnek lennünk a Bach-közreadások választása terén. Én Bartókét rendkívül megbízhatónak találom. Számomra az ő frazeálási jelei azért is hitelesek, mert egy olyan embertől származnak, aki nem csak nagyon nagy kaliberű zenész, hanem zeneszerző is. Tehát amit ő a kottába beírt, abban meg tudok

¹²⁹ Bartók Béla: „Előszó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperiertes Klavier I.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 3.

¹³⁰ Bartók Béla: „Előszó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperiertes Klavier I–II.* (Budapest: EMB, 2019.) 2. Jelzésértékű, hogy már itt is fontos, hogy valamennyire láttatni engedje az eredeti zeneszerzői szándékot. (1909-től, Beethoven közreadásaitól kezdve már határozottan elkülöníti saját bejegyzéseit a szerző eredeti jelöléseitől.)

¹³¹ Somfai László: „Utószó”, i.m., 139.

bízni. Száz meg száz olyan közreadás van, ami teljes mértékben értelmetlen. Egy jót találni nem kis feladat, ezért is adta közre Bartók a sajátját, a saját ötleteivel.¹³²

A már sokszor említett „pedagógiai okokon” túl a volt tanítvány visszaemlékezésében feltűnik az a „bizalom”, amellyel egykori tanára felé – és így annak közreadása felé is – fordul. Hangsúlyosan jelenik meg a *zeneszerző*–közreadó Bartók, aki komponistaként valóban hiteles forrása lehet egy másik szerző gondolatainak tolmácsolásában.

Bartók zenei alapelveiről már az első közreadás függelékéből is átfogó tudomást szerezhetünk. A meghatározó magyarázatok és Bartók esztétikai princípiumait tartalmazó szövegrészeket központi jelentőséggel bírnak, így lényegesnek tartom több helyen is szó szerint idézni Bartók megfogalmazásait. Második kiadása több bekezdéssel is bővült, melyekben részletes és számunkra rendkívül értékes többlet magyarázattal szolgál notációjának jelentéstartományával kapcsolatban – ezek szolgálják a következő fejezetem alapját. Az alább olyan szövegrészeket idézek, melyek mindkét kiadás függelékében megtalálhatók.

Bartók szerint elsődleges és legfontosabb szempont a frazeálás, amelyre különös figyelmet kell fordítani, ha régi zeneművek előadásmódját kívánjuk meghatározni, hiszen ezekben a szerző csak ritkán jelölt meg előadási jegyeket.¹³³ Ennek során ügyelni kell, hogy a „természetszerűleg összetartozó hangcsoportokat frazeáló ívekkel ne szakítsuk széjjel”. Felhívja továbbá a figyelmet a következetességre, hogy „egy és ugyanazt a motívumot valahányszor előfordul, mindig egyformán frazeáljunk”.

A tételek tempójának megválasztásával kapcsolatban a következőt írja:

Ami a tempó megállapítását illeti, arra szabályt nemigen lehet adni; ezt a darab karakteréből kell kiérezni. Legfeljebb azt jegyezhetjük meg,

¹³² Interjú Sándor Györggyel. In: Fung-Yin Huang: *Bartók's Contribution to Piano Pedagogy: His Editions of Bach's Well-Tempered Klavier and Impressions of Former Students*. DMA disszertáció. Columbus, Ohio: Ohio State University: 1994. 78-79. „First, he used it for his teaching purpose. Second, there is a Bach society edition which published a very original edition of Bach. (Urtext means the first edition prepared by the composer, not the manuscript. There is the Beethoven Urtext sonata edition, but there is no Mozart Urtext nor Bach Urtext edition.) Bach did not write tempo indications, phrasings, or dynamics. What he wrote was notes. Therefore, we should be very careful to select the edition of Bach's music. Bartók's edition is very reliable. He put in his phrasing that is very reliable for me, since Bartók was a very great musician and composer himself. So what he edited in the music, I could trust. There are hundreds of editions which are totally nonsense. Looking for a good edition is very difficult. That is why Bartók himself edited the music. He put in his own ideas.” Saját fordítás. A disszertáció Sándor György és Storm Bull visszaemlékezéseire alapszik, a velük készített interjúkat a szerző a függelékében szó szerint közli. Korrektül csatolja továbbá Sándor György kifogásoló levelét, melyben a valóban hibáktól hemzsegő disszertáció szerzőjének valótlan állításait igyekszik javítani. Az általam lefordított részhez szerencsére nem fűzött korrektúrajavaslatokat.

¹³³ Bartók Béla: „Függelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 132–133. 133. Valamennyi további idézet helye is ugyanez.

hogy gyors tempók aránylag kevésbé illenek ezekhez a régi művekhez,
a legesleggyorsabbak meg éppen nem.¹³⁴

A darabok belső dinamikájának megállapítására a következő két szabályt fekteti le.
Elsőként:

Fölfelé menő szólamra rendszerint *cresc.*, lefelé menőre *dim. jut.* Ez a szabály pl. még szekvenciális előrehaladásnál is érvényesül olyanformán, hogy felmenő irányban minden ütemcsoport erősebb az előtte valónál, lemenő irányban gyöngébb. A dinamikai árnyalás az egyes ütemcsoportokon belül ettől eltekintve a szólamok hajlásaihoz alkalmazkodik.

Később második szabályként felhívja a figyelmet a szinkópált és hosszabb értékű hangok, valamint a „rövidebb hangok közé beékelte hosszabb értékű hangok” erősebb kiemelésére. Figyelmeztet, hogy „mindebben persze ne túlozzunk soha” és külön kiemeli, hogy kivételek is akadhatnak. A tételeken belül megválasztott tempóra és játékmódra is kitér:

Rubato tempó Bachnál alig fordulhat elő, de viszont teljesen feszes ritmusú előadás se legyen éppen gyakori. Az egyes szakaszok végén sokszor nagyon határozott kadenciákat találunk. Ezeket legtöbbször nagyobb vagy kisebb – néha alig észrevehető – *ritardando*val kell éreztetni. Néhány prelúdiumnak és fűgának, főleg a kevésbé nagyszabásúaknak végéről a lassítást, mint oda nem illőt, el kell hagyni.

Részletes elemzésbe is bocsátkozik, amikor a „sajátos ütemváltozásokról” értekezik kiemelve a 9. számú Fisz-dúr prelúdiumot és a c-moll fűgát. „A tulajdonképpeni ütemnek a határait nem az ütemvonalak jelzik, hanem csupán a frázisok kezdete és vége; ezért nem is szabad túlságos nagy jelentőséget tulajdonítani az ütemvonalaknak” – írja magyarázatképp. Hozzáteszi, hogy az „ilyen ütemeltolódások még nagyon egyszerűek”. Felhívja azonban a figyelmet azokra az esetekre, ahol a fűgakban az „egyik szólamban ütemeltolódást látunk míg a többiben nem.” Éppen ezért „a következő füzetben majd partitúra alakban közlünk

¹³⁴ Bartók mintha a Czerny által megalapozott „szabályszerűséget” követné a „régí művek” tempóinak megállapításával kapcsolatban. Czerny ugyanis a gyors tempók megválasztásával kapcsolatban saját közreadása előszavában felhívja a figyelmét azoknak, „kiknek nincs saját Maelzel-metronómjuk”, hogy a Bach-korabeli „régébbi darabok” *allegro* tempói eleve jelentősen nyugodtabbak voltak a mai gyakorlathoz képest. Lásd: Carl Czerny: „Előszó.” In: Bach–Czerny: *Das wohltemperirte Klavier*. (Lipce: Peters, 1837.) 3. Ettől függetlenül a Bartók-féle tempómegjelölések és metrumjelzések egyáltalán nem nevezhetők kifejezetten lassúnak.

egy ilyen fúgát, úgy, hogy az ütemvonalakat minden szólamban a megfelelő szólam frázisai szerint fogjuk bejelölni”.¹³⁵ Utóbbi ígérete végül nem teljesül: mind a két, partitúrában közölt ötszólamú fúga ütemvonalai ugyanott találhatók minden szólamban. A fúgákkal kapcsolatban még fontos megemlíteni, hogy instruktív közreadás lévén Bartók minden egyes téma belépését és azok transzformációit („téma szűkmenetben, téma megfordításban, téma kisebbitett alakban”) is jelzi a kottában.¹³⁶ Néhány egyedi esetben a kontraszsubjektumokat is megjelöli.¹³⁷

Bartók a közreadói alapelveit és zenei vezérelveit részletesen kifejtő függeléke mellett minden tétel végén több olyan jegyzetet is mellékel, melyek a zenei szövet értelmezését segítik, valamint a pontos és hiteles kivitelezést támogatják. E törekvésének egyértelmű célja a kottahasználó részére való minél közérthetőbb és gyakorlatiasabb eligazítás.

2.3.1. Pedagógiai örökség – liszti hagyomány?

Bartóknak a WK-közreadás idején még nem volt lehetősége megismerkedni a historikus hangszerekkel.¹³⁸ Függeléke szerint a „clavecin”¹³⁹ – „összehasonlíthatatlanul tökéletlenebb volt a mai zongoránál” és csak a könnyebb felállíthatósága és olcsósága volt az oka, hogy Bach nem orgonára írta darabjait. Bartók tehát a következőt javasolja:

Ezért legjobb, ha Bach zongoraszerzeményeit mint orgonára írottakat tekintjük [...] Ebből következik többek közt az, hogy a túlhajtott tempókról egyáltalában lemondunk, hogy a modernebb pedáleffektusokat elhagyjuk, de viszont nem az, hogy a mai modern zongorának olyan jó tulajdonságait, melyben túltesz az orgonán, vagyis a tetszés szerinti fokozatos dinamikai árnyalás lehetőségét ki ne használjuk.¹⁴⁰

Úgy tűnik, hogy ekkor még a húszas éveinek közepén járó Bartók sem rendelkezett elegendő ismerettel a Bach-korabeli hangszerekről, s hiányos ismereteit csak sok évvel később volt lehetősége pótolni.

Felmerülhet, hogy a fiatal Bartók zenei szemléletét az a pedagógiai örökség is meghatározhatta, amely Thomán István révén akár még Liszt közvetlen Bach-interpretációs

¹³⁵ I.m., 134.

¹³⁶ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 6., i.m., III–IV. 73.

¹³⁷ I.m., I-II. 74. A fúgaszerű A-dúr prelúdiumban például a tenor és a basszus szólam kontraszsubjektumát I-es és II-es k.s-ként külön-külön megjelöli.

¹³⁸ Ennek okait és a későbbi változást a 3.6-os „Évek távlatából” című fejezetben fejtem ki.

¹³⁹ Mindkét függelékében még így hivatkozik a csembalóra.

¹⁴⁰ Bartók Béla: „Függelék”, i.m., 132.

elveihez is kapcsolódik. (Liszt egyébként nem adott közre Bachot: Bozó Péter „Liszt mint Bach közreadó?” című cikkében olvasottak alapján ugyanis kizárható, hogy az ő neve alatt megjelentetett három prelúdium és fuga a WK-ból és a Kromatikus fantázia és fuga ténylegesen az ő szerkesztése lenne.¹⁴¹) Egy visszaemlékezés a Liszt tanítvány, Karl von Lachmund tollából új megvilágításba helyezheti a fent idézett orgonával kapcsolatos függelék-részletet. Liszt szerint a következőket kellett szem előtt tartani:

„két dolog van, amire mindig ügyelni kellene, valahányszor fűgát játszunk: játsszon úgy, mintha orgonán játszana, a billentyűket lenyomás után ne tartsa le – s aztán a témát minden ismétléskor ugyanabban a játékmódban és ugyanabban a ritmusban, ami azonban nem feltétlenül jelenti, hogy nem játszhatja tetszés szerint piano vagy forte.”¹⁴²

Liszt hagyatékában megtalálható egy Louis Köhler által kiadott instruktív kiadás-gyűjtemény, amely Cremer, Clementi, Scarlatti, és Händel darabjai mellett Bach műveket is tartalmaz. Liszt elsők között fizetett elő Franz Kroll 1866-os WK-összkiadására, így sejthető, hogy Köhler kiadása még előtte került tulajdonába.¹⁴³ A Bach-darabok közt találunk szvit tételeket, számos két- és háromszólamú invenciót, a Kromatikus fantázia és fűgát, valamint prelúdiumokat és fűgákat is a WK-ból. Külön figyelmet érdemel az ötszólamú cisz-moll fűga, amelyben Liszt piros ceruzás szólamvezetésre és ujjrendekre vonatkozó módosításai láthatók.¹⁴⁴ A Köhler-kotta tanulmányozása során a kötet ezen fűgájánál egy olyan szerkesztői megjegyzésre akadtam, amely kifejezetten az orgonajáték sajátosságaira, annak a zongorán túlmutató kvalitásaira utal.¹⁴⁵ Ezt tehát Liszt is olvasta, akinek saját kezű beírásai pont ennél a fűgánál maradtak ránk. Ez felveti annak a lehetőségét, hogy Liszt orgonára vonatkozó értelmezését részben Köhler nézetei formálták – vagy pedig

¹⁴¹ Bozó Péter: „Liszt, mint Bach közreadó?” *Magyar zene* XL/1 (2002. február): 27–37. A kiadó, Henrich Schlesinger Liszt népszerűségéből így akart hasznot húzni, hiszen a kottákon szereplő ismert közreadó neve gyakran nagyobb vonzerőt jelentett a 19. századi vásárló számára, mint a darabok tényleges szerzője.

¹⁴² Idézi: Bozó: i.m., 31. (Ford.: Bozó Péter.)

¹⁴³ A kötetben évszám nem található, a címlapon egész pontosan a következő olvasható: *Classiche Hochschule für Pianisten / 160 / Meisterstudien der Heröen / J. B. Cramer, M. Clementi, D. Scarlatti, G. F. Händel u. Joh. Seb. Bach / revidiert und mit Fingersatz verweben / nebst Anleitung zum Studium / von / Louis Köhler / Verlag von J. Schobert & Co.*

¹⁴⁴ Lásd: Eckhardt Mária (közr.): *Liszt Ferenc hagyatéka. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993.) 264., Louis Köhler (közr.): *Classiche Hochschule für Pianisten*. (Lipce: Verlag von J. Schobert & Co.) 252.

¹⁴⁵ Louis Köhler (közr.): i.m., 253. „The G sharp in parenthesis can not well be represented on the Piano. On the Organ, where the lowest note would be taken by the pedal, this difficultly does not appear.” A nagybetűk eredetiek.

mind Köhler, mind pedig Liszt egy hagyományt képviseltek –, és Bartók „orgonás” olvasata is e nézetnek tulajdonítható.¹⁴⁶

2.3.2. Közreadó-elődök – inspiratív források

Bartók kiadásának zsúfolt berendezésére meggyőző érvet kínál Liszt egyik kései levelében tett megjegyzése: „1876-ban senkinek sincs többé joga ahhoz a kiváltsághoz, amellyel Bach és kortársai éltek, ahhoz, hogy műveiket teljesen csupaszon és mindennemű utasítás nélkül adják közre”.¹⁴⁷ Vizsgáljuk meg a korabeli WK-közreadásokat, melyek a fiatal közreadó előképei lehettek munkája során és akár inspirációs forrásként szolgálhattak számára. Somfai kutatásai nyomán kiderül, hogy az akkori zeneakadémiai tanszaki megbeszélések nem lettek jegyzőkönyvbe véve, Bartók leveleiben nem számol be munkafolyamatáról, a metszőpéldányok és szövegeinek kéziratai elvesztek, ezért koncepciójának önállóságára a számára feltehetőleg elérhető WK-kiadások tüzetesebb vizsgálatával és összehasonlításával kerülhetünk közelebb.¹⁴⁸ A első füzet első kiadásában megjelent előszóban Bartók így fogalmaz: „A kótaszöveget a Bach-Gesellschaft kiadásából vettem, mint amely ez időszertint a lehető legpontosabb”.¹⁴⁹ Bartók minden bizonnyal ezt az összkiadás-kötetet rendezte be és szerkesztette meg saját elképzelései szerint, így az elveszett metszőpéldány ez a kotta lehetett – feltehetőleg a partitúraszerűen közölt négy fuga kivételével.¹⁵⁰ A Rozsnyai-kiadás metszése még meg is feleltethető a Franz Kroll-féle Bach-Gesellschaft-kötet metszésével. Azt a kevés eltérő esetet, ahol a két kézzel játszandó zenei anyagot a Bach-Gesellschaft-kottaszöveg egy sorban, Bartók pedig két sorban tünteti fel, valószínűleg egyszerűen át tudta alakítani Rozsnyai metszője a megadott utasítások és jelölések alapján.¹⁵¹ Bartók magyarázó jegyzeteiben is minden alkalommal ennek az 1866-os Bach-összkiadás függelékének adataira támaszkodik,¹⁵² egyéb közreadókat és kiadásokat egyszer sem említ. Somfai mégis

¹⁴⁶ Köhler pedagógiai tevékenysége igen sokrétű, számos tanulmánygyűjteményt, újjgyakorlatot, klasszikus és romantikus repertoárt feldolgozó új kiadást, valamint elméleti és módszertani munkát jelentetett meg. Liszttel és Franz Brendellel együtt ő volt az *Allgemeiner Deutscher Musikverein* gondolatának kezdeményezője, amely a korabeli zeneművészeti közélet egyik fontos fóruma lett. Munkássága több mint háromszáz kompozíciót, átiratot és pedagógiai kiadványt ölel fel, életműve a 19. századi német zongorapedagógia formálásában kulcsszerepet játszott.

¹⁴⁷ Idézi: Bozó: i.m., 37. (Ford.: Bozó Péter.)

¹⁴⁸ Somfai László: „Utószó”, i.h.

¹⁴⁹ Bartók Béla: „Előszó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Wohltemperiertes Klavier I.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 3.

¹⁵⁰ Somfai: „Utószó”, i.h.

¹⁵¹ I.h.

¹⁵² Franz Kroll (közr.): *Bach: Varianten und Erläuterungen. Johann Sebastian Bachs Werke: XIV.* (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1866.) 256–270.

valószínűsíti, hogy Bartók tanulmányozta d'Albert, Busoni, és természetesen a korábbi tantervben szereplő Tausig közreadását is.

Somfai László szerint utóbbi két okból is fontos forrása lehetett. Az egyik – ahogy már fentebb említésre került –, hogy Thomán István szárnyai alatt feltehetőleg Bartók is Tausig-közreadásból tanult. A másik, hogy a Zeneakadémia tantervének egészen 1906-ig részét képező közreadást Bartók új közreadása volt hivatott felváltani, ezért igen valószínű, hogy átnézte tantervi elődének munkáját már csak pedagógiai okokból kifolyólag is.¹⁵³ Mind Tausig, mind Busoni tisztelettel említi és egyfajta elődjének is tekinti Czerny WK-közreadását, így feltételezhető, hogy Bartók is átnézte azt. A Ferruccio Busonit fölöttébb tisztelő Bartók tanulmányozhatta a WK I. kötetének 1894-es közreadását is – a második kötetet azonban még nem ismerhette, az ugyanis csak 1915-ben került a nyilvánosság elé. Bartók rendelkezésére állhatott még Eugen d'Albert közreadása, amely annál a stuttgarti kiadónál jelent meg 1906-ban, melynek népszerű Cotta-sorozata mintaként szolgált Rozsnyainak saját instruktív kötetének megalkotásához. A rokon megoldások ellenére (lásd részletesen a következő fejezetekben) már csupán egy-egy rövid zenei részlet összevetése után is beláthatjuk Somfai László konklúziójának igazát: Bartók a fent említett közreadóktól alapvetően eltérő, egyéni úton haladt.¹⁵⁴

¹⁵³ Somfai László: „Utószó”, i.m., 139. A tananyagban Tausig neve az 1904/1905-ös évkönyvtől eltűnik a WK darabjai mellől, ennek ellenére valószínűsíthető, hogy Bartók-kiadás megjelenéséig továbbra is az ő kiadásában volt a WK a tananyag része. Lásd: Moravcsik Géza (szer.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve 1904/1905*. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1905.) 52.

¹⁵⁴ I.h.

3. A Wohltemperiertes Klavier Bartók-közreadásának elemzése

3.1. A darabok sorrendje

A WK Bartók által kialakított sorrendje „az anyagot nehézségi fokozatok szerint négy kötetbe” osztja el.¹⁵⁵ Bartók az eredeti kromatikus, minden dúr és moll hangnemet képviselő sorrend megbontásának okára csak a második, revideált kötetének előszavában tér ki, ahol a fentebb már említett „pedagógiai okok”-ra hivatkozik.¹⁵⁶ A rendhagyó sorrend ellenére Bartók precízen jelzi minden prelúdium mellett a darab eredeti kötetének eredeti sorszámát.¹⁵⁷

Fejezetemben elsősorban arra a kérdésre keresem a választ, hogy mi inspirálhatta Bartókot kifejezetten erre a sorrendre, illetve hogy teljesen saját koncepciót tükröz-e választása.

Érdekes lehet Bartók kiadását Carl Tausigéval összevetnünk, hiszen Tausig – noha kötete csak 22 prelúdium és fuga párt tartalmaz – szintén Bach eredeti sorrendjétől eltérően közli az anyagot. Az alábbi táblázat áttekintést nyújt a Tausig-válogatás, valamint a Bartók által követett sorrendről. Emellett jelzem a hangnemet és a BWV-számot is, hogy beazonosíthatók legyenek a művek.

Tausig-sorrend	Bartók-sorrend	Hangnem	BWV-sorszám
1.	II/10.	C-dúr	BWV 846
2.	I/7.	c-moll	BWV 847
3.	II/6.	D-dúr	BWV 850
4.	I/3.	B-dúr	BWV 866
5.	III/10.	C-dúr	BWV 870
6.	III/6.	g-moll	BWV 861
7.	I/11.	d-moll	BWV 875
8.	I/4.	e-moll	BWV 855
9.	I/6.	F-dúr	BWV 856
10.	III/1.	G-dúr	BWV 860
11.	I/2.	d-moll	BWV 851
12.	I/9.	Fisz-dúr	BWV 858
13.	IV/3.	Cisz-dúr	BWV 848
14.	II/1.	F-dúr	BWV 880
15.	III/2.	f-moll	BWV 881
16.	III/4.	h-moll	BWV 893

¹⁵⁵ Bartók Béla: „Előszó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I.* (Budapest: EMB. 2019.) 2.

¹⁵⁶ Az egész idézetet lásd a 2.3., „A Wohltemperiertes Klavier Bartók-közreadása” című fejezetemben.

¹⁵⁷ Bartók: „Előszó”, i.h. „Valamennyi szám elején zárójelben ott látható az a sorszám, mely alatt az illető darab a szerzőnek céljára annyira jellemző eredeti elrendezésben helyet foglalt.”

17.	III/5.	e-moll	BWV 879
18.	IV/7.	cisz-moll	BWV 849
19.	IV/8.	esz-moll	BWV 853
20.	IV/5.	b-moll	BWV 867
21.	III/11.	cisz-moll	BWV 873
22.	III/8.	gisz-moll	BWV 887

2. táblázat. Tausig és Bartók sorrendjének összehasonlítása

Hogy miért esett Tausig választása erre a 22 darabra, arra kiadványának előszavában találjuk a választ. Külön figyelemre méltó, hogy a bevezetőt nem Tausig írta, hanem kollégája, korának nagynevű zenetudósa Louis Ehlert, aki így fogalmaz: „a jelen kiadás szerkesztője azokat a prelúdiumokat és fűgákat válogatta ki a Wohltemperiertes Klavier anyagából, amelyek zenei tekintetben és zongorajáték szempontjából a legjelentősebbeknek tűntek számára.”¹⁵⁸ Arról azonban nem esik szó, hogy ezek a kiváltságos darabok nehézségi szint szerint volnának-e sorrendezve. Ennek ellenére megfigyelhető, hogy az egyre összetettebb és technikailag is nehezebben megvalósítható prelúdium és fűgák állnak a kötet végén, ami feltételez egyfajta nehézségi sorrend szerinti felépítést. Erre utal az a tény is, hogy ha Tausig nem nehézségi szintek szerint akarta volna sorrendbe állítani a kiválasztott darabokat, akkor a kromatikusan egymás után szereplők nyugodtan állhattak volna az eredeti sorrendben. A fenti táblázat tanulsága alapján viszont látszik, hogy nem ez történt. A zeneakadémia tananyagának összeállítói, Chován Kálmán és Szendy Árpád is nehézségi sorrendet érzékeltek a Tausig-közreadásban, hiszen egészen pontosan megjelölték az elvégzendő anyagot, a következőképpen: a II. akadémiai osztálynak az 1–10. darab, a III. osztálynak a 11–17., illetve a 19., 21., és 22. darab, míg a IV. évfolyamnak a két ötszólamú fűgát tartalmazó 18. és 20. darab volt az előírás.¹⁵⁹

Figyelemre méltó, hogy csak a II. évfolyamtól kellett a növendékeknek a WK darabjait tanulniuk. A Zeneakadémia 1906/1907-es, évkönyve, amely már Bartók közreadásából jelöli meg az elvégzendő tananyagot, a következőt írja elő: I. akadémiai osztály: 6 darab az I. füzetből, II. akadémiai osztály: 8 darab a II. füzetből, III. akadémiai osztály: 8 darab a III. füzetből, IV. osztály: 6 darab a IV. füzetből.¹⁶⁰ Feltételezem, hogy a

¹⁵⁸ Louis Erhalt: „Előszó.” In: Bach–Tausig: *Das wohltemperirte Clavier. Ausgewählte Präludien und Fugen* (Berlin: M. Bahn, 1869.) 1.

¹⁵⁹ Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, az 1887/1888-as tanévtől kezdve.)

¹⁶⁰ Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1907.) 44., 45.

már mind a négy évfolyamra kiterjedő tananyagot Bartók – aki teljesen szabad kezet kapott Bach WK-jának közreadói munkája során – maga osztotta el a négy évfolyamra. Az első évfolyam „bevonása” a prelúdium és fűgák világába feltehetően azzal magyarázható, hogy Bartók négy füzetében 26 darab prelúdium és fűgával szerepelt több, mint tantervi elődjének kötetében, ami lehetővé tette, hogy mind a négy akadémiai osztályra jusson legalább 6 WK-darab.

Az 2. táblázatban jól érzékelhetők azok az eltérések, amelyek egyértelműen igazolják, hogy a Bartók által alkalmazott sorrend sem Tausig válogatását, sem az arra épülő, addig bevett tananyagstruktúrát nem követi. Szembetűnő az eltérés például a Tausig kiadásában 11.-ként közölt d-moll prelúdium és fűga kapcsán, amely a Bartók-kiadás megjelenéséig csak a III. osztályosok tananyaga volt, Bartóknál viszont már az I. akadémiai évfolyamnak szánt darabok közt szerepel, a sorban másodikként. Fordított irányú változtatást találunk ehhez képest a C-dúr prelúdium és fűga (BWV 846) beosztásában: míg Tausig sorrendjében az 5. helyet foglalta el, s így az előírt tananyag szerint a WK-al először találkozó évfolyam (a II.) repertoárján volt, Bartók beosztásában a III. kötet utolsó darabjai között találjuk.¹⁶¹

Bartók közreadásának I. kötetét az eredeti Bach-sorrend szerinti II. kötet G-dúr prelúdium és fűgájával indítja (BWV 884), ezt követi a d-moll prel. és fűga (BWV 851), a B-dúr (BWV 866) és az e-moll (BWV 855), a-moll (BWV 889), az F-dúr (BWV 856), a c-moll (BWV 847), az E-dúr (BWV 854), a Fisz-dúr (BWV 858), a B-dúr (BWV 890), a d-moll (BWV 875), és az A-dúr (BWV 888). Az első kötet tempóit figyelembe véve feltűnő, hogy a d-moll fűga *Moderato*, az e-moll prelúdium *Molto sostenuto*, az a-moll prelúdium *Poco lento* és fűgája *Maestoso*, a Fisz-dúr prelúdium *Andante* és a B-dúr fűga *Moderato* tempó/karakterjelzésein kívül az összes többi tételt a gyorsabb tempók, élénkebb karakterek jellemzik (legalább *Allegretto*). A B-dúr fűga ráadásul a *Moderato* utasítás ellenére kifejezetten gyors metrumjelzést kap (negyed=136), a d-moll prelúdium metrumjelzése a jellegzetes *quieto* (nyugodtan) utasítása mellett is igen gyors (negyed=70). Az utolsó két darab – pedagógiai célból – minden kötet végén az ujjrendek kivételével tempó és egyéb utasítás nélkül, kidolgozatlanul marad. Az interpretációs hagyományokból kiindulva azonban az első kötet végén álló két darab (d-moll és A-dúr prelúdium és fűga) sem marad el tempóját tekintve a kötetben érzékelhető „nagy átlagtól”: tehát a 24 tételből legalább 18

¹⁶¹ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I–II., III–IV.* (Budapest: EMB. 2019.), Bach–Tausig: *Das wohltemperirte Clavier. Ausgewählte Präludien und Fugen.* (Berlin: M. Bahn, 1869.)

olyan tétel van, amik kifejezetten virtuóz játékstílust igényelnek. Bartók az I. évfolyamos növendékekkel feltételezhetően tudatosan ezt kívánja gyakoroltatni. Ezzel párhuzamosan egyetlen négy szólamú fuga sem található az első 12 között, és értelemszerűen a WK egyetlen kétszólamú fúgája (e-moll) is ebben a kötetben található. Bartók választásaiból kiderül, hogy a fürge és precíz billentést, bravúros technikát igénylő tételeket az alsóbb évfolyamosok begyakorlására szánta, szemben a zeneileg, formailag, hangnemileg összetettebb, tehát jóval bonyolultabb darabokban való jártasság – későbbre időzített – megszerzésével. Ha az utóbb említett szempontok szerint még közelebbről megvizsgáljuk ezeket a darabokat, valamint Bartók szöveges, az értelmezést segítő magyarázatait és megjegyzéseit – amelyekből az I–II. kötet lényegesen többet tartalmaz, mint a III–IV. –, akkor kirajzolódik, hogy különösen ügyelt arra, hogy szintről-szintre vezesse a növendéket a könnyen áttekinthetőtől a tartalmilag egyre mélyebb művek felé. A sorban elsőnek választott fuga (G-dúr) szólamszövege átlátható, a különböző szólamok belépései jól követhetők, a 3 szólam gyakran párbeszédszerűen, tehát jól hallható és felismerhető módon váltakozik, ráadásul formailag sem rendhagyó e tétel – tulajdonképpen kiváló példája annak, hogy hogyan épül fel egy „klasszikus” fuga. Az első kötet 2. fúgája (d-moll) után pedig ezt a megjegyzést olvashatjuk: „A fuga kétrészes: a két rész végső ütemei teljesen egyeznek; az első domináns, a második a tonika hangnemében végződik. Érdekes, hogy a fúgató téma csakis ebben a két hangnemben fordul elő.”¹⁶² Így tehát a formai áttetszőség és a harmóniai egyszerűség okán kerülhet ez a fuga is a kötet elejére. A következő, B-dúr fúgaról így ír: „A fuga szerkezete a lehető legegyszerűbb: egész tematikus anyaga nem más, mint a téma, az azt állandóan kísérő főkontrapunkt és egy kevésbé fontos, második kontrapunkt.”¹⁶³ Itt Bartók maga utal rá, hogy a tétel nagyon egyszerű: felépítése átlátható, egyértelmű. A sorrendben 6., F-dúr prelúdiumhoz írt jegyzete, mely kizárólag az első kiadásban lelhető fel, így szól: „Ez a prelúdium karakter, forma és nehézség dolgában föltűnően hasonlít a kétszólamú invenciókhoz.”¹⁶⁴ A c-moll fuga után olvasottak pedig egyértelmű felütését képezik egy összetettebb témának, melyet a következő bekezdésben tárgyalok. „A fúgát játszhatjuk egészen *staccato* is (a nyolcadoknál hosszabb hangok kivételével); nem ellenkezik a darab szellemével és technikai gyakorlatnak jó” – írja Bartók.¹⁶⁵ Nem volna baj tehát, ha Bach egyik darabjából technikai gyakorlat válik, különösképpen, ha illik a karakterhez? A

¹⁶² Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I–II.*, i.m., 12.

¹⁶³ I.m., 18.

¹⁶⁴ Bach–Bartók: *Wohltemperiertes Klavier I.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 27.

¹⁶⁵ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I–II.* (Budapest: EMB. 2019.) 38.

következőekben egy rövid történeti kitérőt teszek, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy Bartók megjegyzését helyesen tudjuk értelmezni.

A technikaképzés prioritása hosszú ideig uralkodó nézet volt a magyar zongorapedagógiában. A Szendy és Chován által összeállított zeneakadémiai tanterv a WK-t töretlenül a tanulmányok közé sorolta még Bartók közreadásának idején is – Bach összes invenciójával, szvitjével és partitájával, de még Chopin prelűdjeivel együtt is.¹⁶⁶ Stachó László *A zongoraművész Bartók* című könyvében hívja fel a figyelmünket arra, hogy a századforduló gyakorlati zeneoktatásában elsőséget képviselő, a következetesen mechanikus technikaképzést előtérbe helyező felfogás mind az akadémiai, mind az alsóbb szinteken általános érvénnyel bírt.¹⁶⁷ Láttató módon idézi többek között Bartók egy kulcsfontosságú pedagógus-követőjét, Varró Margitot, aki a következő pikírt megjegyzésével világította meg Bach műveinek helyét a zeneoktatásban: „a legtöbb zenészcsemete megkülönböztetésül a Czerny etűdöktől Bach-etűd-nek mondja a kis prelúdiumokat, invenciókat, melyeket hivatalból el kell végeznie”.¹⁶⁸

Azt a pedagógiai fölfogást, mely elsődlegesen a technikaképzést helyezi előtérbe, úgy tűnik, Bartók is híven képviselte.¹⁶⁹ Stachó László könyvében számtalan erre utaló bizonyítékot közöl, amelyek sorából most kiemelem a témánkhoz legfontosabban illeszkedő hármat.

Figyelemre méltó például Bartók édesanyjának 1902-ben írt levele, melyben a zongorázni vágyó Elza húgának azt ajánlja, hogy „az ujjgyakorlatok alapos átismétlésén” kezdje a tanulást.¹⁷⁰ Kiemelendő adat továbbá a vizsgált kiadás megjelenéséhez nagyon közeli évből, 1909-ből származó levél, melyben Bartók magántanítványát, későbbi feleségét, Ziegler Mártát az E-dúr skála „ügyes” elvégzésére biztatja.¹⁷¹ A több mint három évtizeddel későbbi amerikai magántanítvány, Storm Bull pedig így emlékezett tanárára: „Bartók Béla szilárdan hisz egy olyannyira teljes technikai eszköztárban, amely mellett nem

¹⁶⁶ Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve. (Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1907.) 44., 45.

¹⁶⁷ Stachó László: *A zongoraművész Bartók – Modellek és Ideálok*. (Budapest: Balassi, 2022.) 55–73.

¹⁶⁸ Varró Margit: „Zenetörténet – zenével.” In: uő (szerk.): *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 12–19. 15. Idézi: Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 56.

¹⁶⁹ Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 63.

¹⁷⁰ Vikárius László, Pávai István (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. CD-ROM. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete – Hagyományok Háza. 2007.) 71. Bartók Béla levele édesanyjához. Idézi: Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 63.

¹⁷¹ Stachó: i.m., 51.

akadályozza fizikai nehézség a zenei gondolat kifejezését. Az elmének szabadnak kell lennie, hogy minden energiáját a zene életre keltésének szentelhesse.”¹⁷²

Azzal kapcsolatban, hogy a technikai megalapozásnak a zenei nevelést meg kell-e szigorúan előznie, s hogy egyáltalán pedagógiailag elválasztható-e e kettő egymástól, már a 20. század első felében megoszlottak a vélemények.¹⁷³ A már számottevő pedagógiai befolyásra szert tett Kodály például markánsan fogalmazott a II. világháborút követően, a Zeneakadémia 1946–1947. évi tanévnyitó ünnepségén:

Mozgékony ujjakat tenyészünk, de a szellem többnyire ólomlábon ballag a repülő ujjak nyomában. Holott a szellemnek kell előljárni. Nálunk a lelki folyamat ez: kottakép, hangmegvalósítás, utólagos meghallás, esetleg javítás. Holott a helyes út a fordítottja: kottakép, hang elképzés, megvalósítás.¹⁷⁴

Hogy miért élt Magyarországon alapvetően uralkodóan az a pedagógiai nézet, mely szerint a technikai-mechanikai alapok elsajátítása előbbre való feladat, mint a zenei tartalom megjelenítésének pedagógiája, valamint az, hogy csak a szükséges „gépies gyakorlatok” elsajátítása után lehet utat nyitni a zene mélyebb értelmezéseinek (erre utal Kodály), annak pedagógiai örökségét Stachó egészen Beethovenig visszavezeti.¹⁷⁵

Visszatérve Bartók közreadására, az fentiekben felvázoltak alapján érthető, hogy Bartók miért a zongorázás technikai alapjainak elsajátítását segítő darabokra helyezte a hangsúlyt sorrendje elején. A darabok sorrendjének vizsgálata egyértelműsítheti számunkra a századeleji akadémiai képzés osztályain elvárt tudásanyagot.

Az I. és a II. kötetben ráadásul több olyan megjegyzést is olvashatunk, amelyek nem csak a darabok formai és zenei értelmezésében, hanem a konkrét technikai megvalósításban is hivatottak segíteni. Bartók például a helyes billentésmódra segít „ráérezni” a d-moll prelúdiumhoz fűzött jegyzetében; itt a „túlzott *legato*” játékmód kivitelezésével kapcsolatban ezt mondja: „ujjainkat ne nagyon magasra emeljük, inkább belemélyesszük a billentyűzetbe; az egyes hangokat valamivel még értékükön felül tartsuk ki”.¹⁷⁶ A G-dúr, legelső darab tizenhatodait *leggiero* játékmóddal kéri Bartók „azaz súlytalan, gyöngyöző,

¹⁷² Malcolm Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*. (London: Faber & Faber, 1990.) 147–148. Idézi: Stachó: i.m., 63.

¹⁷³ Stachó: i.m., 56.

¹⁷⁴ Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.) 192. Idézi: Stachó: i.m., 60.

¹⁷⁵ Stachó: i.m., 64–65.

¹⁷⁶ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I–II.*, i.m., 12.

non legato billentéssel”.¹⁷⁷ A fuga tizenhatodainak billentését is hasonlóképp *non legato* javasolja, de felhívja a figyelmet, hogy „kissé súlyosabb billentést alkalmazzunk [mint a prelúdiumban]”.¹⁷⁸

Érdemes összevetni az I. kötetet a IV. kötettel. Az utolsó kötet darabjai sorrendben: Cisz-dúr prelúdium és fuga (BWV 872), f-moll (BWV 881), Cisz-dúr (BWV 848), disz-moll (BWV 877), b-moll (BWV 867), Asz-dúr (BWV 886), cisz-moll (BWV 849), esz-moll (BWV 853), a-moll (BWV 865), b-moll (BWV 891), g-moll (BWV 885) és H-dúr (BWV 892). Már így is látható, hogy ebbe a kötetbe egyértelműen a nagyobb lélegzetvételi, terjedelműkben is hosszabb darabok kerültek bele, valamint azok, amelyek 4- és a két 5-szólamú fűgát tartalmaznak. Bartók találó szöveges magyarázataival kiegészítve még teljesebb képet kapunk a darabok nehézségi szintjéről. Jelzésértékű, hogy közvetlenül a kötet legelső fűgáját így jellemzi: „A fűgának szerkezete feltűnően elüt a megszokott formától.” A cisz-moll fűga végén pedig ezt írja: „Ez és a következő három (esz-moll, a-moll, b-moll) a *Das Wohltemperierte Klavier* leghatalmasabb fűgáinak mondható.”¹⁷⁹ Az esz-moll prelúdium kapcsán azt olvashatjuk, hogy „a 41., 43., és 44. (b-moll, cisz-moll, esz-moll) prelúdium kíván a legtöbb poézist az előadótól”. Erre rímelve, az esz-moll fűgája után ismét a poézis fogalmával él, mikor a következőre világít rá:

Különös, hogy minél nagyobb tudással ír meg Bach egy fűgát, annál több poézist tud belefektetni. Példa erre éppen ez az *esz-moll* fűga (vagy a *cisz-moll*, *b-moll*). Ebben minden elképzelhető fogást felhasznál: tématorlódás, témamegfordítások, nagyobbítások stb. Sőt a témát akárhányszor olyan alakban hozza, melyet tulajdonképpen részleges nagyobbításnak nevezhetnénk [...].¹⁸⁰

Az Asz-dúr fűgához fűzött megjegyzésben pedig ezt olvashatjuk: „A fűga első fele mint önálló fűga szerepel Bach kis prelúdiumai és fűgái közt. Az érdekes ütemváltozásokat keresse ki és jelölje meg az eddig látott példák szerint maga az előadó.”¹⁸¹ Látható, hogy a IV. akadémiai évfolyamra Bartók már nagyobb fokú önállóságot feltételez, vagy éppen követel meg a növendékektől. E darabok túlnyomó többségében nem kell brillírozó technikát, virtuóz zongorázást felmutatni, mély zenei tartalmat, „poézist” azonban igen, amit lehetetlen megvalósítani a művek teljes körű megértése nélkül. A tételek túlnyomó része itt

¹⁷⁷ I.m., 7.

¹⁷⁸ I.h.

¹⁷⁹ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier III-IV*. (Budapest: EMB. 2019.) 128.

¹⁸⁰ I.m., 136.

¹⁸¹ I.m., 120.

több témát, több egyenrangú ellenpontot sorakoztat fel, az előadónak pedig feladata a különleges témamegjelenések és transzpozícióik felmutatása, az ellenpontok meghallása és érzékenyen differenciált megformálása, valamint a bonyolult harmóniai váz megértése és annak értő kifejezése. A felsoroltak minden bizonnyal csak az utolsó akadémiai osztályban voltak elvárások a hallgatók felé.

A két szélső kötet sorrendjét, a darabok hangnemét és az eredeti Bach kötetekben elfoglalt helyét, Bartók tempóit, valamint a fűgák szólamainak számát összehasonlításképpen a következő két táblázatban foglaltam össze.

Bartók IV. kötetének sorrendje	Hangnem	Eredeti kötet szerint	Prelúdium tempó- /karakterjelzése	Fűga tempó- /karakterjelzése és szólamainak száma
1.	Cisz-dúr	II. kötet	Andante	Molto sostenuto, 3
2.	f-moll	I. kötet	Sostenuto	Lento, 4
3.	Cisz-dúr	I. kötet	Non troppo vivace	Allegretto grazioso, 3
4.	disz-moll	II. kötet	Molto sostenuto	Poco largo, 4
5.	b-moll	I. kötet	Lento	Andante sostenuto, 5
6.	Asz-dúr	II. kötet	Largo	Andante moderato, 4
7.	cisz-moll	I. kötet	Sostenuto	Allegro moderato, 5
8.	esz-moll	I. kötet	Lento	Andante, 3
9.	a-moll	I. kötet	Allegro vivace	Moderato, 4
10.	b-moll	II. kötet	Andante molto moderato	Maestoso, 4
11.	g-moll	II.	-	-, 4
12.	H-dúr	II.	-	-, 4

3. táblázat. IV. kötet tempó- és karaktermegjelölései

Bartók I. kötetének sorrendje	Hangnem	Eredeti kötet szerint	Prelúdium tempó- /karakterjelzése	Fűga tempó- /karakterjelzése és szólamainak száma
1.	G-dúr	II.	Allegro	Allegro vivace, 3
2.	d-moll	I.	Quieto	Moderato, 3

3.	B-dúr	I.	Veloce	Allegro piacevole, 3
4.	e-moll	I.	Molto sostenuto	Allegro con fuoco, 2
5.	a-moll	II	Poco lento	Maestoso, 3
6.	F-dúr	I.	Allegro	Allegro non troppo, 3
7.	c-moll	I.	Allegro impetuoso	Allegretto, 3
8.	E-dúr	I.	Allegretto pastorale	Allegro vivace, 3
9.	Fisz-dúr	I.	Andante	Poco allegretto, 3
10.	B-dúr	II.	Allegretto	Moderato, 3
11.	d-moll	II.	-	-, 3
12.	A-dúr	II.	-	-, 3

4. táblázat. Az I. kötet tempó- és karaktermegjelölései

A táblázatok rávilágítanak arra, hogy Bartók az I. füzetben lényegesen több gyors tempójelölést alkalmaz, valamint egyetlen négyszólamú fuga sem szerepel benne. Ezzel szemben a IV. füzetben többségben vannak a lassabb tempójú, súlyosabb karakterű tételek, valamint a háromnál több szólamot tartalmazó fűgák. Értelmezésem szerint Bartók a sorrend kialakításakor tudatosan törekedhetett arra, hogy a növendék a formailag és hangnemileg könnyebben áttekinthető, zeneileg egyszerűbben megközelíthető, valamint kevesebb szólamú fűgákat tartalmazó, ugyanakkor virtuóz technikai készséget és ragyogó játékmódot igénylő darabokkal kezdje a WK tanulmányozását. Ezt követően fokozatosan tért át az egyre elmélyültebb értelmezést igénylő, négy- és ötszólamú fűgákat tartalmazó, ugyanakkor kimértebb tempójú tételek felsorakoztatására.

A fenti rövid elemzés és történeti áttekintés alapján egyértelművé válik, hogy valamennyi elérhető és releváns dokumentumforrás szerint Bartókra a sorrend kialakításakor közvetlenül senki sem volt hatással, döntéseiben azonban közvetett módon megjelennek kollégáinak nézetei, elődeinek generációkon át örökített pedagógiai hagyománya, valamint a korabeli zenepedagógia Bartók tanulmányai során ható szemlélete.

3.2. 1907 és 1914: Bartók két kiadása

Bartók WK-közreadása az egyetlen olyan Bartók-kiadvány, amely megélt egy revideált újranyomást viszonylag röviddel első megjelenése után.¹⁸² Somfai László az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó gondozásában megjelentetett 2019-es – megközelítőleg reprint – kiadás utószavában részletesen ismerteti a feltehetőleg 1913-ra vagy 1914-re datálható közreadás történeti hátterét. Mivel semmilyen dátum sincs feltüntetve a kottán, Somfai az eredeti második kiadások címlapjainak alapos tanulmányozásával került közelebb a keletkezés hozzávetőleges idejéhez.¹⁸³ A revideált kiadás létrejöttének pontos indítékai csak feltételezhetők, mivel sem korabeli kiadói szerződés, sem levelezés nem áll rendelkezésünkre, amelyek támpontot nyújthatnának a újabb kiadás keletkezését illetően.¹⁸⁴ Mind a négy füzetet újra kinyomtatták és azonos módon „második átdolgozott kiadás” cím alatt jelentek meg, ugyanakkor ténylegesen csak az első kettőt dolgozta át Bartók. A III. és IV. füzet valójában az első kiadás változatlan formájú utánnyomása volt, mindössze a tételek tempóit megjelölő utasítások utáni pontot hagyták el.¹⁸⁵ Ezzel szemben az I–II. füzetet jelentősen átdolgozta Bartók. Somfai László három lehetséges motivációt sorol fel, amelyek következtében a közreadó csak az első két kötet revideálása mellett dönthetett. Az egyik, hogy Bartóktól feltehetőleg igen hajszolt tempót követeltek az első két füzet munkálatai és ezért több gondatlanságból adódó felületes hiba maradhatott a szövegben, melyek revízióra szorultak. Emellett döntő tényezőként említhető, hogy Bartók „drámai szembesülése kottázásának következményeivel”¹⁸⁶ a zeneakadémiai felvételi vizsgák és tanórái során válhattak egyértelművé, amikor közvetlenül visszahallotta a növendékek értelmezését. Bartók az 1913/14-es tanévre már több éves tanári tapasztalattal rendelkezett és beláthatta, hogy kiváltképp az alsóbb akadémiai évfolyamosok számára van szükség pontosabban, egyértelműbben annotált anyagra. Tanári gyakorlatából fakadóan közvetlenül tapasztalhatta, hogy a növendékek sok mindent félreértenek saját közreadásában, felismerhette, hogy

¹⁸² Somfai László: „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation in the Years 1907–14.” *19th-Century Music* 11/1 (1987): 73–91. 84.

¹⁸³ A Zeneakadémia megváltozott elnevezése, Rozsnyai cégének új címe és a kötet bolti ára utal a dátumra. Lásd:

Somfai László: „Utószó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I–II.* (Budapest: EMB. 2019.) 138–142. 140.

¹⁸⁴ I.h.

¹⁸⁵ I.h.

¹⁸⁶ Somfai László: „19. századi kottázási elvek Bartók 1907–1914 közötti zongorannotációjában.” In: uő. (szerk.): *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig.* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015) 293–322. 302.

milyen területen volna még szükségük részletesebb iránymutatásra.¹⁸⁷ A változtatások zömmel olyan területeket érintenek, melyeket kétségkívül könnyen félreérthet egy tapasztalatlanabb muzsikus. Somfai kutatásaiból ugyanakkor az is kiderül, hogy Bartók notációs gyakorlata 1907 és 1914 között jelentős fejlődésen ment keresztül. Nem kizárható, hogy Bartók alapvetően perfekcionista alkatát különösen motiválta az a lehetőség, hogy lejegyzésének változása révén immár sokkal pontosabban tudja közvetíteni közreadói szándékát. Ebből fakadóan születhetett meg benne az igény a WK darabjainak újbóli közreadására.¹⁸⁸ A revideált kiadás metszőpéldányai nem maradtak fenn,¹⁸⁹ az átdolgozott kiadás kottaszövegének berendezése és az újrend alapján – amely teljesen változatlanul azonos maradt a második kiadásban – azonban meglehetősen biztosak lehetünk benne, hogy saját első kiadásának példányát használta a revíziók bejelölése során.¹⁹⁰

Összevetve a két kiadás kottaszövegét jól kirajzolódik, hogy bár a második kiadásban számos újdonság erejével ható bejegyzéssel találkozhatunk – legyen az dinamika, artikuláció vagy pedálkezelés –, Bartók eredeti koncepciójában nem figyelhetőek meg lényegi változtatások. A változások elsősorban a jelölések pontosításában, közreadói szándékának kidolgozottabb közvetítésében mutatkoznak meg.¹⁹¹ Bartók koncepciójának stabilitására utal, hogy az előadásmódra, frazeálásra vonatkozó lényegi zenei utasításokat csupán elvétve módosította, s a tételpárok végén közölt magyarázó, értelmezést segítő jegyzetanyagait is csak csekély mértékben változtatta meg a második kiadásban. Ezeket a jegyzeteket a revideált kiadásban következetesebben közli, a konkrét lábjegyzeteket az ábécé betűi szerint jelzi a kottában, így egyértelműsítve az N.B. jellel ellátott általános jegyzetektől való elkülönülésüket.¹⁹² Bartók „második átdolgozott kiadásának” függeléke több új bekezdéssel is gazdagodik, melyek egy része az első kiadás előszavából olvadt be. Notációs rendszerének értelmezési és alkalmazási elveit itt részletesebben és közérthetőbben ismerteti. Az első kiadás előszavának és függelékének szövegszerkezete nem minden esetben indokolja világosan az egyes bekezdések adott helyen való megjelenését. Ez az átdolgozott kiadásra már egyértelművé válik: minden, ami játéktechnika és notációs értelmezés, az a függelékbe került. A szövegrészletek – melyek egyenesen Bartók tollából származnak – közérthető

¹⁸⁷ Somfai: „Utószó”, i.h.

¹⁸⁸ I.h.

¹⁸⁹ I.m., 141.

¹⁹⁰ Ismerünk pár házi javítópéldányt a Vásárhelyi Gábor által őrzött hagyatékban, a metszőpéldány azonban elveszett. Részletesen lásd: Somfai: i.h.

¹⁹¹ I.h.

¹⁹² I.m., 142.

magyarázattal szolgálnak számtalan interpretációs kérdésre, ezért később részletesen és szó szerint idézem ezeket.

A második kiadásban Bartók revideálta továbbá a díszítések nagy részét: az ornamenseket itt már a felső váltóhangról indítja – szemben az első kiadással, amelyben ezeket többségükben főhangról indította. E változtatás indítékairól nem tudunk, a háttérben álló döntési folyamat vagy az őt ért valamilyen új zenei hatás számunkra ismeretlen. Somfai figyelmeztet, hogy ezen ornamensek – a főhangról indulók – átírása azonban elmaradt a III–IV. füzetben.¹⁹³ Az alábbi kottapéldák alapján reményeim szerint egyértelműen kirajzolódik Somfai megfigyelése: Bartók átdolgozott I–II. füzetének kibővült jelrendszere lényegesen konkrétabban és alaposabban közvetíti az előadási instrukciókat, mint a változatlanul hagyott III–IV. füzet.¹⁹⁴ E gazdagabb és érettebb notáció az interpretáció irányításának célzottabb formáját, Bartók szerkesztői szándékainak könnyebb megértését tette lehetővé a kotta használójának.

Az ifjú zeneszerző instruktív-közreadásai nem sokkal azután jelentek meg, hogy a Zeneakadémián elkezdett tanítani. Szalay Stefánia Bartók egyik legelső tanítványa túlzóan rajongó beszámolójában mestere őszinteségét méltatja, amit a WK tanításának példájával illusztrál:

Ha tanított, egyszerűsége valósággal rabul ejtette növendékét. „Ezt talán már nem is tudom, próbálja meg, lássuk csak”. Végtelen őszintesége sokszor meglepett. A Bach kiadások átdolgozásainál a Wohltemperiertes Klavier cifrázatai néha zavarba hoztak. „Igaza van, hibásan írtam” [-] mondta erre Bartók. „Dehogyan írta hibásan, csak kétféleképpen” [-] tiltakoztam. „De Bach csak egyféleképpen írhatta”. Pontossága, becsületessége nem ismert határt.¹⁹⁵

Bartók tanári tapasztalatait tehát egy időben gyűjthette Bach-közreadásainak első megjelenésével. Így nem meglepő, hogy bizonyos gyakorlati tényezők csak akkor váltak számára világossá, miután jelentősebb tapasztalatot szerzett mind pedagógiai pályáján, mind saját közreadásainak tanításában.

Mind a díszítésekre, mind az *arpeggiókra* vonatkozó kiskottás kioldásainak ritmizálása zeneileg szerveesebb, összességében szabadabb lett, szakítva az első kiadás

¹⁹³ I.h.

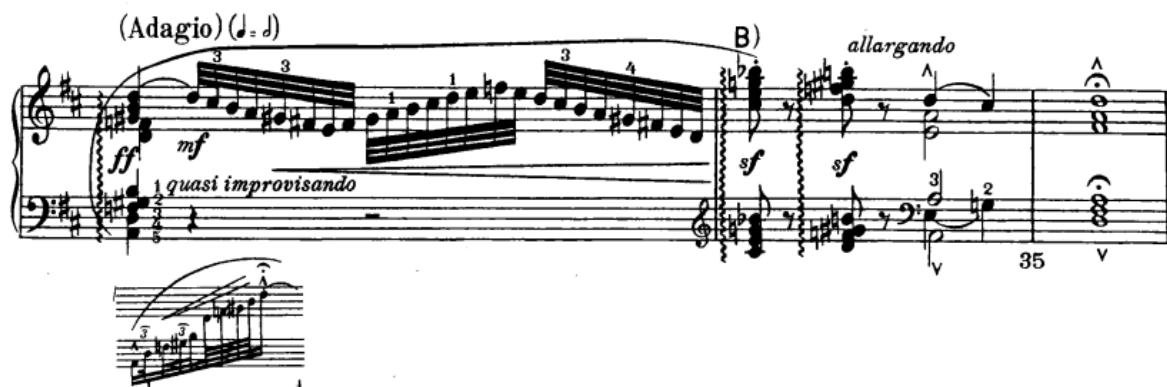
¹⁹⁴ I.m., 141.

¹⁹⁵ Szirányi Gábor: „Egy Bartók-tanítvány naplójából. Szalay Stefánia emlékezete.” In: uő. (szerk.): *Zongorabillentyűk. Thomán István, Szalay Stefánia és Böszörményi-Nagy Béla emlékezete.* (Budapest: Gramofon Könyvek, 2013.) 86–111. 95.

némileg mechanikusnak ható, tehát teljesen egyenletes ritmusba osztott megoldásaival.¹⁹⁶ Az első kiadásban Bartók rendszeresen csak ritmusértékeket közöl a trillák kivitelezésének érdekében, a másodikban azonban már minden esetben kis hangokkal is kikottázza azokat (1–2. kottapéllda). A tételeken belüli tempóváltozások az olasz utasítások mellett már metronómértékekkel is kiegészültek, ezzel is konkretizálva a kívánt tempót (3–4. kottapéllda). Jellemző továbbá, hogy ahol *molto legato* utasítást láthatunk mindkét kiadásban, ott Bartók a *legato* billentésmód megerősítése érdekében a második kiadásban immár konkrét *legato*-íveket is alkalmaz a hangok fölött. Emellett nem ritkák azok a hozzáadott *legato*-ívek sem, melyek zenei frázisokat jelölnek.



1. kottapéllda. Bach–Bartók: D-dúr prelúdium, 34–35. ütem (BWV 850), 1. kiadás



2. kottapéllda. Bach–Bartók: D-dúr prelúdium, 34–35. ütem (BWV 850), 2. kiadás

A 2. kiadás notációjából sokkal egyértelműbben következtethetünk Bartók koncepciójára a D-dúr prelúdium zárásáról (1–2. kottapéllda). Míg első kiadása a kiritmizált *arpeggio* mellett látható *sf*-n kívül egyetlen dinamikát és kötőívet sem tartalmaz, addig a második kiadásban szinte hangról hangra vezet végig bennünket közreadói szándékán.

¹⁹⁶ Somfai: „Utószó”, i.h.

A tételt záró szakasz *quasi improvisando* elképzelését támasztja alá az *arpeggio* kioldására irányuló kiskottás segédlete is, amely megengedi az A basszushang valamivel hosszabb kitartását – szemben az első kiadás egyenletesen notált kvintoláival. *Marcatissimó*val emeli ki az ezúttal fermátával ellátott D hangot, hogy aztán annak egyfajta meghosszabbításaként tudjon továbblendülni a harmincketted-zuhatagra, amely feldúsulva az utolsó előtti ütem *sf* akkordjára fut ki.



3–4. kottapélda. Bach–Bartók: c-moll prelúdium, 28. ütem (BWV 847), 1. és 2. kiadás

A c-moll prelúdium (BWV 847) *Poco più vivo* bartóki tempójavaslat: ♩=140 (3–4. kottapélda). A második kiadás basszushangja a legerősebb kiemelést kapja – a *sf*-t –, ezáltal súlyosabb, karakteresebb megszólaltatást kíván meg az előadótól, a fermata pedig a hang agogikus megütését és a kizengetését is engedélyezi. A tizenhatodok artikulációi is egyértelműsödtek a frázisívek és a *staccato* pontok bevezetésével.

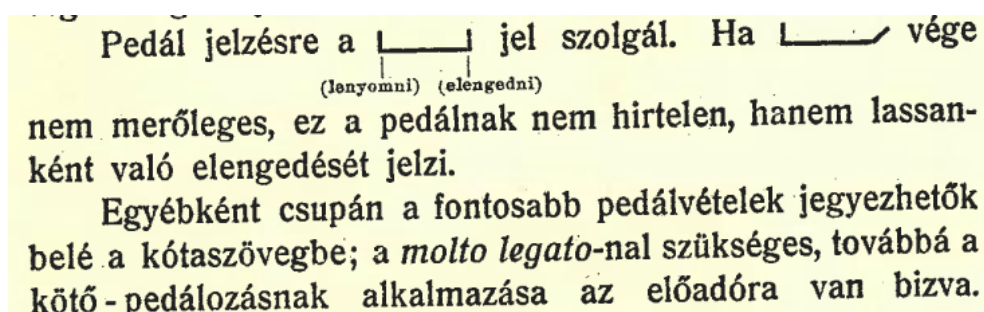
A pedálhasználat terén jelentős eltérés mutatkozik a két kiadás között: míg első kiadásában ritka bármilyen konkrét pedálutasítás, addig a másodikban a pedál jelölése rendszeressé és árnyaltabbá is válik. Az első kiadás előszava így számol be a pedálhasználatról:

A mi [sic!] a pedálvételt illeti, meg kell jegyeznem, hogy sok rövid félpedálozás főleg a *molto legato*, nagyon polifón és nehezen köthető helyeknél – nagyon is szükséges. Célja tulajdonképpen csak az, hogy a hangzást teltebbé tegye, s hogy a *legato* játékot elősegítse; ez mindig úgy történjék, hogy a hallgató észre se vegye közvetlenül a pedálozást. Mindenféle modernebb pedáleffektust teljesen mellőzünk.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Bartók Béla: „Előszó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Wohltemperiertes Klavier I.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 3.

Kapcsos-pedáljelet az első kiadása első két füzetében mindössze két tételben (16. fűga, 22. prelúdium), és a III. és IV. füzetben is csak két helyen (a 37. és 42. prelúdiumban), minimális mennyiségben alkalmaz Bartók. Az egyébként is rendkívül ritka pedáljelölés inkább a hagyományos 19. századi forma szerint történik: $\text{Ped.} - \text{✱}$.¹⁹⁸ Bartók előszavából ugyan kiderül, hogy koncepciójától egyáltalán nem volt idegen a pedálhasználat, erre azonban inkább általánosságban utal, mintsem hogy a kottában konkrét helyeken jelezné használatát.

A második kiadásra bevezetett pedáljelölések értelmezési tartományát 1913-as kiadásának függelékéből ismerhetjük meg:



1. ábra. Az 1913-as kiadás függelékérszlete¹⁹⁹

Csak a második kiadásban jelenik meg a fokozatos felengedést jelölő pedálkapocs is (5., 6. kottapéllda).²⁰⁰



5. kottapéllda. Bach–Bartók: c-moll prelúdium, 25–28. ütem (BWV 847), 1. kiadás



6. kottapéllda. Bach–Bartók: c-moll prelúdium, 25–28. ütem (BWV 847), 2. kiadás

¹⁹⁸ Somfai: „Utószó”, i.m., 141.

¹⁹⁹ Bartók Béla: „Függelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach J. S. „Wohltemperiertes Klavier” második átdolgozott kiadás. I.* (Budapest: Rozsnyai, 1914.) 54–56. 56.

²⁰⁰ Somfai: „Utószó”, i.h.

Az átdolgozott kiadásban kezdi rendszeresen használni az erős „széjjelválasztó” jelet, melyre első kiadásában csak elvétve találunk példát és a jel célját sem magyarázza meg sehol. Revideált függelékében viszont így fogalmaz róla:

Frázisoknak és *legato* játéknak jelölésére egy és ugyanazt a jelet használjuk: az ívet. Ezért általánosságban jegyezzük meg azt, hogy az egyes frázisok utolsó hangját, amelyen ti. az ív végződik, ritkán kell határozott *staccató*val élesen széjjelválasztani a következő frázis kezdőhangjától. Rendszeren alig észlelhető dinamikus árnyalattal kell a következő frázis kezdetét mint értelmi újakezdést hangsúlyoznunk. Amely esetben feltétlenül erős széjjelválasztás szükséges, ott a (|) jelet találjuk.²⁰¹

Az a szabály, hogy a frázisok végét „határozott *staccató*val élesen” kell elválasztani a következő frázistól, Somfai László értelmezésében a 18. századi előadói hagyományból eredeztethető, mely még Bartók idejében is mélyen benne élhetett az interpretációs gyakorlatban – ezt kívánja Bartók árnyalni-módosítani interpretációjában.²⁰² Ennek érdekében Bartók az esetek túlnyomó részében 1913-as kiadásában egészen egyértelműen konkretizálja a frázisok utolsó hangjának hanghosszait is (7., 8. kottapélda).



7. kottapélda. Bach–Bartók: Esz-dúr fuga, 1–4. ütem (BWV 852), 1. kiadás

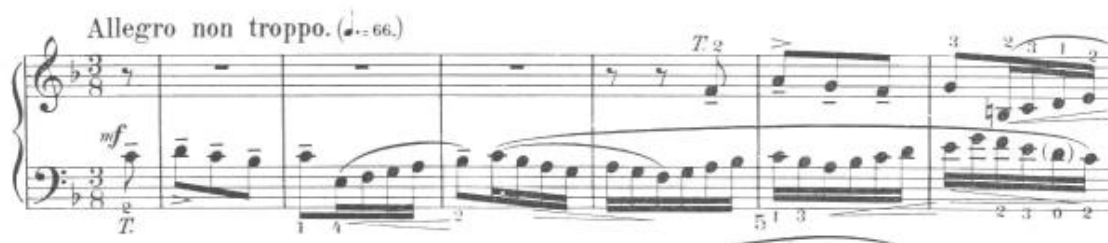


8. kottapélda. Bach–Bartók: Esz-dúr fuga, 1–4. ütem (BWV 852), 2. kiadás

²⁰¹ Bartók: „Függelék”, i.m., 132.

²⁰² Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 82.

jelrendszerének szerves része (9., 10. kottapélda).²⁰³



9. kottapélda. Bach–Bartók: F-dúr fuga, 1–6. ütem (BWV 856), 1. kiadás



10. kottapélda. Bach–Bartók: F-dúr fuga, 1–6. ütem (BWV 856), 2. kiadás

Noha már az első kiadásban is használja a || formahatárt jelző tagolójelet, ennek alkalmazásáról is csak a második kiadás függelékében értekeznek:

Az egyes prelúdiumok és fűgák formájára vonatkozólag meg kell jegyeznünk, hogy többnyire két vagy három szakaszra való osztódással van dolgunk. Az egyes szakaszok érintkező helyein a || jelet alkalmazzuk.²⁰⁴

A tételek formai tagolásában nem történt markáns változás a két kiadás között, ami egyértelműen Bartók koncepciójának változatlanságára utal, hiszen a formai rend megértése –, amint azt a tanítványok visszaemlékezéséből is láthattuk – Bartóknál elsődleges zenei szempont volt.

²⁰³ I.m., 79. A *staccato–tenuto* kombinációt az első kiadásban mindössze három tételben használja: a 26. és 44. prelúdiumban, valamint a 38. fűgában.

²⁰⁴ Bartók: „Függelék”, i.m., 133.

Az „sajátságos ütemváltásokat”²⁰⁵ jelölő szaggatott vonallal szedett ütemvonalak használata már az első kiadás idején sem volt idegen Bartóktól, de ezekből is jóval többel találkozunk az átdolgozott I–II. füzetben. Jelentéséről már az első kiadás függelékében is ír, előfordulása azonban egyáltalán nem gyakori még az első kiadás köteteiben. A c-moll (BWV 847) fűga záró ütemeinek ütemváltzásait a 11. és 12. kottapéllda szemlélteti.



11. kottapéllda. Bach–Bartók: c-moll fűga, 29–31. ütem (BWV 847), 1. kiadás²⁰⁶



12. kottapéllda. Bach–Bartók: c-moll fűga, 29–31. ütem (BWV 847), 2. kiadás

Látható, hogy az ütemeltolódások jelölése mellett az artikuláció is egyértelműbbé vált a „félrövidség” előadási jeleivel, valamint az „elég erős” kiemelést jelző – szintén csak az átdolgozott kötetekre jellemző – *marcatissimó*val.

A legmarkánsabban tetten érhető változtatások egyike a dinamikai jelzések konkretizálásában figyelhető meg. Az átdolgozott kiadásban a dinamikai fokozások és csökkenések jelölésében már nem csupán az ezeket jelölő dinamikai villákra szorítkozik, hanem e jelöléseket minden esetben konkrét dinamikai fokozattal is kiegészíti, amelyek egyértelműsítik, hogy az adott zenei szakasz hangereje milyen dinamikai szintről indul és

²⁰⁵ Bach–Bartók: „Fűgelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach J. S. „Wohltemperirtes Klavier” I.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 54–55. 55. Bartók így fogalmaz: „Néha sajátosságos ütemváltzásra akadunk. [...] S épen [sic!] a helytelen hangsúlyozás elkerüléséért fontos, hogy minden ilyen rendellenességet meg tudjunk állapítani.”

²⁰⁶ A halvány ceruzás bejegyzés a kottán eredeti.

hová érkezik (13–14. kottapéllda). Különleges, hogy Bartók mindkét kiadásban következetesen alkalmazza a *crescendo–decrescendo*-villák kétféle, vastagabb és vékonyabb vonalú változatát, ugyanakkor szöveges magyarázatot a kétféle jelölés értelmezése kapcsán csak a második kiadás függelékében találunk. A jelölés célja, hogy megkülönböztesse azokat a finom, kisebb kiterjedésű dinamikai árnyalatokat, melyek csak az egyik szólamra vagy csak az egyik kézre vonatkoznak az általánosabb érvényű, összes szólamra vonatkozó dinamikai hatástól.²⁰⁷



13. kottapéllda. Bach–Bartók: Esz-dúr prelúdium, 1–20. ütem (BWV 876), 1. kiadás

²⁰⁷ Somfai „19. századi kottázási elvek Bartók 1907–1914 közötti zongoranotációjában” című tanulmányában olvashatjuk, hogy ilyen jeleket használ még a szintén 1908-as 1. bagatellben és a Tíz könnyű zongoradarabban is. Bartók a jelöléshez ott még nem mellékelte magyarázó jegyzetet.



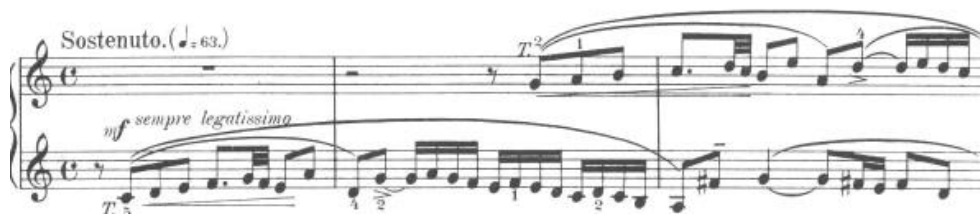
14. kottapéllda. Bach–Bartók: Esz-dúr prelúdium, 1–20. ütem (BWV 876), 2. kiadás

Itt egyébként a *crescendo* és *decrescendo* vékony, hajtúyszerű jelölése a második kiadás balkezeében a harmóniaafelbontás egyértelműen hangsúlytalan indulását sugallja. A második kiadásban a dinamikai fokozásra és csökkenésre is konkrét támpontokat ad; a 6. ütemben induló *poco cresc.* a 9. ütem *poco f* területéig tart, ahonnan a 12. ütemre *mp*-ra halkul a zenei anyag. Innen az emelkedő szekvenciák lépcsőzetesen erősödnek fel *mf*-ra az első tagolópont eléréséig.

Érdeemes azt is megfigyelni, hogy míg az első kiadásban alig-alig találkozunk kipontozott *crescendo*- és *diminuendo*-jelölésekkel, addig a második kiadás szinte kivétel nélkül ebben a formában közli őket. Ez az apró notációs eltérés sokat jelent a fokozás – *poco a poco* – karakterének és folyamatosságának hangsúlyozása szempontjából, a szerkesztés szintjén és vizuálisan egyaránt (lásd például a fenti prelúdiumot, 14. kottapéllda).

Azon esetek sem ritkák, ahol Bartók a dinamikát jelző villák hosszát módosítja egészen precízre, ilyen módon sokkal világosabban közvetítve szándékát. Erre kiváló példa a C-dúr fuga (BWV 846) második ütemének G hangjára menő *crescendo*. Látható, hogy az

1. kiadásban nem egyértelmű a *crescendo* célja, hiszen a villa szárai nem futnak ki egészen a *marcató*val jelölt G-ig (15–16. kottapélda).



15. kottapélda. Bach–Bartók: C-dúr fuga, 1–3. ütem (BWV 846), 1. kiadás



16. kottapélda. Bach–Bartók: C-dúr fuga, 1–3. ütem (BWV 846), 2. kiadás

Bartók két kiadásának tempó- és karaktermegjelöléseit az 5. táblázat szemlélteti. Az olasz tempó- és karakterutasításokat csak egy esetben változtatta meg Bartók: az a-moll prelúdiumban a *non troppo Andante-t Poco lento-ra* írta át, máskülönben csak a metrum számok konkrétumai változtak. Kihúzással (-) jeleztem, ahol sem a tempó, sem a karakter nem módosult. A kiadásokat összevetve kirajzolódik, ezen a téren a legtöbb esetben csak nagyon apró változtatásokat eszközölt Bartók. Az I. füzet B-dúr fúgája az egyetlen, ahol nagyobb mértékű tempóváltozás tűnik fel, 160-ról 136-ra csökken a MM-szám, ami már jelentősen megváltoztatja a darab karakterét is.

		I. (1908)	II. (~1913)
1. füzet			
G	prel.	Allegro, ♩=120	-
	fúga	Allegro vivace, ♩.=66	-
d	prel.	Quieto, ♩=63	♩=70
	fúga	Moderato, ♩=69	-
B	prel.	Veloce, ♩=76	-
	fúga	Allegretto piacevole, ♩=84	-
e	prel.	Molto sostenuto, ♩=60	♩=54–60
	fúga	Allegro con fuoco, ♩=126	♩=116
a	prel.	Non troppo Andante, ♩=54	Poco lento, ♩=50
	fúga	Maestoso, ♩=60	-
F	prel.	Allegro, ♩.=80	-
	fúga	Allegro non troppo, ♩.=66	-
c	prel.	Allegro impetuoso, ♩=58	♩=116
	fúga	Allegretto, ♩=74	♩=80–88
E	prel.	Allegretto pastorale, ♩.=84	♩.=70–76
	fúga	Allegro vivace, ♩=100	-
Fisz	prel.	Andante, ♩.=88	♩.=84
	fúga	Poco allegretto, ♩=76	-
B	prel.	Allegretto, ♩.=96	♩.=84
	fúga	Moderato, ♩=160	♩=136
2. füzet			
F	prel.	Poco largo, ♩=72–76	-
	fúga	Allegro, ♩.=112	♩.=120
A	prel.	Allegro vigoroso, ♩=88	♩=92
	fúga	Commodo, ♩=50–54	♩=54–60
fisz	prel.	Allegro, ♩=108	-
	fúga	Sostenuto, ♩=100	♩=94–100
gisz	prel.	Moderato, ♩=42	♩=46
	fúga	Lento, ♩=69	♩=66–69
c	prel.	Allegro vigoroso, ♩=112	-
	fúga	Andante, ♩=54	♩=63–66
D	prel.	Allegro vivace, ♩=138	-
	fúga	Maestoso, ♩=50	♩=60
Esz	prel.	Allegro energico, ♩=88	-
	fúga	Allegro grazioso, ♩=96	-
fisz	prel.	Assai lento, ♩=96	♩=104
	fúga	Andante, ♩=66	♩=70–76
Esz	prel.	Moderato, ♩=84–92	-
	fúga	Sostenuto, ♩=69	♩=74
C	prel.	Andante, ♩=88–92	-
	fúga	Sostenuto, ♩=63	♩=66–69

5. táblázat. Az 1908-as (1.) és 1913-as (2.) kiadás tempó- és karaktermegjelölései

A revideált kiadás metronómszámai között Bartók jóval többször jelöl intervallumot, mint első kiadásában. Az elsőben mindössze háromszor, a másodikban viszont már tizenkét alkalommal szerepel kicsit szélesebb spektrumot megengedő tempóutasítás. Bartók a tempótartományok megadásával az adott tétel kezdőtempójának kiválasztásában nagyobb mozgásteret biztosít az előadó egyéni preferenciáinak. A második kiadás tanulmányozása alapján azonban megfigyelhető az is, hogy a tételeken belüli tempóváltásokat már nem bízta az előadók művészi szabadságára (lásd például a 3. és 4. kottapéldát). Alább pedig egy, az időzítés szempontjából kifejezetten problémás terület látható, melyet feltehetően minden növendék és tanár különböző módon értelmezhetett (17. kottapélda). Ennek egyértelműsítése figyelhető meg a 2. kiadás analóg helyén (18. kottapélda), ahol az *Adagio* terület metronómszámát is precízen jelöli Bartók, valamint a *veloce* folytatásban, a harminckettedek *Tempo I*-jelölésével is elkerül minden félreértést.



17. kottapélda. Bach–Bartók: B-dúr prelúdium, 10–11. ütem (BWV 866), 1. kiadás

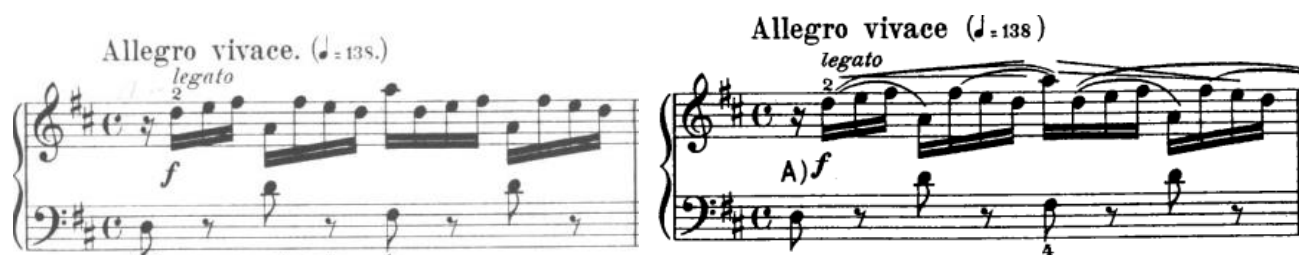


18. kottapélda. Bach–Bartók: B-dúr prelúdium, 10–11. ütem (BWV 866), 2. kiadás

A revideált kiadásban számos olyan hozzáadással is találkozhatunk, melyek nem Bartók finomodó notációjához köthetők, sokkal inkább a korábbi kiadás kapcsán tapasztalt félreértésekre adott válaszként keletkezettek. Ilyen változtatásokra – a teljesség igénye nélkül – pár szemléletes példa az összes hozzáadott metronómszám, a B-dúr prelúdium (BWV 866) záró hangjának hossza, a fermatával ellátott B hang, mely a *non lunga*

megjegyzéssel bővül; az Esz-dúr fuga (BWV 876, 13–14. kottapélda) 2. és 4. ütemében található előkéinek helyes kivitelezésére irányuló kiskottás magyarázat; vagy épp a C-dúr fúgatéma (BWV 846) *crescendójának* iránya, amely a *crescendo*-villa szárainak pontosabb behúzásával vált érthetőbbé.

A sűrűbb tizenhatod-mozgású, motorikusabb szerkesztésű tételeknél figyelhető meg, hogy Bartók a mozgékonyabb szólamot frazeálási instrukció nélkül közölte első kiadásában. Ezeket másodszor már kivétel nélkül frazeáló- és artikulációs jelek dúsítják-pontosítják (19–26. kottapélda).



19–20. kottapélda. Bach–Bartók: D-dúr prelúdium, 1. ütem (BWV 850). 1. és 2. kiadás



21–22. kottapélda. Bach–Bartók: e-moll prelúdium, 1. ütem (BWV 855), 1. és 2. kiadás



23. kottapélda. Bach–Bartók: e-moll fuga, 1–3. ütem (BWV 855), 1. kiadás



24. kottapélda. Bach–Bartók: e-moll fuga 1–3. ütem (BWV 855), 2. kiadás



25. kottapélda. Bach–Bartók: G-dúr fuga, 1–7. ütem (BWV 884), 1. kiadás



26. kottapélda. Bach–Bartók: G-dúr fuga, 1–7. ütem (BWV 884), 2. kiadás

Ritkaságnak számítanak azok a helyek, ahol Bartók az interpretációs stílus finom rétegeit érintő koncepciója is – úgy tűnik – valamelyest megváltozott az öt évvel későbbi kiadásában.

A d-moll prelúdium első szolamát gondolja újra a revideált kiadásra és a jelzése is sokkal kifinomultabbá válik. Míg az első kiadásban ezt különálló kottaszarak jelzik, addig a másodikban *tenuto* jelek szolgálják ugyan ezt a célt (27., 28. kottapélda). Az első kiadásban lényegesen kevesebb hangot sorol Bartók a feltételezett első szólamba, az eltérés különösen a 10–14. és 20–21. ütemekben látványos.²⁰⁸ Két ütemben (12. és 20.) a különbség ráadásul

²⁰⁸ Stachó László: 20. századi instruktív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat) 24.

nem egyszerű jelölés hiányból fakad, hanem a jobbkez szólam frazeálásának módosításából. A második kiadás dúsabb belső szólamai révén Bartók tudatosan töri meg és gazdagítja a prelúdium szigorú, motorikus lüktetését. Figyelemre méltó továbbá a prelúdium második kiadásában a pedálhasználat, ami arra utalhat, hogy Bartók időközben egyre határozottabban orgonaszerű faktúraként értelmezte a darab hangzását.²⁰⁹



27. kottapélda. Bach–Bartók: d-moll prelúdium, 9. ütem (BWV 847), 1. kiadás



28. kottapélda. Bach–Bartók: d-moll prelúdium, 9. ütem (BWV 847), 2. kiadás

Egyedi eset figyelhető meg az E-dúr prelúdium záró soraiban, ahol Bartók két kiadásában eltérő dinamikai elképzelést találunk. Ugyan a tétel zárását mindkét kiadásban *piano* képzelel el Bartók, ám míg a korábbi kiadás a 22. ütem második felének cisz-moll akkordjára már fokozatosan *pp*-ba vezet, addig a későbbi kiadásban ugyanaz a hely egy erőteljesebb *crescendo* után *forte* szólal meg és csak innen vezet vissza *calando*val a lecsendesedő zárlat felé (29., 30. kottapélda). Különös a C-dúr (BWV 846) prelúdium zárása is: míg az első kiadásában kifejezetten pedál nélkül kéri az utolsó két ütemet, a revideáltban több kapocs-pedáljel is található. A kötőíveknek a frazeálást nagymértékben megváltoztató revideálása is igen ritka; a fenti Esz-dúr (13–14. kottapélda) és a lenti fisz-moll prelúdium

²⁰⁹ I.h.

(31–32. kottapéllda) olyan kivételes esetek, ahol az egész tétel artikulációját módosítja Bartók. Mindkettőnél a túlzottan ütemhangsúlyos játékmódot implikáló ütemes íveket alakította át természetesebben hullámzó, ütemeket átívelő frazeálással.



29. kottapéllda. Bach–Bartók: E-dúr prelúdium, 20–24. ütem (BWV 854), 1. kiadás

30. kottapéllda. Bach–Bartók: E-dúr prelúdium, 20–24. ütem (BWV 854), 2. kiadás

Preludium.

Assai lento. (♩. 96.) (II. 14.)

31. kottapéllda. Bach–Bartók: fisz-moll prelúdium, 1–9. ütem (BWV 883), 1. kiadás²¹⁰

Assai lento (♩. 104) (II. 14.)

32. kottapéllda. Bach–Bartók: fisz-moll prelúdium, 1–9. ütem (BWV 883), 2. kiadás

²¹⁰ A halvány ceruzás bejegyzés a kottán eredeti.

Az eddigiekben kiragadott kottapéldák alapján feltűnő, hogy Bartók olyan zenei elveket, vagy épp csak apró gesztusokat is közvetített a kottában, melyeket első kiadásának idején még magától értetődőnek vélt és jelölésük szükségességére első kiadásának interpretációit hallva döbbenhetett rá. Első kiadásának előszavában ugyanis még így fogalmaz:

Sok, máskülönböen fölöslegesnek látszó előadási jel került belé. Ilyenek például a hajszálvonallal jelzett  és  jelek, melyek tulajdonképpen csak olyan árnyalásokra akarnak rámutatni, melyek a melódia menetéből önként és magától értetődően következnek.

Ez a szövegrészlet természetesen már nem található meg a második kiadásban, valószínűsítem, hogy Bartók a tanítványai részéről tapasztalt félreértések nyomán dönthetett az ezeket szolgáló jelek kidolgozásának szükségességéről.²¹¹

Bartók a D-dúr prelúdium (BWV 850) esetében például valószínűleg egyértelműnek tekintette az ütem közepére természetesen kibontakozó, majd visszahúzódó kis *crescendót* és *diminuendót* (20. kottapélda). A fisz-moll prelúdiumot (31., 32. kottapélda) indító lelépő kvart-sóhajt az *espressivo* mellett öt évvel későbbi kiadásában még egy *diminuendó*val is aláhúzta, a szinkópált hangokat kiemeléssel erősítette meg és a belső dinamikai árnyalást érzékletesen emelte ki a 3–4. ütemben. Somfai elemzéséből kiderül, hogy Bartók hasonlóképp viszonyulhatott többek közt az F-dúr prelúdiumhoz is (33., 34. kottapélda), melynek revideált változatában már megjelennek a jobb kéz dallami ívéhez társított finom dinamikai formálások, a belső szólamot érintő gyengéd artikuláció, a hangoztatásukat hosszan megkövetelő egészhangokra tett erősebb hangsúlyok, a 3. ütem tonikai majd szűkített akkordjának különböző erősségű leütése, valamint az átkötött hangok kiemelései. Ezek apró, de annál beszédesebb jelzések, melyek Bartók muzikalitásának és ízlésének kifinomultságára mutatnak rá.²¹²

²¹¹ Bartók: „Előszó”, i.h.

²¹² Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 80.

13.
Preludium.

BACH: „Wohltemperirtes Klavier.“
átdolgozta **Bartók Béla.** II. füzet.
bearbeitet von Heft.

Poco largo. (♩ = 72-76.)

f sempre legatissimo

(II. 11.)

33. kottapéllda. Bach–Bartók: F-dúr prelúdium, 1–4. ütem (BWV 880), 1. kiadás

Poco largo (♩ = 72-76)

f sempre legatissimo

(II. 11.)

34. kottapéllda. Bach–Bartók: F-dúr prelúdium, 1–4. ütem (BWV 880), 2. kiadás

Bartók lábjegyzetei közül kevés módosult az átdolgozott kiadásra, kettő azonban felkeltette a figyelmet, ha nem is zenei, inkább emberi szempontból. A c-moll fuga (BWV 871) utáni megjegyzései közül a következő mondat már egyáltalán nem szerepel a revideált kiadásban: „A fuga majdnem ép oly nőiesen lágy billentést kíván, mint a 14. fuga.”²¹³ Az Esz-dúr fuga kapcsán pedig a következőt olvashatjuk: „A nagyszabású prelúdiumot követő gyermekiesen könnyed fuga szinte nem is igen illik ide [ehhez a prelúdiumhoz].”²¹⁴ Itt egyedül a „gyermekiesen” jelzőtől szabadul meg 5 évvel későbbi kiadásában.²¹⁵

Összességében olyan zenei mozzanatok és artikulációs finomságokat rögzített Bartók az átdolgozott kiadásban, melyeket az első kiadása idején, 1907 táján még zeneileg teljesen magától értődőnek tarthatott, pedáns jelzésüket fölöslegesnek érezte, sőt némelyik

²¹³ Bach–Bartók: *Wohltemperirtes Klavier II.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 25.

²¹⁴ I.m., 35. A revideált kiadás jegyzete így szól: „A nagyszabású prelúdiumot követő könnyed fuga szinte nem is igen illik ehhez a prelúdiumhoz.” Lásd: Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I-II.* (Budapest: EMB. 2019.) 105.

²¹⁵ E változtatások talán nem függetlenek Bartók személyes életének, ez idő alatt lezajló eseményeitől.

precíz notálását akkori jelzésrendszere nehezen tette még lehetővé.²¹⁶ Öt évvel később, mikor tapasztaltabb tanárként megjelentette átdolgozott kiadását, az eredetileg evidensnek vélt kifejezésmódok is bekerültek a kottába. Pontosított jelrendszerének következményeképp az általa elképzelt zenei előadás legapróbb árnyalatai is leképeződhettek grafikai úton a kottába. A további fejezetekben ezért a Bartók-kiadás második, revideált formáját tekintem irányadónak. Valamennyi későbbi utánnnyomás is ennek a kiadásnak a szövegét követi, s minden jel arra utal, hogy később Bartók maga is ezt a verziót tekintette koncepciója hiteles hordozójának.

3.2.1. Bartók jelrendszerének változásai

A 19. század volt az első időszak, amelyben a közép-európai zeneszerzők szükségét érezték, hogy a régebbi kompozíciókat modernebb notációval ruházzák fel. Somfai „19. századi kottázási elvek Bartók 1907–1914 közötti zongorannotációjában” című tanulmányában kiemeli, hogy a német nyelvterületeken megjelenő előadói kiadások nagy hatással voltak az 1860 és 1890 között született zeneszerzőkre, így kétségtől Bartókra is. Bartók először tanulóévei alatt szembesülhetett az előadási jelek tényleges jelentésével, később pedig akkor, amikor szerkesztői tevékenysége során kellett érett zenei értelmezését a kottában rögzítenie.²¹⁷

Bartók jelöléseiről négy különböző általa írt forrásból tájékozódhatunk: a WK előszava és függeléke 1907-ből; a *Beethoven-szonáták* közreadásának jelmagyarázata 1909-ből; a WK revideált kiadásának kiegészült függeléke feltehetőleg 1913-ból; a *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* darabjait tartalmazó válogatásának előszava 1916-ból.²¹⁸

Somfai László tanulmányában táblázatba rendszerezte Bartók gazdagodó jelrendszerét a WK-közreadás első kiadásának négy füzetében, valamint a revideált kiadás két füzetében.²¹⁹ A szemléletes összeállításból kiderül, hogy a *marcato* (>) végig, az összes kötetben keresztül a kezdetektől fogva jelen volt Bartók kottairásában, *marcatissimo* (^) viszont csak a II. füzetében tűnik fel kevés helyen. Az átdolgozott I–II. füzetben Bartók számtalan eredetileg *marcato*-val jelölt hangot az erősebb *marcatissimo*-ra ír át. Somfai

²¹⁶ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.h.

²¹⁷ I.m., 89.

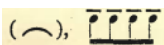
²¹⁸ I.m., 80.

²¹⁹ Részletesen lásd: i.m., 79., valamint: Somfai: „Utószó”, i.m., 141.

kutatásai szerint a *staccato* és *tenuto* együttes megjelenésére először a IV. kötetben – melynek közreadói munkái 1908 júniusára tehetők – figyelhetünk fel csekély számban.²²⁰ Mintegy öt évvel később Bartók ezt a kombinációt már nagy számban alkalmazza.²²¹ Figyelemre méltónak tartom, hogy általában az addig *tenutónak* írt hangok kapnak még egy *staccato*-pontot, és nem fordítva. Szintén csak 1908-ban került Bartók notációs eszköztárába a pedáljelzésre utaló kapocs-pedáljel is, míg a pedál fokozatos felengedésére utaló jellel először csak 1913-as revideált kiadásában találkozunk.²²²

A fent említett négy különböző jelrendszer-összegzés leírásából az első összefoglalót, a WK 1908-as előszavát kivéve a többi három már alapvetően egybevágó magyarázattal szolgál a hangsúlyjelek hierarchijára, s tudható az is, hogy Bartók már a Beethoven-közreadásának idején is szisztematikusan alkalmazta ezeket. A négyféle erősségű *marcato* kialakulásának ideje tehát nem lehet későbbi, mint 1909.²²³

A kották tanulmányozásai mellett Bartók jelrendszerének fejlődéséről közvetlenül ezekből az összefoglalókból is tájékozódhatunk és a WK 1907-es kiadásának előszavában ő maga hívja fel a figyelmet a hanghosszakat meghatározó jelrendszer sekélyességére. A következőket olvashatjuk:

A *molto legato*-tól az éles *staccato*-ig létező számtalan átmeneti fokra sajnos alig van néhány jelünk; én a következőket használom: *molto legato* és *legato* (—),  mint „*non legato*” jelzés,  az előbbinél is rövidebb hangok megjelölésére, és végre a rendes „*staccato*”. Nagyon rövid, vagy éppen éles *staccato* nem igen illik Bach művekbe. Az ezeken belül levő különbségek megválasztását már az előadónak jó ízlésére kell bíznom, ha nem akarom, hogy ez a kiadás hemzsegen előadási jelektől.²²⁴

²²⁰ Somfai a 38. fuga és a 44. prelúdium *staccato*–*tenuto* jelzéseit említi (lásd: „Utószó”, i.m., 141.), melyek valóban a IV. füzetben találhatók, felfedeztem azonban egy tételben már a III. füzetben is ezt a jelölést, a 26., f-moll prelúdiumban a 24., 26. és 27. ütemben. Stachó László hivatkozott kéziratában egy ellentmondásra hívja fel a figyelmet: megtalálható volt a Zeneakadémia könyvtárában a Z 22.240/IV-es raktári számon több olyan kötet is, amely címlapját tekintve „második átdolgozott kiadás”, kottaképét tekintve azonban az első kiadás kottaképét reprodukálja. Sajnálatos módon ezek ma már nincsenek meg, az adatbázisból kiderült, hogy a kötetek kidobásra kerültek.

²²¹ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 78.

²²² I.h., Somfai megemlíti, hogy 1908 júniusának második felében Bartóknak lehetősége volt Busonival találkozni Bécsben. Nem kizárható, hogy a Busonival töltött rövid idő inspirálhatta Bartókot többek között a „félrövidség” jelének bevezetésére.

²²³ Benjamin Suchoff szerint Bartók volt az első olyan zeneszerző és közreadó, aki a hangsúlyjelek rangsorát megalkotta. Idézi: Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 153.

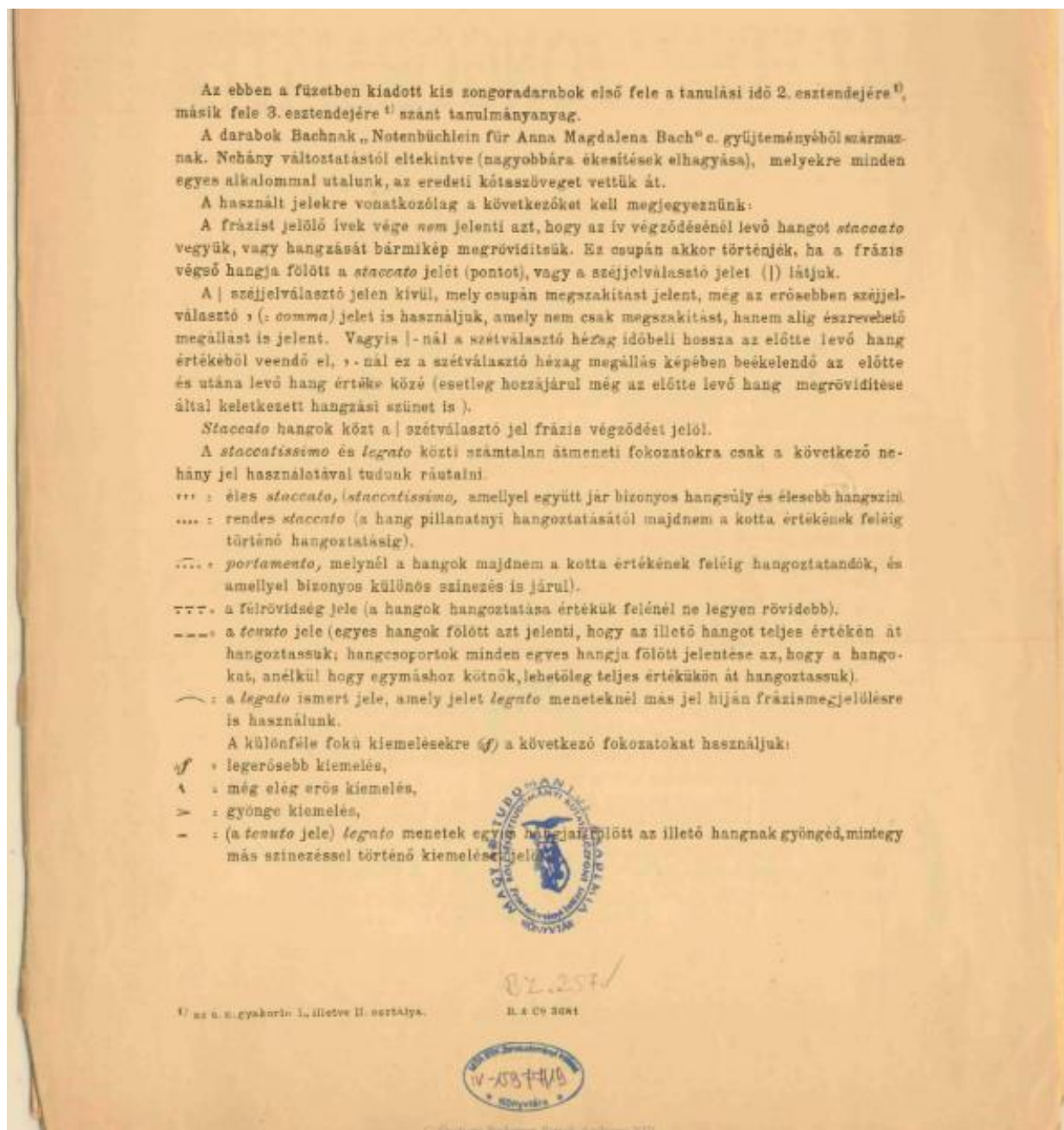
²²⁴ Bartók Béla: „Előszó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Wohltemperiertes Klavier I.* (Budapest: Rozsnyai, 1908.) 3.

Külön figyelemre méltónak tartom az utolsó mondatot. Innen is kiderül, hogy Bartók kezdetben kerülte a túlsúlyt, előadási utasításoktól hemzsegő Bach-kottaképeket, és számos értelmezési kérdést az előadó „jó ízlésére” bízott. Ez a szemlélet azonban később megváltozott: Bartók már mintha kevésbé hagyatkozott volna az előadóra. Későbbi közreadásai éppen hogy bőségesen tartalmazzák az előadási jeleket, s a fent idézett záró mondat is kikerült minden általa írt magyarázat szövegéből.

Bartók 1913 környékén közreadott WK-kiadásának jelrendszere már lényegében teljesen megfelel annak, amit a három évvel később megjelent *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* gyűjteményből válogatott 12 darabot tartalmazó kiadásának bevezetésében rendszerezetten ismertet.²²⁵ Ez a szöveg kiemelkedő jelentőségű forrásunk, hiszen Bartók e Bach-közreadásában igen részletes és rendszerezett értelmezést adott az általa kezdőknek szánt összeállítás darabjainak közreadói notációjához (2. ábra).²²⁶

²²⁵ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 78.

²²⁶ I.m., 81.



2. ábra. Bartók jelmagyarázata a Bach–Bartók: *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* bevezetésében²²⁷

Érdemes ezek fényében áttekinteni Bartók WK füzeteinek „második átdolgozott kiadásához” kapcsolódó függelékének azon területeit, ahol Bartók – noha nem ugyanolyan

²²⁷ Bartók (közr.): *Könnyű kis zongoradarabok (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach című műből). Az elemi zongorajáték gyakorlati tananyaga* 3. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1916.) 2.

rendszeresen, mint a fenti 1916-os kiadásában – alapos magyarázattal látja el az olvasót jelöléseinek értelmezéséhez.²²⁸

Non legato jelölésére az egyszerű *non legato* jelzés, mely súlyosabb billentést kíván, vagy a *poco legato* jelzés, mely könnyedébb billentést kíván, szolgál. Lassabb menetű *non legato* hangcsoportok fölé a --- (tenuto) jelet tesszük (☞), ha majdnem teljes értéken át kell az egyes hangokat kitartani; ☞☞☞ (tenuto jel és pont) bizonyos félrövidséget jelent, *tenuto*-billentéssel egybekötve. Ehhez közel áll a ☞☞☞ (portamento jelzés) értelmezése. A kettő közti különbség mindössze az, hogy a *portamento* játékban több a könnyedség. A ☞☞☞ (staccato) pontokkal jelölt hangok ritkán legyenek hirtelenül rövidek; legtöbbször tompított, kerekesebb hangzású *staccato*-val játsszuk meg az így jelölt hangokat. Az ☞☞☞ (éles *staccato*) jelzésre vonatkozólag lásd a 2. számnál mondottakat.

3. ábra. Bartók második kiadásának függelék részlete²²⁹

2. Rövidebb értékű hangok közé beékelte hosszabb értékű hangokat, szinkopált és átnyújtott hangokat (*Vorhalt*) valamivel erősebben játszunk (>). Ezt a különféle marcato jelekkel jelöljük, melyek közül legerősebb a *sf*, elég erős a *▲*, gyöngébb a > jel. Legatoban kivételesen egyes hangok fölé tett apró — (tenuto) jel egészen csekély kiemelést jelent, mely *tenuto*-billentéssel van egybekötve.

4. ábra. Bartók második kiadásának függelék részlete²³⁰

Különösen figyelemre méltóak azok a Somfai által is kiemelt eltérések, melyeket a *portamento*²³¹ (*portato*) és a *legato*-ív alatti *tenutók* értelmezésével kapcsolatban másképp fogalmaz meg Bartók a fent idézett két részletben. A *portamento* a *Notenbüchlein*

²²⁸ Két releváns bekezdést már ebben a fejezetben fentebb idéztem.

²²⁹ Bartók: „Függelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach J. S. „Wohltemperirtes Klavier” második átdolgozott kiadás. I.* (Budapest: Rozsnyai, 1914.) 54–56. 54.

²³⁰ I.m., 55.

²³¹ Somfai jelzi, hogy Bartók helytelenül *portamento*-t ír *portato* helyett. Nem tartja kizártnak, hogy a Louis Ehlert által írt Tausig-kiadvány előszava vezette tévútra Bartókot, ahol az utolsó mondatban sajtóhiba miatt szintén *portamento* szerepel. Lásd: Somfai: „Utószó”, i.h.

bevezetésében egy eltérő színezésű hangoztatást is megkíván a három évvel azelőtt értelmezett könnyed játékmóddal szemben. A leggyöngébb kiemelésként emlegetett *tenuto* jel *legató*ban pedig – ugyancsak a *Notenbüchlein*ban – egy másfajta színezésű billentésmódot is indikál.²³²

Somfai idézett tanulmányában részletes elemzést nyújt Bartók notációs rendszerének alakulásáról, mely saját 1907 és 1913 között íródott darabjaiban, valamint a WK közreadásaiban és annak későbbi átdolgozásaiban különösen látványosan tetten érhető. A szerző rámutat, hogy Bartók jelöléseinek finomodásában alapvető szerepet játszott a régebbi zenék szerkesztői munkái során szerzett tapasztalata. Hangsúlyozza, hogy Bartók notációs gondolkodása szoros összefüggésben állt szerkesztői tevékenységével.²³³ 1907-1908 környékén Bartók még tanulta a lejegyzési módszerek leghatékonyabb formáját, és a számtalan kötetnyi zongorazene, melyhez instruktív kiadásokat készített, önképzésének központi eleme lett.²³⁴ „Közreadóként a régebbi zongoramuzsika praktikus kiadásában több utasítással élt, szinte »túlادagolva« a jeleket; zeneszerzőként pedig – különösen pedagógiai műveiben – ezután saját instruktív kiadásainak jelzésrendszerét is felhasználta” – fogalmazza meg Somfai László.²³⁵

Ahogy már a 2.3., „A Wohltemperiertes Klavier Bartók-közreadása” című fejezetemből – leglátványosabban az 1. táblázat alapján – láthattuk, Bartók WK-közreadásának második kiadványát a különböző kiadók folyamatosan újra megjelentették.²³⁶ A fenti elemzésem alapján és a történeti kontextust ismerve valóban úgy tűnik, hogy Bartók is a „második átdolgozott kiadást” tekintette koncepciója hiteles hordozójának. Disszertációm következő részében így annak bemutatására teszek kísérletet, hogy Bartók revideált közreadása milyen zenei tanulságokkal szolgálhat használója számára.

²³² Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 80.

²³³ I.m., 83.

²³⁴ I.h.

²³⁵ Somfai: „19. századi kottázási elvek Bartók 1907–1914 közötti zongoranotációjában”, i.m., 297. Ilyen pedagógiai művei például a *Gyermekeknek*, a *Tíz könnyű zongoradarab*, a *Román népi táncok* és a *Román kolinda-dallamok* is.

²³⁶ Somfai: „Utószó”, i.m., 142.

3.3. Díszítés és ujjrend

Ebben a fejezetben két olyan tényezőt járok körül – a díszítések és az ujjrendek kérdéskörét –, amelyek nem tartoztak Bartók közreadói tevékenységének központi fókuszába. Mégis fontos kitérni rájuk, mert a díszítések kezelésében felmerül a kérdés, hogy mennyire tükrözik Bartók választásai saját nézeteit és mennyire korának gyakorlatát. Az ujjrendezés során pedig – annak ellenére, hogy maga Bartók nem tulajdonított elsődleges jelentőséget az ujjazatnak –, sokszor ösztönösen a zenei gondolatok logikus összefoglalására törekedett, ezáltal betekintést engedve interpretációs ideáljaiba. A fejezet elemzése elkerülhetetlenül magában foglalja Bartók közreadó „elődei” – így Tausig, Busoni és d’Albert – kiadásainak bevonását, mivel a kérdéskör igazán jól csak zenetörténeti kontextusban vizsgálható.

A díszítések

Somfai szerint Bartók „közreadásának egyik leg túlhaladottabb összetevője kétségkívül a díszítés-értelmezés.”²³⁷ Való igaz, hogy a historikus előadói gyakorlatnak köszönhetően ma már másképp értelmezzük a barokk ornamentikát, a díszítések kiskottás leírása és ritmikus beosztása – ahogyan Bartók szerkesztői gyakorlatában megjelenik – ma már interpretáció-történeti jelenségnek számít. Nemcsak Bartóknál találkozhatunk azonban ezzel a megoldással, az olasz zongoravirtuóz, Busoni WK-kiadásának I. kötetében – sőt, talán még didaktikusabb formában, mint Bartók – szinte minden alkalommal ritmikusan beosztva, kiskottás segédlettel közli a trillákat.²³⁸ Nem kizárható, hogy Bartók koncepcióját meghatározhatta Busoni közreadói díszítés-kivitelezése. Véleményem szerint mindkét közreadó módszerét az a törekvés határozta meg, hogy a lehető legközérthetőbb és legprecízebb utasításokkal lássák el az előadót. A századfordulón – így Busoni és Bartók közreadásának idején – a régizenei mozgalom még nem bontakozott ki, a korabeli előadói gyakorlatra és a hangszerek sajátosságaira vonatkozó kutatások jelentős része csak évtizedekkel később született meg, és számos eredeti dokumentumot csak ekkor kezdtek a szakértők újraértelmezni.²³⁹ Emiatt a díszítések értelmezése és kivitelezése sem a növendékeknek, sem a kották szerkesztőinek nem volt magától értetődő gyakorlat.

²³⁷ Somfai László: „Utószó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II.* (Budapest: EMB. 2019.) 138–142. 139.

²³⁸ Különös, hogy a Busoni gondozásában 1915-ben megjelent WK II. kötetben már sehol sem kottázza ilyen módon ki a díszítéseket. Bartók a Bach *Anna Magdalena Büchlein*-ből válogatott darabjaiban viszont 1916-ban még ugyanezzel a módszerrel élve jelöli a díszítéseket.

²³⁹ Fábíán Dorottya: „Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 41/1 (2000): 77–106. 77., 78.

Ugyancsak ezt a történeti kontextust világítja meg az az érdekes levélrészlet, melyet Bartók feleségének, Pásztory Dittának küld válaszképp.

„A Bach suite-ben  jel  -t jelent (alulról Vorschlag) vagy  felülről Vorschlag (bizonyára erről akartál kérdezni, de leveledben a jelnek szánt hely – üresen maradt.”²⁴⁰

A levél nyilvánvaló előzménye, hogy Pásztory Ditta Bartókhhoz fordult egy Bach-szvitben szereplő ornamens kioldásával kapcsolatban. Ez a levélrészlet is azt bizonyíthatja, hogy a 20. század első felében még bizonytalanság övezte a Bach korában megszokott díszítések értelmezését.

A díszítések kioldásának egyik jellemző példája Bartók és Busoni közreadásában egyaránt a Fisz-dúr fuga (BWV 858) témájában szereplő trilla. A díszítést mindkét közreadó kis hangokkal kottázta ki, ám értelmezésük lényeges pontokon különbözik. Bartók a trillát felső váltóhangról indítja, kerüli a túl egyenletes kijátszás érzetét, ezért a figuráció felgyorsulását kéri és a harmincketted utóka előtt nem állítja le a folyamatot.²⁴¹ Ezzel szemben Busoni a főhangról indítja a trillát, és az általa közölt változat egy kimértebb és egyenletes előadásmód igényét sugallja (35., 36. kottapélda).²⁴²



35. kottapélda. Bach–Bartók: Fisz-dúr fuga (BWV 858)



36. kottapélda. Bach–Busoni: Fisz-dúr fuga (BWV 858)

Hogy milyen sokféle értelmezése akadt még a trillák előadásmódjának, azt a következő kottapéldákban a Somfai László által is felmutatott d-moll fuga (korabeli

²⁴⁰ Vikárius László, Pávai István (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás.* CD-ROM. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete – Hagyományok Háza, 2007.) A levél sorszáma: 776. Bartók levele Pásztory Dittának. Bukarest, 1934.

²⁴¹ Az „1907–1914: A két különböző kiadás” című fejezetemből kiderül, hogy a díszítés-értelmezés sokat változott a revideált változatokig; a Fisz-dúr fúgában szereplő trillát például eredetileg főhangról indította.

²⁴² Busoni ezen felfogása számos egyéb helyen is érzékelhető közreadásában. Előfordul, hogy célzottan az *egualmente* kifejezéssel utal az egyenletes játékmódra.

közreadásai szemléltetik megjelenésük időrendi sorrendjében.²⁴³ Érdekes módon bár d’Albert kiadása több tekintetben kevésbé tekinthető instruktívnak, mint Tausig változata, abban azonosságot mutatnak, hogy egyikben sem találunk kioldási útmutatást a trillák kivitelezéséhez (37., 39. kottapéllda). Bartók frazeálása és a trilla kikottázásának gyakorlata Busoni változatával mutat egyezést, a díszítés kivitelezésében viszont Tausig felső váltóhangról indított változatát követi, annak hangsúlyos szerepét pedig még a *crescendo*-villa irányával is kiemeli (38., 40. kottapéllda).²⁴⁴



37. kottapéllda. Bach–Tausig: d-moll fuga, 1–4. ütem (BWV 851)



38. kottapéllda. Bach–Busoni: d-moll fuga, 1–4. ütem (BWV 851)



39. kottapéllda. Bach–d’Albert: d-moll fuga, 1–4. ütem (BWV 851)

²⁴³ Somfai László: „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation in the Years 1907–14.” *19th-Century Music* 11/1 (1987): 73–91. 89.

²⁴⁴ I.m., 87. Az első kiadásában Bartók még főhangról indítja a trillát.



40. kottapélda. Bach–Bartók: d-moll fuga, 1–4. ütem (BWV 851)

A példák jól szemléltetik, milyen gyors ütemben alakultak át a trillakivitelezés hagyományai: a korábbi gyakorlatban még a felső váltóhangról indult a díszítés, ezt fokozatosan felváltotta a főhangról való kezdés, majd a folyamat visszakanyarodott a korábbi, tradicionális megoldáshoz.²⁴⁵

Habár nem tartozik a díszítések kioldásához, érdemesnek tartom felhívni a figyelmet a d-moll fuga kéziratában is megtalálható Bachtól származó kötőív és *staccato*-vonás különböző közléseire. Valamennyi fent említett közreadó ismerte az 1864-ben megjelent Bach-összkiadást, melyben Franz Kroll pontosan közölte az autentikus jelzéseket.²⁴⁶ Ennek ellenére egyedül Bartóknál jelenik meg mindkét eredeti jelölés, melyre a megjegyzések között hívja fel külön a figyelmet.²⁴⁷ Tausig nem őrzi meg egyik jelet sem, Busoni csak az autentikus kötőívet, a *staccato*-vonás helyett nála fél-*staccatót* találunk (*staccato* és *tenuto*).²⁴⁸ D'Albertnél – pont fordítva, mint Busoninál – megtalálható az eredeti *staccato*-vonás, de a kötőív nem. Azonban sem ő, sem Busoni nem hívja fel a figyelmet a jelzések autentikus voltára.²⁴⁹

Bartók az ornamensekhez hasonlóan az *arpeggiók* kivitelezését is a jegyzetanyagokban közölt kiskottás példákkal igyekszik a lehető legpontosabban meghatározni (5. ábra). Érdekes, hogy az *arpeggiók* hangjainak ritmikai beosztása ugyan

²⁴⁵ I.h.

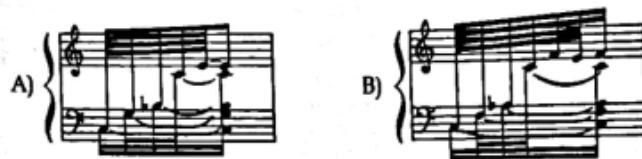
²⁴⁶ I.m., 89., Stachó László: 20. századi instruktív kiadások Bach *Das Wohltemperierte Klavierjából*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem: 2006. (Kézirat) 27., 28.

²⁴⁷ Bach–Bartók: „*Das Wohltemperierte Klavier I-II*”, i.m., 12. Bartók a következőt írja: „...a téma tizenhatodai fölött lévő ív és az utána következő éles *staccato* jelzés az eredeti kéziratban is megvan. Minthogy Bach idejében a pont is, vessző is egyaránt a jelzett hang tartásbeli csupán mérsékelt megrövidülését jelentette, azért az ehhez hasonló vesszővel jelölt *staccatót* mindenütt a ponttal jelöltnek értelmében használjuk”. Somfai is figyelmeztet, valamint az új Bach-összkiadás jegyzetanyaga is kitér rá, hogy az autográfban valójában pont szerepel a *staccato*-vonás helyett. Lásd részletesen: Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 87.

²⁴⁸ A *staccato* és *tenuto* együttes használata Bartók notációs gyakorlatában is megjelenik, aki ezt a „félrövidség jelének” nevezi. Somfai szerint Bartók éppen Busoni jelöléséből meríthetett ihletet, ugyanakkor nem biztos, hogy Bartók és Busoni ugyan azt értették e jelzés jelentése alatt.

²⁴⁹ Somfai: i.m., 87–89., Stachó: i.h.

kiderül a példákából, az azonban nem, hogy azok hogyan illeszkednek az ütem hangsúlyrendjébe.



5. ábra. A Bach–Bartók c-moll prelúdium 34. ütemének *arpeggiói*

Feltehetőleg ez a gyakorlat is Busonitól ered, aki valamennyi tört akkordot szintén ritmizálva kottázott ki lapalji jegyzeteiben.

Az ujjrendek

Különösen érdekes a Bartók-féle ujjrendeket összevetni Tausig kiadásával, amelyből zeneakadémiai évei alatt is tanult. Sok zongoristánál a megszokott ujjrendek gyakran olyannyira beépülnek az izommemóriába, hogy később szinte elképzelhetlenné válik más megoldás alkalmazása. Bár előfordulhat, hogy Bartók akadémista korában sem a Tausig által javasolt ujjrendeket követve játszotta a prelúdium és fúgákat, vizsgálataink révén világossá válik, hogy Bartók e téren határozottan eltért elődétől mind a konkrét ujjszámozások, mind azok mennyisége és szerepe tekintetében. Míg Tausig kiadványának előszavában kifejezetten hangsúlyozza az ujjrendek jelentőségét,²⁵⁰ addig Bartók jegyzeteiben egyetlen megjegyzést sem találunk, amely az ujjrendre vonatkozna. A következő példa jól szemlélteti azt a gondosságot, amelyet Tausig az ujjrendezésre fordított (41. kottapélda).²⁵¹

²⁵⁰ Louis Ehlert: „Előszó.” In: Bach–Tausig: *Das wohltemperirte Clavier. Ausgewählte Präludien und Fugen* (Berlin: M. Bahn, 1869.) 1. „Az ebben a műben található ujjrendek két általános alapelvre vezethetők vissza.” – írja Ehlert Tausig kiadványához. „Először is arra, hogy amennyire csak lehetséges megőrizzük az ujjak természetes sorrendjét, másodsor, ahol mesterséges haladási módszerek alkalmazása szükséges, azok a lehető legszimmetrikusabban kerüljenek kialakításra.” „Die Hauptgrundsätze in diesen Werke [...] gegebenen Fingersatzes sind auf zwei generelle Gesichtspunkte zurück zu führen: erstlich der Hand so viel als möglich die natürliche Ordnung der Finger zu erhalten und zweitens überall da, wo künstliche Fortschrittmittel angewendet werden müssen, sie möglichst symmetrisch zu erfinden.” (Saját fordítás.)

²⁵¹ Tausig ujjrendje az egész kiadás során rendkívül részletező, a nyilvánvaló helyeken is gondosan számozza a motívumokat, ami alól az analóg helyek sem kivételek, ahol majdnem minden esetben újból végigujjrendezi az ismétlődő szakaszokat is. Ez a gyakorlat egyértelműen a kiadás instruktív jellegét erősíti.



41. kottapélda. Bach–Tausig: az f-moll fuga basszusszólama, 43–49. ütem (BWV 881)

Bartók ujjrendekhez való viszonya összhangban áll tanítványai visszaemlékezéseivel is, melyek szerint Bartók az órákon ritkán foglalkozott hangszertechnikai kérdésekkel, és az ujjrend sem játszott központi szerepet pedagógiai gyakorlatában.²⁵² Habár Bartók az ujjrendet nem tartotta az előadás lényegi elemének, sok esetben éppen az általa bejegyzett ujjzatok segítik elő az elképzelése szerinti játékmód kivitelezését.

A WK darabjainak ujjrendjeivel Bartók a zenei struktúrát és a számára ideális kifejezőmódot hangsúlyozza, de mindemellett törekszik az ujjszámozás gazdaságos megjelenítésére és a fölösleges bonyolítások mellőzésére. Feltűnő például, hogy Tausiggal ellentétben nem alkalmazza az azonos hangokon megszokott reflexszerű ujjcseréket, jóllehet az általa közreadott Beethoven-szonátákban az ujjcserék szinte minden repetíció esetén magától értetődnek.²⁵³ A Fisz-dúr fuga (BWV 888) Bartók által előírt *grazioso* karaktere és a hozzá kapcsolódó *non legato* játékmód például nem tette számára megalapozottá a technikai elem használatát (43. kottapélda). Bartók olvasata szerint az f-moll fuga (BWV 881) F hangjait zeneileg ugyancsak nem indokolt, sőt kifejezetten nem előnyös ujjcserével játszani. Az ujjrendből itt egyértelműen kivehető, hogy Bartók koncepciójában ezek a hangok erőteljesebb billentést és következetes azonosságot kívánnak sugallni. A makacsul ismétlődő hangokat a notációsán is jelölt *tenutók* és *marcato* jelek nyomatékosítják, és ezt a hatást az ujjcsere alkalmazása éppen gyengítené (45. kottapélda). A 42. és 44. kottapéldákban Tausig ujjcserét előtérbe helyező változatai láthatók.

²⁵² Bónis Ferenc: „Hernádi Lajos.” In: uő. (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés.* (Budapest: Püspöki kiadó, 1995.) 114. Idézi: Stachó László: *A zongoraművész Bartók – Modellek és ideálok.* (Budapest: Balassi, 2022.) 137.

²⁵³ Stachó: i.h. A kivételek motivációja mindig jól érzékelhetően zenei.



42. kottapéllda. Bach–Tausig: Fisz-dúr fuga, 8–10. ütem (BWV 888)



43. kottapéllda. Bach–Bartók: Fisz-dúr fuga, 8–10. ütem (BWV 888)



44. kottapéllda. Bach–Tausig: f-moll fuga főté májának kezdete (BWV 881)



45. kottapéllda. Bach–Bartók: f-moll fuga főté májának kezdete (BWV 881)

Különösen beszédes K. Molnár Irma emléke, mely szintén alátámasztja az ujjváltások okát, vagy éppen azok elvetését: „Bartók úgy tanította, hogy minden ujj billentésének megvan a maga speciális színe.”²⁵⁴ Ennek fényében nem véletlen, hogy a G-dúr prelúdium (BWV 860) balkezeének két G hangját más ujjal kéri: az ujjváltás itt zeneileg indokolt, az első G felütés funkcióját hangsúlyozza a második G *marcato* jele mellett az ujjcserével is (45. kottapéllda). Különleges ilyen szempontból a B-dúr prelúdium (BWV 866), melynek sóhajszerű pároskötései értelemszerűen a motívumnak megfeleltetett ujjrendet kapnak (87. és a 90. ütem), tehát a páros kötések ugyanazon két ujj kapcsolatával játszandók (46. kottapéllda). Ezzel szemben a basszusban (szintén a 90. ütemben) a *portato* hangokon váltott ujjakat ír elő Bartók. Véleményem szerint a balkéz ujjcseréinek oka a basszus hangok különböző funkciójában és a *portato* játéktílusban keresendő. Az E hang az első megszólaláskor még az előző motívum záróhangja, ezért az ütem második negyedén végzett ujjváltás egyben új zenei szakasz kezdetét is kijelöli. A következő ütem elején a kromatikus süllyedést pedig másik ujjal játszva az előadó fizikailag is eltérő érzetet tapasztal, ami a félhangnyi távolság aktív érzékeltetését még kifejezőbbé teszi. Ezenfelül a *portato*val ellátott hangok *pianóban* és *diminuendóban* nagyon puha érintést és hangindítást is követelnek, melyet egyszerűbben lehet kontrollálni váltott ujjakkal (46. kottapéllda).



45. kottapéllda. Bach–Bartók: G-dúr prelúdium (BWV 860)



46. kottapéllda. Bach–Bartók: B-dúr fúga, 86–93. ütem (BWV 866)

²⁵⁴ K. Molnár Irma: „Zongorázni tanultam tőle.” In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971.* (Bukarest: Kriterion, 1971.) 108–114. 109. Idézi: Stachó: i.m., 144.

Bartók ujjrendezésének egy másik alapelvét a következőképp idézi fel K. Molnár Irma: „Az ismétlődő figurákat ugyanazzal az ujjrakással kellett egytől egyig végigjátszani, tekintet nélkül arra, hogy van-e bennük fekete billentyű és hol van, vagy nincs.”²⁵⁵ Valóban: Bartók közreadói gyakorlatának egyik sajátos eleme, hogy azonos motívumokhoz következetesen ugyanazt az ujjrendet rendeli. Ez a szerkesztői elv nem pusztán technikai megfontolásokat tükröz, hanem elsősorban a zenei szövet egységes megszólaltatását és a motívumok karakterbeli azonosságának érzékeltetését segíti elő.

Egy-egy ujjrendi megoldás megválasztásában a szerkesztőnek sok esetben fontossági sorrendet kell felállítania, hiszen a legritkábban tud csak minden ujjrenddel kapcsolatos elv egyszerre érvényesülni. Bartóknál, Tausiggal szemben, a hangsúly vitán felül az azonos motívumok azonos ujjrenddel való jelölésén van (47., 48. kottapélda).



47. kottapélda. Bach–Tausig: F-dúr fuga, a főtéma kezdete (BWV 880)



48. kottapélda. Bach–Bartók: F-dúr fuga, a főtéma kezdete (BWV 880)

Különleges a G-dúr fuga (BWV 860) témájának ujjrendje is. Bartók a téma ujjrendjének megválasztásában itt is az azonos motívumokra vonatkoztatott ujjrend-szabályát érvényesíti. Közreadása artikulációs szempontból rokona Tausigénak, utóbbi ujjrendjeivel viszont semmilyen hasonlóság nem fedezhető fel (49., 50. kottapélda). Különleges, hogy bár Bartók a WK ujjrendjeiben alapvetően kerülni igyekszik az első ujjak fekete billentyűkön való használatát, a fúgatéma 2. és 3. ütemében a kisseptim-fellépések egyforma gesztusának felmutatása érdekében mégis a sugalmazott 1+5, 1+5 ujjazat mellett dönt, „beáldozva” ezzel egy első ujjat a Fisz hangon.²⁵⁶ Érdekes, hogy Tausig mennyire másképp gondolkodott: úgy

²⁵⁵ K. Molnár Irma: „Zongorázni tanultam tőle”, i.h. Idézi: Stachó: i.h.

²⁵⁶ Czerny op. 500-as *Pianoforte-Schule* című tananyagában az ujjrendek kapcsán amellet érvelt, hogy a hüvelykujjat és a kisujjat nem szabad skálaszerű futamokban fekete billentyűre helyezni, és más figurációkban is csak szükség esetén. A különleges eseteket leszámítva a hosszú ujjakat soha nem szabad egymás fölé vagy alá helyezni, a kéz egyetlen forgáspontja pedig a hüvelykujj kell hogy legyen, s kerülni kell a szükségtelen kézpozíció-váltásokat. Czerny ezen elveit kiadása végig híven tükrözi. A G-dúr fuga 3. ütemének Fisz hangján például kifejezetten kéri a második ujjat.

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff, fingerings are indicated: 2 3 2 1 2 for the first group, 3 4 3 2 3 for the second, 4 3 2 1 5 for the third, and 4 3 2 1 3 for the fourth. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

²⁵⁷ Tausig előszavában vallott legfontosabb alapelveinek egyike az ujjrendekkel kapcsolatban az „ujjak természetes sorrendjének megtartása”. Érdekes, hogy míg Czerny kiadását nevezi előképének és technikai megoldásait is kiemeli, az ujjrendek terén semmilyen hasonlóság nem fedezhető fel közöttük. Tausig talán olvasta Louis Plaidy *Technische Studien für das Pianofortespiel* című 1852-es munkáját, melyben a szerző kifejezetten amellet érvelt, hogy a C-dúr skála ujjrendje minden skálára alkalmazható, sőt: kívánatos dolog, „hogy a kéz különböző pozíciókban is egyforma és biztos érintéshez szokjon hozzá”. Louis Plaidy: *Technische Studien für das Pianofortespiel*. (Lipscse: Breitkopf und Härtel, 1852.) 6.

3.4. A modern zongora lehetőségei – Bartók dinamikai és pedálhasználata

„Legjobb, ha Bach zongoraszerzeményeit mint orgonára írottakat tekintjük [...] Ebből következik [...], hogy a modernebb pedáleffektusokat elhagyjuk, de viszont nem az, hogy a mai zongorának olyan jó tulajdonságát, melyben túltesz az orgonán, vagyis a tetszés szerinti fokozatos dinamikai árnyalás lehetőségét ki ne aknázzuk.”²⁵⁸

Dinamikák

Bartók dinamikai jelölései a 48 tétel során rendkívül széles skálát ölelnek fel, a *ppp*-tól egészen a *fff*-ig minden fokozat megtalálható bennük.²⁵⁹ A hangerő változásait a betűkkel kiírt *crescendo* és *diminuendo* mellett a kétféle, vékony és vastag vonalvezetésű villákkal jelzi. A kétfajta szedésű dinamikai jelzés közti különbséget Bartók a függelékben magyarázza meg: „Vékony kisebb, inkább csak egy szólamra terjedő színező *crescendót*, vastag nagyobb és általános, valamennyi szólamra terjedő *crescendót* jelöl”.²⁶⁰ Magyarázata a többszólamú tételekre vonatkozik, ahol így rendkívül érzékletes és kifejező módon tudja közvetíteni a különböző szólamokra vonatkozó dinamikai árnyalását. Kivételes azonban a fisz-moll fuga (BWV 859) témája, ahol egy szólamon belül is alkalmazza mindkét jelzéstípust (51. kottapélda).



51. kottapélda. Bach–Bartók: fisz-moll fuga, 1–4. ütem (BWV 859)

A vékony és keskenyebbre szélesedő *crescendo* villák a téma szorosan összetartozó hangcsoportjait hivatottak aláhúzni, érzékletesen támogatva a témaszegmensek háromszori

²⁵⁸ Bach–Bartók: „Függelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II.* (Budapest: EMB. 2019.) 132–133. 132.

²⁵⁹ A dinamikai jelölések két szélsőségével csak ritkán találkozhatunk. Mindössze háromszor ír *ppp*-t: a h-moll prelúdium 34. ütemében (BWV 869), a Cisz-dúr prelúdium záró szakaszának indulásakor a 87. ütemben (BWV 848) és az a-moll prelúdium 11. ütemében (BWV 889). Az általa kiírt legerősebb dinamikára, a háromszoros fortéra pedig két példát találhatunk a D-dúr fuga (BWV 850) és a cisz-moll fuga (BWV 849) végén.

²⁶⁰ Bach–Bartók: i.h.

„újraindulását”. A felső, vastagabban szedett *crescendo*- és *diminuendo*-villák az egy frázist összefogó nagy *legato*-ív fölött, a téma egész területére értendő dinamikai árnyalásra utalnak. A nagyobb *crescendónak* folyamatvezérlő szerepe is van, a téma irányát is megjelöli: a legnagyobb ellenállással rendelkező hangot, a Cisz-t célozza meg, majd onnan halkul vissza a tonikai zárásra.

Bartók jelzései közül különlegesnek mondhatók a mindössze három tételben előforduló, vastagon szedett *crescendo*- és *decrescendo*-villákba beleírt *molto* és *più* feliratok (52. kottapélda).²⁶¹



52. kottapélda. Bach–Bartók: h-moll prelúdium, 3–4. ütem (BWV 893)

Bartók interpretációs koncepciójának egyik legjelentősebb sajátossága az a rendkívül árnyalt dinamikai rendszer, amely a szólamok hangszínbeli és karakterbeli megkülönböztetésére épül. Ennek szemléletes példája az A-dúr prelúdium (BWV 864), amelyről így ír: „Ebben a prelúdiumban különös gondot kell fordítani arra, hogy a témát és a kontraszsubjektumot különböző dinamikai árnyalással széjjelválasszuk, és így mind a hármat külön-külön hallhatóvá tegyük.”²⁶² A fúgaszerkesztésű prelúdium három szólamát Bartók rendkívüli precizitással különíti el a dinamikai jelzések szintjén is. Mindegyik szólam önálló billentésmódot kíván, saját dinamikai réteggel és karakterisztikus megformálással. Különösen figyelemre méltónak tartom a második kontraszsubjektum belépését kísérő dinamikai megoldást. A kvintlépést egy jellegzetes *diminuendo*-villa követi, amely szervesen illeszkedik a szólam ívéhez. A súlytalan ütemhelyen belépő kontraszsubjektum anticipált hangjait Bartók *marcato*-jellel látta el, ami már önmagában a következő hang súlytalanabb és halkabb megszólaltatását vonja maga után – különösen mivel páros kötésről van szó. Bartók azonban szükségesnek érezte a *diminuendo*-villa hozzáadását is, amely nem csupán a hangerősség csökkentésére utal. A jel elsősorban a két hang közötti belső kapcsolatot hangsúlyozza és a szólam belső kohézióját érzékelteti (53. kottapélda). Érdekes

²⁶¹ A jelzés az a-moll (BWV 889), a h-moll (BWV 893) és a gisz-moll (BWV 863) prelúdiumokban tűnik fel.

²⁶² Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 80.

összevetésre ad lehetőséget d'Albert kiadása, amely ugyanezen a helyen szintén tartalmaz *diminuendo*-villát, annak formája, elhelyezése és terjedelme azonban jóval kevésbé szuggesztív, mint Bartóké (54. kottapélda). Jól látható: már a fiatal Bartók is rendkívül precíz volt a notációs jelek tekintetében, s különösképp a dinamikai villák pontos elhelyezkedését, méretét és szögét kifejezetten pontosan kérte számon a kottametszőkön.²⁶³



53. kottapélda. Bach–Bartók: A-dúr prelúdium, 1–4. ütem (BWV 864)



54. kottapélda. Bach–d'Albert: A-dúr prelúdium, 1–2. ütem (BWV 864)

Már e két rövid idézetből is látható, hogy Bartók interpretációja olyan gazdag és differenciált dinamikai árnyalatokat foglal magába, amelyeket csak nagyon érzékeny hangszínbeli megkülönböztetéssel lehet érvényre juttatni. Magyarázó jegyzeteiben Bartók a színekről és a „színezésről” feltűnően sokat ír;²⁶⁴ néhány különleges és egymástól karakterükben távol álló tételhez csatolt megjegyzését az alábbiakban idézem. A fent is elemzett fesz-moll

²⁶³ Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.) 229.

²⁶⁴ Emlékezzünk vissza, hogy a vékony dinamikai villáknak is „színező” hatást tulajdonított.

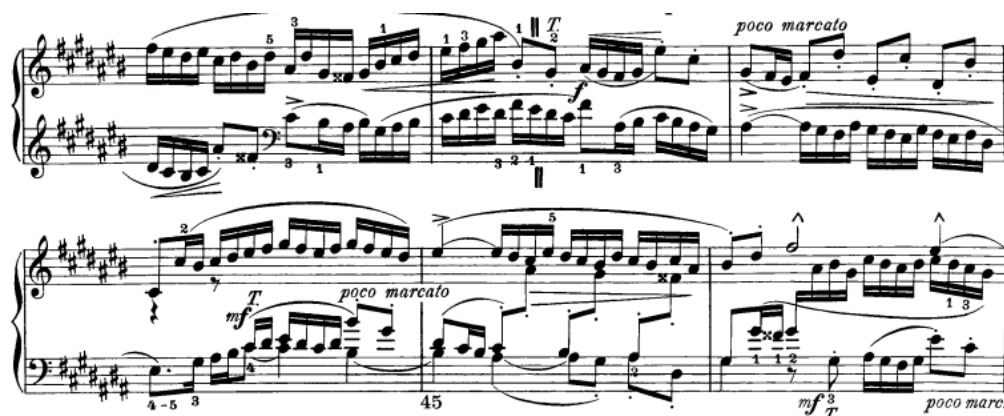
fúgához (51. kottapélda) kapcsolódva például ezt írja: „A fuga első közjátékát (7. ütem) és 28. ütemét játsszuk teljesen színtelen *p*, esetleg *pp*”.²⁶⁵ A Cisz-dúr fuga (BWV 848) utáni kommentben ezt olvashatjuk: „a lehető legnagyobb könnyedséggel játsszuk, minden erősebb színezést – kivéve a fuga harmadik részében – mellőzzünk.”²⁶⁶ A D-dúr (BWV 874) prelúdiumról így ír: „Ezt a prelúdiumot fényes ünnepi karaktere egészen kiemeli a *Das Wohltemperierte Klavier*ből. Bachnak zongoraművei közt alig, zenekari műveiben elég gyakran akadunk hasonló trombitaharsogással színesített alkotásra.”²⁶⁷

Mit jelenthet Bartóknál a színezés, illetve annak hiánya? Véleményem szerint Bartók szóhasználatában a színezés egy összetett jelentésű fogalom, nem minden helyzetben azonos üzenettel. A leggyakrabban a „színtelen” játékmóddal leginkább a romantikus dinamikai szélsőségektől és dagályosságtól mentes tényszerű előadásmódra utal. Az ilyen módon játszandó területek általában *piano* és *mezzopiano* dinamikai szintek között mozognak. Ezeken a dinamikai árnyalásokon túl a „színezés” vagy éppen a „színtelen játékmód” azonban legalább ugyanilyen fontos szempontként jelzi a billentésmód és artikuláció különböző változatait, valamint a zenei forma határait is. Ezt erősíti az idézett Cisz-dúr fűgából vett részlet is. A tétel Bartók által kivételként jellemzett harmadik és egyben utolsó formarészában az addigi „lehető legnagyobb könnyedséget” igénylő karakter átalakul, és megjelenik a darab első *poco marcato* felirata. Sűrűsödnek a különböző hangsúlyjelek, a darabra addig leginkább jellemző *piano* dinamikát felváltja a többször is jelzett *mezzoforte* és *forte* (55. kottapélda). Az említett fűsz-moll fűga 7. és 28. üteme közjátékként funkcionál, ezért ezek az ütemek alapvetően eltérő előadásmódot követelnek az őket megelőző és követő szakaszoktól. Bartók az általa kért „teljesen színtelen” játékmóddal ezt a különbséget kívánja érzékeltetni. Ezenkívül a harmadik témabemutatót megelőző közjáték (7. ütem) zenei szerepe másodlagos, a fókusz a basszus szólam témabelépésén van, így ez is indokolja a hangszínbeli elkülönítést. A színtelen játékmód előírása ezek fényében leginkább olyan interpretációs hozzáállást jelent, melyben a hangsúly nem a kifejezésmódon van, hanem a zenei szakasz funkcionális szerepén. A színezés tehát egyszerre vonatkozik dinamikára, hangszínre, artikulációra és billentésmódra, míg annak hiánya nem kifejezésszegénységet, hanem formai háttérszerepet implikál, a zenei fókusz sokadrangúságát jelenti.

²⁶⁵ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I–II.*, i.m., 85.

²⁶⁶ I.m., III–IV., 101.

²⁶⁷ I.m., 48.



55. kottapélda. Bach–Bartók: Cisz-dúr fuga, 41–46. ütem (BWV 848)

Bartók a megfelelő hangszínek és karakterek megtalálását gyakran más hangszerek tónusának példáival – így például a „trombitaharsogással” – kívánja segíteni az előadó számára. Különösen beszédes példa az e-moll prelúdium (BWV 855), melynek kottaképe világosan tükrözi, hogy Bartók a szólamok differenciált kiemelésére törekedett, és ennek megvalósításához a modern zongora által kínált különböző árnyalatok létrehozásának lehetőségeit maximálisan igénybe vette. A tételt különösen reprezentatívnak tartom ezzel kapcsolatban; a következőkben ennek egy részletesebb elemzése olvasható.

Már a prelúdium nyitóakkordjában három különböző dinamikai szintet találunk: a balkéz tizenhatodait *p*, a belső szólam terceit *pp*, míg a szopránt *mf* dinamikával jelöli. Megjegyzései között a következőt olvashatjuk: „A prelúdium felső szólama oboaszólót imitáljon, a két középső szólam nyolcadai rövidke legyenek, az alsó szólamot *piano legato*, minden különösebb színezés nélkül játsszuk.”²⁶⁸ A színezéstől való tiltás itt arra utalhat, hogy Bartók kerülni kívánta a túlzott dinamikai hullámzást a basszusszólamnál, célja sokkal inkább a stabil alap biztosítása volt, amely fölött a szoprán önálló karakterrel és hangszínnel érvényesülhet (56. kottapélda). Ez a megoldás rokonítható d’Albert koncepciójával, aki a szoprán szólamot *poco f cantando*, a többi szólamot pedig *p* jelzéssel látta el, vagyis markáns különbséget tett a dallam és a kíséret között (57. kottapélda). Ugyanakkor Bartóknál árnyaltabb a kép: a szoprán kiemelését nem csupán dinamikai jelzésekkel, hanem a *cantabile molto* megjegyzéssel és a hangsúlyjel-hierarchia egyik leggyöngébb, *marcato* jelének (>) a beiktatásával is megerősítette. A modern zongora érzékeny billentési lehetőségeit

²⁶⁸ I.m. I–II., 24.

kihasználva Bartók már a prelúdium nyitóakkordjában három különböző hangminőséget különít így el.

Molto sostenuto (♩: 54-60) (I. 10.)

56. kottapéllda. Bach–Bartók: e-moll prelúdium, 1–5. ütem (BWV 855)

Andante appassionato.
poco *f* cantando

57. kottapéllda. Bach–d’Albert: e-moll prelúdium, 1–4. ütem (BWV 855)

Bartók előadói „apparátusának” sokszínűségét tovább erősíti a különféle játékmódok kombinálása: a szoprán *marcato* és *cantabile molto* karaktert igényel, a belső szólam tercét *staccato* jelzi, míg a balkéz első tizenhatodát *portato* előírással különbözteti meg az azt követő tizenhatodoktól, melyeket *piano legato* kéri.

Tausig közreadásában szintén megfigyelhetünk olyan kiemeléseket, melyek a két tizenhatod-csoport nyitó hangjaira vonatkoznak, s akár előképei lehettek Bartók megoldásainak (58. kottapéllda). Lényeges különbség ugyanakkor, hogy míg Tausig teljes folyamatvezérlő *crescendó*val építi fel a második ütem szekundakkordját, addig Bartók ezt a fokozást kizárólag a felső szólamra vonatkoztatja, ráadásul kevésbé erőteljes jelöléssel.

Bartók célja kétségtávol nem az általános hangerő fokozása, hanem a dallamvonal önálló, kiemelt ívének érvényesítése volt.



58. kottapélda. Bach–Tausig: e-moll prelúdium, 1–2. ütem (BWV 855)

A prelúdium dinamikáit tekintve az egyik legkülönlegesebb hely a 15. ütem, amelyben Bartók a *dim.[inuendo]* utasítást kifejezetten a szopránszólam egészskottás C hangjához kapcsolja (59. kottapélda). A zongora hangszertechnikai sajátosságaiból kiindulva a leütött hang intenzitása természetes módon elhalványul, így a kiemelt részlet egy fúvós hangszer levegőoszlopához alkalmazkodó írásmódot takar. E rövid részlet Bartók megjegyzését igazolja, melyben a szoprán szólam hangzásában kifejezetten az oboa hangszínét idézi meg.



59. kottapélda. Bach–Bartók: e-moll prelúdium, 15–20. ütem (BWV 855)

Bartók kottaképe egyértelműen jelzi, hogy az előadásban nem az általános hangzás homogenitására, hanem a szólamok hangminőségének gondos elkülönítésére helyezte a hangsúlyt.

Láthattuk, hogy Bartók a színezéssel gyakran más hangszerek imitációjára is utal: néhány alkalommal valamilyen fúvós hangszert, a legtöbbször pedig az orgonát hozza fel

példaként. Mielőtt azonban rátérnénk Bartók orgonás olvasatának dinamikai vetületére, fontosnak tartom megjegyezni, hogy a más hangszerek hangszíneit példaként felhozó, avagy azok imitálására felhívó utasítások ellenére Bartók kottaképe dinamikai és hangszerkezelési szempontból a legtöbbször igencsak zongoraszerű. Elég csak az eddigi kottapéldákat megtekintenünk: mind olyan dinamikai árnyalásokat, billentési stílusokat és artikulációs gesztusokat igényelnek, melyek az orgonán aligha volnának lehetségesek, ám megszólaltatásuk a modern zongorán egy érett és érzékeny muzsikusszá számára kivitelezhetők.

A dinamikai jelzések és a hangerő széles skálája szorosan kapcsolódik Bartók orgonás koncepciójához. Átnézve az összes olyan tételhez írt megjegyzését, melyben az orgonára utal, úgy tűnik, hogy a párhuzamokat leginkább a nagyobb szabású, grandiózus prelúdiumokra vagy fúgákra vonatkoztatja.²⁶⁹ A D-dúr fúgáról (BWV 874) így nyilatkozik: „A II. részben takarékoskodhatunk az erő kifejtéssel, de a III. rész elején hirtelen kitörő *ff*-val ismét felülkerekedik az ünnepi kedv. Mintha minden átmenet nélkül a »pleno organo« szólalna meg.”²⁷⁰ A B-dúr prelúdiumhoz (BWV 866) ezt írja: „A kéziratokban lévő *Adagio* talán inkább *Maestoso*-t akar jelenteni: széles erős, orgonaszerű akkordcsoportok, melyek a simán tovagördülő szólót meg-megakasztják.”²⁷¹ Az Esz-dúr prelúdiummal (BWV 852) kapcsolatban így fogalmaz: „Ez a prelúdium tulajdonképpen fúga, mely elé bevezetés került. A bevezetés első fele a kontraszsubjektumból vett motívumból épült fel, második fele a fúgatéma első hangjaiból; előbbi meglehetősen *impetuoso* játszhatjuk, utóbbit egészen színtelenül (gondoljunk valamilyen nagyon halvány orgonaváltozatra).”²⁷² Az orgonahangzást előtérbe helyező nagyobb szabású tételekben gyakoriak az oktavkettőzések is, melyekkel Bartók mintha egy másik regiszter, a pedál vagy egy mélyebb lábas kopula megszólaltatását kívánná megidézni. Az oktavkettőzésekre alapvetően kétfajta jelölést alkalmaz. *Con 8 ad libitum* utasítás olvasható a basszus szólámot érintő, oktávban is játszható szakaszok alatt (60. kottapélda). Ahol azonban több szólámot is dúsítani kíván, ott kis kottás *ossia*-verzióban is közli az adott részt. Az Esz-dúr fúga (BWV 876) végén például két egész sor oktavkettőzéses alternatívát is ad az előadónak, mondván, hogy „ezt az orgonaszerű fúgát így is be lehetne fejezni”.²⁷³ „A prelúdium *f*(*grandioso*) ütemeit képzeljük

²⁶⁹ Ez összhangban van Székely Júlia visszaemlékezéseivel is. Lásd részletesen az 1.3. „Bartók tanár úr Bachot tanít” című fejezetemben.

²⁷⁰ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier III–IV*, i.m., 48.

²⁷¹ I.m., 18.

²⁷² Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I–II*, i.m., 105.

²⁷³ I.m., 117.

el teljes orgonaszólóval” – írja Bartók az Asz-dúr prelúdiumról is (BWV 886). Itt a tétel *grandioso* ütemeinél láthatjuk a *con 8 ad libitum* instrukciót, záró ütemeiben pedig *ossia* megjelöléssel egy szélesebb regisztertávba helyezett, eltérő felrakású, sűrűbb akkordokat tartalmazó változatot is közöl (61. kottapélda).²⁷⁴



60. kottapélda. Bach–Bartók: Asz-dúr prelúdium, 1–3. ütem (BWV 886)



61. kottapélda. Bach–Bartók: Asz-dúr prelúdium, 74–77. ütem (BWV 886)

Bartók orgonás koncepciójának egyik legfeltűnőbb sajátossága, hogy dinamikai jelzéseit is az orgona – leginkább a romantikus orgona – hangzásvilágához igazítja. Különös, hogy a tanítványi visszaemlékezések alapján úgy tudjuk, hogy tanítása során az orgona mellett sokszor emlegette a csembalót, mint Bach-korabeli hangszer, a tételekhez fűzött

²⁷⁴ A négy füzetben összesen hat helyen jelenik meg oktávketőzés. Ezek a következő tételekben találhatók: D-dúr fuga (BWV 850), cisz-moll fuga (BWV 849), Asz-dúr prelúdium (BWV 886), A-dúr fuga (BWV 864), e-moll fuga (BWV 879), b-moll fuga (BWV 891).

megjegyzései közt azonban egyszer sem szerepel csembalóval, csembalóhangzással kapcsolatos utalás. Összességében megállapítható, hogy az orgonás-konceptióval felruházott tételek dinamikai is jellemzően nagyobb zenei egységekre terjednek ki, gyakoriak a tömörszerű, regiszterváltásokra emlékeztető dinamikai lépcsők, a kis motívumokra szorítózkodó dinamikai utalások pedig nem jellemzik olyan gyakran e tételeket. Látható ezáltal is, hogy Bartóknál a dinamika nem csupán kifejező funkcióval bír, hanem a zenei forma felépítésének és értelmezésének egyik meghatározó összetevője.

Pedálhasználat

Bartók pedálhasználatát is szorosan kapcsolódik a hangszerkezelés kérdésköréhez. Pedáljelölései sokfélék, megtalálhatók a romantikus hagyományból eredő *con Ped.* és *senza Ped.*, valamint *Ped. —* és *Ped. —* jelölések, s mellettük a kapocs-pedáljelek különböző fajtái is. A leggyakrabban a szimmetrikus kapocs-jelet használja, de találkozhatunk a pedál fokozatos felengedését jelölő kapoccsal, valamint a hosszú szárú pedálkapocs-jellel is. Utóbbihoz Somfai szerint nagy valószínűséggel Busoni notációs gyakorlata adhatott Bartóknak ötletet.²⁷⁵ Ezt az aszimmetrikus pedáljelet Bartók a két ötszólamú fúgában és a C-dúr prelúdiumban (BWV 870) is alkalmazza, leglátványosabb formát az utóbbiban ölt. A tételben szereplő összes hosszú szárú kapocs-pedáljelzéssel tűpontosan tudja jelezni a pedál lenyomásának helyét (62. kottapélda). Különleges, hogy a tétel fuga-párjában viszont nem így jelzi a pedált (63. kottapélda). Talán ez a kontraszt is Somfai meglátását erősíti: Bartók jelrendszerének számos elemével még csak kísérletezett ebben az időszakban.²⁷⁶

Bartók pedálhasználatát funkciója tekintve igen összetett, alkalmazásai különféle motivációkból fakadnak. Gyakori, hogy a hangerő dúsítását, az orgonaszerű hangzások reprodukálását szolgálja. Ezt a felfogást tükrözi a C-dúr (BWV 870) és az F-dúr (BWV 880) prelúdiumhoz írt két jegyzete:

Egyike a leghatalmasabb prelúdiumoknak. Teljesen orgonaszerű. A *legatissimo* és a telt hangzás kedvéért sűrű pedálozásra van szükségünk. Megpróbáltuk a pedálhasználatot, illetve annak minimumát a már az előbbi füzetből ismert

²⁷⁵ Somfai: „Utószó.” I.m., 141. Előbbi a 2., 7., és 13. prelúdiumban, utóbbi a 27. prelúdiumban, valamint a 41. és 43. fúgában bukkan fel.

²⁷⁶ Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, i.m., 229. Lásd még: Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 79.

pedáljelzéssel bejegyezni. Egészen pontosan arra a hangra vagy azok közt a hangok közt kell a pedált lenyomni, illetve felemelni, ahová a jelzés két ága benyúlik.²⁷⁷

Az orgonaszerű prelúdium előadása úgy hasson, mintha széles, hosszan kitartott akkordokon vonulna át a folyamatos nyolcados ellenpont. Ezt a hatást a *molto legato*val és a megfelelő helyekre szorítókozó pedálhasználatával kapjuk meg.²⁷⁸

Érdekes, hogy az F-dúr prelúdiumban csak szöveges utasításként kéri a pedált, a kottában azonban semmilyen pedáljelzés nem segíti az előadót a „megfelelő helyek” megtalálásában.



62. kottapélda. Bach–Bartók: C-dúr prelúdium, 1–12. ütem (BWV 870)



63. kottapélda. Bach–Bartók: C-dúr fúga, 77–83. ütem (BWV 870)

²⁷⁷ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier III–IV*, i.m., 22.

²⁷⁸ I.m., 73.

Igen gyakori az is, hogy Bartók a zenei szövet hajlékonyságát, egy-egy *staccato* vagy *portato* hang ruganyosságát segíti elő helyenkénti apró pedálérítésekkel. Szemléletes példa erre a fent már részletesen elemzett e-moll prelúdium is. A tételben található rövid pedállenyomásokat Bartók láthatóan egészen pontosan az első tizenhatodok után kéri, a pedál elengedését pedig a harmadik tizenhatodok leütésével egy időben (56. kottapélda). Ezzel megakadályozza, hogy a hangzás „lyukassá” váljon, és a pedál ily módon a billentés minőségének és az E hang karakterének kiegészítőjeként jelenik meg. Az F-dúr prelúdium (BWV 856) félütemnyi gesztusainak indítását rövid pedálhasználattal segíti, más hangminőséget adva ezáltal a gesztus elejének mindkét szólamban (64. kottapélda). A B-dúr prelúdiumban (BWV 890) megjelenő, a fokozatos elvételt jelölő pedálkapcsok pedig a balkéz hanghosszainak egységesebb hangzását segítik elő (65. kottapélda).



64. kottapélda. Bach–Bartók: F-dúr prelúdium, 5–8. ütem (BWV 856)



65. kottapélda. Bach–Bartók: B-dúr prelúdium, 37–40. ütem (BWV 890)

Bartók pedálhasználatában és dinamikai jelöléseiben következetesen olyan notációs eszközöket alkalmaz, amelyek túlmutatnak a technikai funkciókon: a pedál olykor az orgonaszerű hangzás imitációját szolgálja és a hangzás akusztikai kiegészítőjeként szerepel, máskor azonban a zenei szövet rugalmasságának megteremtését segíti, valamint helyenként ráerősít a zenei folyamat kifejező gesztusaira. A *crescendo* és *diminuendo* jelzések nemcsak a hangerő változását rögzítik, hanem a dallamív irányát, a harmóniai feszültség alakulását vagy az adott motívum „súlypontját” is kijelölik. Bartók dinamikai és pedáljelzései nem önálló, esetleges, helyenkénti színezésre és hangszínváltásra használatos kifejezőeszközként jelennek meg, hanem a kompozíció belső rendjét és tagolását szolgáló, szerves elemekként.

3.5. Előadásmód – artikuláció és karakter

„Ha régi zeneműveknek akarjuk megállapítani előadásmódját, melyekbe a szerző előadási jeleket csak nagy ritkán jegyzett be, első dolgunk lesz a frazeálás.”²⁷⁹

3.5.1. Frazeáló vagy legatoív?

Bartók a WK-közreadás függelékben külön kitér a frázisívek és a *legato*-ívek megkülönböztetésére, melyet így magyaráz: „ha hosszúra nyúló *legato*kon belül egyes kisebb frázisokat ívekkel akarunk megjelölni anélkül, hogy a *legato*t a frázisok végén megakarnánk szakítani, akkor a kisebb frazeáló ívek fölé még egy nagyobb *legato*-ívet teszünk”.²⁸⁰ Az F-dúr fúgát (BWV 856) Bartók maga hozza fel példaként, amelyben a belső ívvel a téma végét érzékelteti, a külsővel pedig a *legato* játékmódot jelzi (66. kottapélda). Ugyanez látható a E-dúr fúgában (67. kottapélda, BWV 854), valamint az előző, 3.4-es fejezetben is taglalt A-dúr prelúdiumban is (53. kottapélda, BWV 864). Az „egyes kisebb frázisok” megjelölésére szolgálnak a Fisz-moll fúga (BWV 859) témájának rövid ívei (51. kottapélda, szintén az előző fejezetből), és a Fisz-dúr prelúdium (BWV 858) itt látható részlete (68. kottapélda).



66. kottapélda. Bach–Bartók: F-dúr fúga, 1–6. ütem (BWV 856)



67. kottapélda. Bach–Bartók: E-dúr fúga, 1–3. ütem (BWV 854)

²⁷⁹ Bartók: „Függelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II.* (Budapest: EMB. 2019.) 132–133. 132.

²⁸⁰ I.h.



68. kottapélda. Bach–Bartók: Fiszdúr prelúdium, 4–6. ütem (BWV 858)

A kétféle ív megkülönböztetése a kiadásban nem is olyan egyértelmű,²⁸¹ és Bartók sem mindig következetes a használatukban. Az E-dúr prelúdiumban (BWV 854) például nem közölt nagyobb *legato*-ívet, a tételhez fűzött megjegyzéséből azonban kiderül, hogy a *sempre legato* utasítás miatt itt az ívek nem tagolást jelentenek, hanem a kisebb zenei frázisokat érzékeltetik (69. kottapélda): „A prelúdium *sempre legato*: a frázisívek nem jelentenek ennél fogva széjjelválasztást is. Csupán ott válasszuk széjjel a hangcsoportokat, ahol erre a (|) jel utal” – írja Bartók.²⁸² A függelékben olvasottakat a fenti példák is világosan mutatják, miszerint Bartók számára az ívek számos esetben zenei irányt érzékeltetnek, dallamívet (dallamfrázist) jelölnek, és nem mindig hordoznak konkrét artikulációval elkülönítő jelentést.



69. kottapélda. Bach–Bartók: E-dúr prelúdium, 1–4. ütem (BWV 854)

²⁸¹ Somfai László is rámutat arra, hogy az előadó számára sokszor nehézséget jelent eldönteni, mikor tekinthető egy ív pusztán frázisjelölésnek, és mikor utal konkrétan *legato* játékra. Lásd: „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation in the Years 1907–14.” *19th-Century Music* 11/1 (1987): 73–91. 80.

²⁸² Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 44.

Másként értelmezendők az ívek a gisz-moll fúgában (BWV 863), ahol ugyan kisebb és nagyobb ívek egyaránt szerepelnek, egyik sem tekinthető valódi *legato* játékmódot igénylő jelölésnek (70. kottapélda). A felső ív a fúgatéma kezdetét és végét határolja, míg a rövidebb belső ívek itt artikulációs egységeket választanak szét. Hasonló megoldással találkozhatunk a G-dúr fúgában is (BWV 884), amelyet Bartók „*non legato*, de fényesen hangzó” billentéssel javasol játszani. Ennek ellenére azonban szintén kétféle *legato*-ív tűnik fel a kottában. A hosszabb, fölső ív a témát fogja át, az alsó, rövidebb ívek a külön artikulációval kiemelő zenei egységeket (71. kottapélda). A kottában szereplő ívek ezekben az esetekben nem a hangok összekötésére, hanem az összetartozó kisebb és nagyobb zenei egységek felmutatására és dinamikai súlyozására vonatkoznak. Ezekkel így Bartók inkább a szerkezeti felépítést: a formát és az artikulációt hangsúlyozza.



70. kottapélda. Bach–Bartók: gisz-moll fúga, 1–2. ütem (BWV 863)



71. kottapélda. Bach–Bartók: G-dúr fúga, 1–7. ütem (BWV 884)

Kifejezőek és egyediek Bartók „kacsaringós” ívei is, melyek mindegyik kötetben számos helyen előfordulnak.²⁸³ A teljesség igénye nélkül néhány szemléletes példát találhatunk erre az F-dúr (BWV 880), Asz-dúr (BWV 886) és a cisz-moll (BWV 849) prelúdiumokban (72., 73., 74. kottapélda).

²⁸³ Ilyen különleges szedésű ívvel egyik kortárs közreadó (Busoni és d’Albert) kottájában sem találkozhatunk.



72. kottapéllda. Bach–Bartók: F-dúr prelúdium, 65–68. ütem (BWV 880)



73. kottapéllda. Bach–Bartók: Asz-dúr prelúdium, 4–6. ütem (BWV 886)



74. kottapéllda. Bach–Bartók: cisz-moll prelúdium, 37–39. ütem (BWV 849)

Ezek a jelölések a *legato* játékmód vagy – ahogyan fentebb elemeztem – a frázisok felmutatása mellett a dallamvonal vizuális leképezését is szolgálják. Bartók hagyományos formájú *legato*-ívek helyett használt kanyargó vonalvezetése leköveti a zenei anyag mozgását, amivel mintegy „láthatóvá” teszi az ívet. Ennek következtében az előadó számára egészen más módon rögzül az adott zenei gesztus, mint ha szokványos ívet látna.

3.5.2. Autentikusság

Érdemes áttekinteni, miként kezeli Bartók Bach eredeti jelöléseit. Ugyan közreadó-elődeivel ellentétben megjegyzései között majdnem mindig felhívja a figyelmet egy-egy kötőív vagy vonás eredetiségére, az autentikus jelölések a kottaképben nem különülnek el a saját maga által beírt jelölésektől. Különös, hogy az 1909 és 1912 között közreadott Beethoven

szonátákban ugyanezeket már másfajta szedéssel is megkülönbözteti saját jelöléseitől.²⁸⁴ A WK-füzetek második kiadására tehát már lett volna lehetősége ilyen kiegészítést is kérni a metszőtől. Véleményem szerint azonban a bachi autentikus jelölések rendkívül csekély száma a Beethoven-szonátákhoz képest nem adott elég okot arra, hogy azokat a tételekhez fűzött kommentjein kívül máshogyan is jelezze. További érvként szolgál Somfai meglátása, miszerint Rozsnyai kiadója sokkal kevesebb szabadságot biztosított, mint Rózsavölgyié, amelynél a Beethoven szonáták megjelentek.²⁸⁵

Bartók mindössze két tételben mulasztja el felhívni a figyelmet az eredeti jelölésekre annak ellenére, hogy kottájában szerepelteti azokat. Kommentár nélkül marad az e-moll fűgát (BWV 855) záró hármashangzat-felbontás alatt szereplő *legato*-ív, csakúgy, mint a h-moll fűga (BWV 869) témájának pároskötései. Utóbbi darab végén ugyanis mindössze az *andante* és a *largo* felirat eredeti voltát emeli ki, az e-moll prelúdiumban pedig csak az 5. ütemben található pároskötések.²⁸⁶ Külön figyelmet érdemel a b-moll fűga (BWV 891), az egyetlen olyan tétel, melyben a Bachtól származó autentikus jelölést – a fűgatéma első három hangján lévő *staccato*-vonást – Bartók módosítja. Döntését a következőkkel indokolja: „A fűgatéma első három hangján a kéziratban éles *staccato* jelzés van. Nyilvánvaló, hogy ez abban az időben hangsúlyozó jel volt, mert itt a *staccato* éppenséggel nem illik a fűga méltóságteljes karakteréhez.”²⁸⁷ Bartók ezért a „legcsekélyebb kiemelés jelére”, a *tenutóra* cseréli Bach eredeti jelöléseit (75. kottapélda). Véleményem szerint ez a megjegyzés érzékletesen rávilágít Bartók előadói ideáljára és zenei gondolkodására. Úgy tűnik, számára a művek előadásában nem a notáció betű szerinti követése a legfontosabb, hanem a darab karakterének hű megtartása. Másképp fogalmazva: a szerzői szándékot a kottában szereplő jeleken túl abban a zenei lényegben látja, amelyet a darab karaktere közvetít. Ugyanakkor Bartók nem engedi meg magának, hogy önkényesen átírja a szöveget, hanem gondosan ügyel arra, hogy a kotta olvasója tisztában legyen az eredeti, Bach által alkalmazott notációval és annak jelentésével. Bartók úgy véli, hogy a jel értelmezése az idők során megváltozott, egyértelművé teszi tehát, hogy mi állt a kiindulópontban, ezzel indokolva saját módosítását.

²⁸⁴ Stachó László: *A zongoraművész Bartók – Modellek és Ideálok*. (Budapest: Balassi, 2022.) 224.

²⁸⁵ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 86.

²⁸⁶ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier III–IV*, i.m., 60.

²⁸⁷ Bartók a kéziratra az f-moll fűga (BWV 881) után is hivatkozik, mikor a fűgatéma trillájára utal. Vitán felüli, hogy ezzel valójában a Kroll-féle összkiadás kötetre gondolt, kutatásaim alapján ugyanis Bartók nem láthatta egyik kötet kéziratát sem.

Máshol a *tenuto* inkább a hangszín alakításának eszközeként jelenik meg, mint például az Esz-dúr prelúdiumban (BWV 852), ahol a kontraszsubjektum ívének fordulópontján álló *tenutóval* megjelölt nyolcad egyértelműen egy más minőségű hangot és egy érzékenyebb érintést sugall (76. kottapéllda). A másik B-dúr prelúdium (BWV 890) kottapéldájában a *tenutók* tolmácsolásába jól passzol egy enyhe megnyújtással megvalósított agogika is (77. kottapéllda).



76. kottapéllda. Bach–Bartók: Esz-dúr prelúdium, 25–27. ütem (BWV 852)



77. kottapéllda. Bach–Bartók: B-dúr prelúdium, 33–36. ütem (BWV 890)

A d-moll prelúdium (BWV 851) különösen sok példát kínál. Bartók *tenutókkal* jelzi a tulajdonképpen „felbontott négyszólamú tétel”²⁹² rejtett szoprán szólamát. A melódiahangokat így – az előző prelúdiumhoz hasonlatos módon – nagyon enyhe agogikus megnyújtással, eltérő billentésmóddal és színnel kell kiemelni. A tétel 15. ütemében ugyanakkor a *tenuto* már kifejezetten hangsúlyjelként is funkcionál, hiszen a felső szólamra vonatkozó dinamikai villa *crescendójának* „eredménye” (78. kottapéllda).

A *tenuto* Bartók rendszerében tehát sokféle zenei szerepet betöltő jel: lehet színezés, enyhe nyomaték, szólamkiemelés jelölése, megszólaltatása pedig gyakran valamilyen agogikát követel meg.

²⁹² I.m., 12.



78. kottapéllda. Bach–Bartók: d-moll prelúdium, 13–16. ütem (BWV 851)

3.5.4. Jelhierarchia

A fenti d-moll fuga 15. üteme kapcsán még a hangsúlyjelek sajátos bartóki alkalmazására is felfigyelhetünk. A betűkkel kiírt *cresc.[endo]* az egész ütemben folytatódik, az ütem második felének g-moll kvartszext-felbontása ezért már egy magasabb dinamikai szintről indul és magasabb dinamikai szintre is érkezik meg, mint az ütem első felének szűkített hangzatfelbontása. Érdeemes végigkövetni, hogy Bartók a dinamikai fokozás hozadékaként különböző notációs jeleket használ a Fis és a B hangon itt is, valamint e terület analóg helyén a 23. ütemben a G és az F hangokon is (79. kottapéllda). Ahogy tehát növekszik a hangerő, úgy vált erősebb hangsúlyfokozatra Bartók. Hasonló jelenség figyelhető meg az F-dúr prelúdiumban is (BWV 856). A tétel 11. ütemében látható *marcato* jeleket a 15. ütemben a *forte* jelzés megjelenésével egy időben azonnal felváltják az erősebb kiemelést jelző *marcatissimók* mind a két szólamban (80. kottapéllda). A hangsúlyok érzékeny kezelésére utal a c-moll fuga 21–25. üteme is (81. kottapéllda). Bartók a kiemelés erősségét szabályozó „elég erős” és „gyöngébb” jel használata által nem csak az ismétlődő harmóniák hangsúlyozását differenciálja, hanem a metrikai alaprendet is megerősíti: a változó harmónia megjelenése az ütemegyeken mindig erőteljesebb, mint az azt ismétlő azonos harmónia. Bartók hangsúlyjelzése – különösen az átdolgozott első két füzetben – több alkalommal is bizonyítják, hogy a megváltozott dinamikai fokokhoz automatikusan illeszkedő hangsúlynotációt társít.²⁹³

²⁹³ Stachó: *A zongoraművész Bartók*, i.m., 154., 155.

3.5.5. Agogika

Bartók részletes útmutatást adó artikulációs jelöléseinek egyik legfinomabb megoldása a gyakran alkalmazott, vékony vonalvezetésű *crescendo*- és *diminuendo*-villák, melyeknek ezúttal nem a hangerő fokozását vagy csökkentését jelentő értelmezését szeretném felmutatni (az arra vonatkozó észrevételeimet lásd az előző fejezetben). Használatuk Bartóknál komplex jelentéstartalommal bír, a jelölések gyakran a zenei szövet agogikai és artikulációs árnyalására is utalnak. Jó példát kínál erre ismét a d-moll fuga egy rövid zenei részlete (82. kottapélda). Az apró *crescendo*- és *diminuendo*-jelölések például a harmóniai szövetben rejlő feszültségekre és a felső szólam legmagasabb hangjának kiemelésére hívják fel a figyelmet. Összehasonlítva a d'Albert-féle kiadással jól érzékelhető a különbség (83. kottapélda). Míg nála a hosszabb *crescendo*- és *decrescendo*-vonalak a nagyobb léptékű, folyamatos dinamizálás eszközei, addig Bartók rövidebb, tűpontosan elhelyezett „mikroszkopikus” villái jóval árnyaltabbak, szinte csupán gondolatban megfontolandó, alig hallható zenei finomságra utalnak.



82. kottapélda. Bach–Bartók: d-moll prelúdium, 17. ütem (BWV 851)



83. kottapélda. Bach–d'Albert: d-moll prelúdium, 17. ütem (BWV 851)

A *crescendo*-villák egy újabb sajátos alkalmazásával találkozunk a disz-moll fúgában (BWV 877). A 36. ütemtől megjelenő apró, két hang közé beírt jelölések nem kifejezetten dinamikai fokozást jeleznek, hanem tudatosan irányítják a figyelmet a *marcatóval* jelölt hangok időbeli – szinte fizikai érzetű – terének érzékeltetésére (84.

kottapéllda). E jelek arra készítetik az előadót, hogy a két hang viszonyát és feszültségét aktívan átélje, és a hangköz időbeli tágitására ösztönözze. A két egymást követő hang közé helyezett *crescendo* ebben az összefüggésben agogikai és kifejezésbeli árnyalatokat közvetít, túlmutatva a hangerő mechanikus fokozásán.



84. kottapéllda. Bach–Bartók: disz-moll fuga, 35–38. ütem (BWV 877)

Nagyon hasonló példa található a h-moll prelúdium (BWV 869) elején is (85. kottapéllda). A vékony *crescendo*-villa a két hang közti fokozott kohézióra, a frazeálás belső ívének megélésére ösztönzi az előadót. A *poco espr.*[*essivo*] utasítást kiegészítve tehát a *crescendo*-villák a két hang által közrefogott hangközök belső intenzitását, az érzelmi telítettséget is finoman hangsúlyozzák.



85. kottapéllda. Bach–Bartók: h-moll prelúdium, 1–2. ütem (BWV 869)

A fenti példák nyomán érzékelhető, hogy Bartók notációja a legapróbb részletekig terjedően reflektál a zenei szövetre, s jelölései a zenei folyamat szerkezetére és belső logikájára épülnek, kottaképe pedig vizuálisan is erősen sugalmazza a kívánt zenei irányt.

3.5.6. Karakterutatisítások

A Bach–Bartók WK-közreadását lapozva feltűnnek az egyedi és olykor érzelemmel telített karaktermegjelölések. A Bartók által alkalmazott terminusok nem egyszerű dinamikai vagy tempóbeli utasításokat tartalmaznak, hanem érzelmi, hangulati és retorikai dimenziókat nyitnak meg. Ilyenek többek között a *vigoroso*, *energico*, *impetuoso*, *con fuoco*, *piacevole*, *commodo*, *grazioso*, *pastorale*, *quieto*, *popmoso*, *maestoso*.²⁹⁴ A darabok után írt megjegyzések között is sok olyannal találkozhatunk, melyek határozottan expresszív kifejezőmódokat ragadnak meg. Ezek gyakran a billentésmódon keresztül közelítik meg a kifejezést: így például a h-moll fűgát (BWV 869) Bartók saját utasítása szerint „a lehető leglágyabb billentéssel, *dolcissimo*” kell megszólaltatni.²⁹⁵ Más esetekben a jelzések explicit módon az előadói attitűdöt határozzák meg, irányt mutatva a hangsúlyozás, a dinamika és a zenei karakter érzékelésében. Az esz-moll fűga (BWV 853) után például így fogalmaz: „A 41., 43. és 44. prelúdium kíván a legtöbb poézist az előadótól; csak a leghajlékonyabb billentés, a legnemesebb *espressivo* előadás tud ezzel a feladattal megbirkózni.”²⁹⁶ Bartók a hangsúlyt itt nem a technikai kivitelezésre helyezi: a zenei szövet átélését, a kifejezés nemességét állítja központba. Előfordul, hogy utasításai sokkal közvetlenebbek, mint például az előző fejezetben idézett „hirtelen kitörő *ff*”, amely egyfajta drámai hatást célzó,²⁹⁷ vagy a D-dúr prelúdium (BWV 850) záró *arpeggiójának* kivitelezését segítő „ostorsuhintás”-hasonlat.²⁹⁸ Az Esz-dúr prelúdiumban (BWV 852) a fűgatéma szokatlan belépési pontját „az előadásban feltűnő *marcatóval*” kéri hangsúlyozni, hogy ilyen határozott módon irányítsa a formai szerkezet különlegességére az előadó és a hallgató figyelmét.²⁹⁹ Hasonló figyelhető meg a b-moll prelúdiumban (BWV 891), ahol a szokatlan öt- és hétütemes egységek felmutatása érdekében Bartók szerint az ütemcsoportok végeit „nagy *diminuendóval* és kis tempónyújtással kell játszani”.³⁰⁰

Elemzéseim nyomán kiderül: Bartók részletező megjegyzései mindig az adott mű általa elképzelt zenei karakteréhez és formai felépítéséhez igazodnak, ugyanakkor szenvedélyes személyiségének lenyomatai is – ezek nyomán rajzolódik ki a fiatal Bartók karaktere.

²⁹⁴ Somfai: „Nineteenth-Century”, i.m., 85.

²⁹⁵ Bach–Bartók: *Das Wohltemperierte Klavier III–IV.*, i.m., 68.

²⁹⁶ I.m., 136.

²⁹⁷ I.m., 48.

²⁹⁸ Bach–Bartók: *I–II.*, i.m., 98.

²⁹⁹ I.m., 105.

³⁰⁰ Bach–Bartók: *III–IV.*, i.m., 156.

Enyhe ellentmondásnak tűnhet elsőre Bartók kottaszövegének és az ahhoz tartozó magyarázatainak összevetése azokkal a visszaemlékezésekkel, melyek Bartók romantikus túlzásokat elvető Bach tanításáról szólnak.³⁰¹ Véleményem szerint azonban nem valódi ellentmondásról van szó, hanem két különböző irányultság egyidejű jelenlétéről Bartók Bach-értelmezésében. Az egyik oldalon ott van a romantikus túlzásokkal szembeni tudatos elhatárolódás, a Bach korabeli hangszerek sajátosságainak szem előtt tartása és értelme, miszerint „a túlzott érzelgősség semmit sem pótol, csak ronthat”.³⁰² A másik oldalon áll viszont Bartók azon törekvése, hogy az interpretáció élettel teli, színgazdag és retorikusan kifejező legyen. Bartók elutasította a romantikus interpretáció külsőségeit és kialakította a maga expresszív, de szigorúan kontrollált előadói stílusát (és notációs rendszerét). Részletező megjegyzései és jelölései számomra egyértelműen nem valamiféle romantikus tobzódás eredményei, hanem a zenei karakterek világos tipizálását szolgálják konkrét, zeneileg indokolt pontokon. A közreadó Bartók útmutatásai a legnagyobb gondossággal kidolgozott notációján keresztül közvetítik előadói ideáljait, melyek által művészi habitusának hiteles lenyomata rajzolódik ki számunkra.

³⁰¹ Ezeket a visszaemlékezéseket részletesen az 1.3. „Bartók tanár úr Bachot tanít” című fejezetben idéztem.

³⁰² Bach–Bartók: *III–IV*, i.m., 136.

3.6. Évek távlatából

A 3.2. fejezetben („1907–1913: Bartók két kiadása”) láthattuk, hogy Bartók 1913 körül saját közreadását több szempontból is átdolgozta. Jelzéseit helyenként árnyalta, pontosította, ugyanakkor csupán ritkán írta felül pár évvel azelőtti választásait. Később, az 1920-as évektől kezdődően azonban Bartók írásai, a vele készült interjúk és a róla szóló visszaemlékezések már arról tanúskodnak, hogy közreadói nézetei és a Bach-korabeli hangszerekkel kapcsolatos alapvető ismeretei is jelentős változásokon mentek keresztül. Bartók nézeteinek áttekintése érdekében először Bach zenéjéről alkotott véleményét saját írásain keresztül vizsgálom, ezt követően pedig visszaemlékezések tükrében saját közreadásaihoz fűződő viszonyát elemzem. A dokumentumok időrendi áttekintése elengedhetetlen: ez teremt lehetőséget számos ok-okozati összefüggés feltárására, amelyek hozzájárultak Bartók véleményének átalakulásához. A fejezet végén Bartók hangfelvételeken megörökített Bach-interpretációjára és az abban rejlő látszólagos ellentmondásra is kitérek.

Bartók Bach-korabeli hangszerekkel kapcsolatos álláspontja a *Zeneközlöny* 1912-es évfolyamában megjelenő „Clavecinre írt művek előadása” című tanulmányából derül ki, melyben így fogalmaz:

Ellenvetésem a clavecin-utánzásra nézve az, hogy Bachnak akárhány fűgája feltűnően hasonló karakterű bizonyos orgonaműveivel. [...] Ebből azt állapíthatjuk meg, hogy legtöbbször a clavecin tulajdonképpen a nehezen elhelyezhető és drága orgonának volt csak szurrogátuma. Ha tehát már utánzást kíván valaki, akkor legfőljebb az orgonának hatalmas erejét kellene ilyen esetben utánzásra ajánlania. Általában nem is helyeztek akkor olyan nagy súlyt a hangszínre, sőt jóformán semmibe se vették. Bach zongorafűgáinak legtöbbje éppúgy játszható orgonán is.³⁰³

A későbbiekben így folytatja: „más valaki megint azt kívánhatná, játszuk [sic!] a régi fugákat állandóan nyitott pedállal, mert a clavecin, hangtompító hijján [sic!], ilyesformán hangzott.”³⁰⁴ Bartók cikke tulajdonképpen vitairat, melyben az akkoriban a csembaló népszerűsítésén fáradozó Wanda Landowskaéval ellentétes véleményét fejezi ki, de a hangszerrel kapcsolatos észrevételei egyértelműen bizonyítják, hogy még nem találkozott a

³⁰³ Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.): 685–686. 686.

³⁰⁴ I.m., 685.

csembalóval, hiszen meglátása a hangszer hangzásával kapcsolatban téves.³⁰⁵ Mivel Bartók szerint Bach billentyűs művei, különösképpen a WK darabjai eredetileg orgonára lettek szánva, előadásukra kiváltképp alkalmas a modern zongora, hiszen az képes arra, hogy az orgonaszerű hangzást visszaadja.³⁰⁶

Élete utolsó évében azonban, a „Néhány nyelvészeti megfigyelés” című 1945-ös írásában a WK angol címével kapcsolatban ugyanezt a kérdéskört már feltűnően másképp közelíti meg:

Egy évszázad óta ez a használatos változat: *Well-tempered Clavichord*. A német *Klavier* szó azonban Bach idejében kettős értelmű volt: (1) clavichordot és (2) billentyűzetet egyaránt jelentett. Ennek a műnek a címében Bach e nevet nyilvánvalóan billentyűzet értelmében használja. Vizsgáljuk meg egy másik Bach-mű címét, a *Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal*-t (a kompozíció három sorba íródott, olyannak látszik, mint egy orgonamű, és a későbbi kiadványokban általában az orgona kompozíciók közé veszik fel.) Ebben a műben Bach a *Klavier*-t *Manual* (vagyis kézzel játszott billentyűzet) értelmében használja. [...] 48 preludiumának és fűgájának címében ehhez hasonlóan azt kívánja hangoztatni, hogy a művet billentyűs hangszerre komponálta – bármilyen legyen is az –, amelynek billentyűi az egyenlőközű temperálás elvei szerint hangolt húrokat vagy sípokat szóltatnak meg. Ezért Bach szavainak a szerző szándékához hű pontos angol fordítása ez kellene, hogy legyen: „*Well-tempered Keyboard*.”³⁰⁷

A két vélemény között több mint három évtized telt el. A későbbi állásfoglalásban Bartók szemlélete már sokkal inkább rímel a mai előadói gyakorlatra, s valóban: időközben számos új ismeretre tett szert a Bach-korabeli hangszerekkel kapcsolatban, és már a csembalót is önálló értékű hangszerként kezelte.

Bartók három tanítványáról is tudunk ugyanis, akikből később csembalista lett: Gát József, Sinay János és Láng Erzsébet. Utóbbi birtokolta akkoriban Magyarország nagyon kevés csembalóinak egyikét, és Bartók Péter 2017-es visszaemlékezései szerint édesapjával jártak Láng Erzsébetnél, ahol mindkettőjük érdeklődését felkeltette a hangszer. Bartókot „különösen a billentyűsorok összekapcsolásának lehetősége” nyűgözte le, Láng előadásait

³⁰⁵ Elek Szilvia: *A csembaló reneszánsza Magyarországon a 20. század kezdetétől napjainkig*. DLA-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 125.

³⁰⁶ Bartók Béla: „Függelék.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I-II*. (Budapest: EMB. 2019.) 132–133. 132. Lásd még: Breuer: „Bartók és Bach.” I.m., 22.

³⁰⁷ Szöllősy: i.m., 799–803. 802., 803.

pedig Budapesten többször is hallhatta.³⁰⁸ 1922-es londoni útja alkalmával kapcsolatba került továbbá az angol csembalistával, Violet Gordon-Woodhouse-szal, aki a 17–18. századi kompozíciók megszólaltatása mellett angol népzene is gyakorta játszott koncertjein.³⁰⁹ Bartók jelen volt Gordon-Woodhouse egyik koncertjén, amellyel kapcsolatos élményeit Tóth Aladár rögzítette.³¹⁰

„A művésznő [Violet Gordon-Woodhouse] szinte eszményi stílustökéletességgel, amellet azonban rendkívül egyénien játszotta el Bartók előtt Bach B-dúr partitáját, majd Scarlatti- és Couperin-darabokat. [...] A tónusban bámulatosan gazdag és változatos hangszeren rendkívül finoman keltek életre a szerzemények rejtettebb színárnyalatai is. Kedves meglepetés volt, mikor Gordon-Woodhouse Bartók gyermekdarajaiból adott elő néhányat harpsichordon.”³¹¹

Bartók zeneszerzői kíváncsiságát bizonyosan felkeltette ez a találkozás, s még pedagógiai munkájára is kihatással volt. Ahogyan azt az 1.3. „Bartók tanár úr Bachot tanít” című fejezetben olvashattuk, a Zeneakadémia XIV. tantermében egy bizonyos ideig az 1929/1930-as tanévben állt egy csembaló, amelyen Bartók utasítására Bach műveit kellett kipróbálni.³¹² Nem meglepő tehát, hogy 1930-ban, mikor elkészült Bartók többkötetes 17. és 18. századi csembaló- és orgonakompozíciókat tartalmazó zongoraátirata, az előszóban olvasható megjegyzései már a hangszer működési elvében való jártasságáról is tanúbizonyságot tesznek.³¹³

Különösen beszédes az az 1934-es interjú, melyet a stockholmi Zenetörténeti Múzeum igazgatója készített Bartókkal. A zeneszerző itt elhangzó véleménye rámutat akkori álláspontjára a historikus hangszerekkel kapcsolatban:

³⁰⁸ Váradi Helga, Barna Péter: „Bartók & Baroque.” *Parlando* 1. (2018. január). http://parlando.hu/2018/2018-1/Varadi-Helga_Bartok-Bach.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.20.)

³⁰⁹ I.h.

³¹⁰ Tóth Aladár: „Bartók külföldi útja.” *Nyugat* XV/12 (1922. június): 830–833. 833.

³¹¹ Wilhelm András: *Beszélgetések Bartókkal – Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. (Budapest: Kijárat, 2000.) 28.

³¹² Bónis/Így láttuk, i.m., 148. „Comensoli Mária.” A visszaemlékezést részletesen a 1.3. „Bartók tanár úr Bachot tanít” című fejezetben közlöm.

³¹³ Lásd: Bartók: „Előszó.” In: uő. (közr.): *XVII and XVIII Century Italian Cembalo and Organ Music. Transcribed for Piano*. (New York: Carl Fischer, 1930.) 3.

Couperin és Bach valóban csembalón hangzik a legjobban; a tónusok jobban érvényesíthetők, és megvalósíthatók a megfelelő intim effektusok. Ezzel szemben a koncertpódiumon meglehetősen sápadt benyomást kelt, különösen Bach műveiben, de otthoni muzsikáláshoz a csembaló valóban megérdemli a reneszánszt.³¹⁴

Az 1920-as évektől megszerzett jelentős tapasztalat és átfogó ismeret, melyre Bartók a csembaló megismerése és barokk szerzők billentyűsműveinek tanulmányozása nyomán tett szert, kétségkívül hozzájárult ahhoz, hogy 1945-ben már árnyaltabb, a WK-előadást korszerűbben megközelítő elképzelést fogalmazhasson meg.³¹⁵

Bár a WK-közreadás jelrendszerén és közérthetőségén Bartók a legnagyobb precizitással dolgozott, a tanítványok visszaemlékezései – melyek javarészt az 1920-as évekből vagy még későbből származnak –, arról tanúskodnak, hogy addigra szemlélete jóval rugalmasabbá vált. Fiatalon szerkesztett közreadása a legapróbb részletekig kidolgozott, szigorú hozzáállást tükröz, de a tanítványok beszámolói alapján már sokkal szabadabban és árnyaltabban közelítette meg saját kiadása előadói kérdéseit. A következőkben e szemléletváltozást kívánom bemutatni, amelynek során a visszaemlékezések tekintetében Stachó László könyvéből indulok ki.

Különösen beszédes Székely Júlia vallomása, akinek Bartók a saját Beethoven-közreadásában az op. 78-as Fisz-dúr szonátában a *crescendo*-jelet „hullámos ceruzavonallal semmisítette meg” és vastag vonallal nyomatékosította a *crescendót* megelőző *piano* és *forte* utasításokat, hogy inkább a határozottan elkülönülő hangszínek különbségei kerüljenek fókuszba.³¹⁶ Az 1.3. „Bartók tanár úr Bachot tanít” című fejezetben éppen Székely visszaemlékezésében olvashattuk, hogy Bartók Bach műveiben csak „végszükség esetén hagyta a növendéket pedálozni”. Székely 1920-as évekből származó emléke és a Bartók-féle WK pedáljelzése – ahogyan azt a 3.4. fejezetből már láthattuk – így némiképp ellentmondásos képet mutatnak. Úgy tűnik Bartók felfogása e kérdésben az eltelt idő alatt jelentősen átalakult.

³¹⁴ Wilhelm: *Beszélgetések Bartókkal*, i.m., 144. (Ford.: Rácz Judit.)

³¹⁵ Ezek az ismeretek hozzájárultak egyéni kompozíciós stílusának kialakulásához is. Lásd az 1.2. „A zeneszerző Bartók Bach-öröksége” című fejezetemben.

³¹⁶ Székely: *Bartók tanár úr*. (Budapest: Kozmosz Könyvek, 1978.) 67. Idézi: Stachó László: *A zongoraművész Bartók – Modellek és ideálok*. (Budapest: Balassi, 2022.) 222., 223.

Székely tapasztalataival a következőképp világít rá Bartók saját közreadásaihoz fűződő viszonyára:

Még azt is megtette [Bartók], hogy az általa átnézett és előadási jelekkel ellátott idegen művek, például Bach-fűgák vagy Beethoven-szonáták nyomtatott kottaiban is megváltoztatta saját előadási jeleit, melyek annak idején az ő munkája eredményeképpen kerültek a kiadványba. A kiadvány megjelenése és a bejegyzések között sok idő telt el, ezalatt talán felfogása is változott, de az előadási jelek megváltoztatásának fő oka mégis inkább a tanítvány képességeihez és természetadta tulajdonságaihoz való pedagógiai szempontok szerint történő alkalmazkodás lehetett.³¹⁷

K. Molnár Irma, Bartók Kolozsvárról érkezett magántanítványa 1930-ban vette tőle első óráját, amelyre többek között Bach *Kromatikus fantázia és fűgájával* készült. A művet Tausig kiadásában vitte az első órára, mire a beszámoló szerint Bartók „nagyon csóválta a fejét”, majd saját Urtext-példánya után nyúlt:

Azonnal előszedte a maga Urtext-példányát, amelyikben csak annyi ékesítés volt, amennyit Bach maga előírt, még az arpeggiók sem voltak kiírva, csak félértékű akkordok formájában. Akkor aztán összevetette a két kottaképet és megmagyarázta-előjátszotta nekem, hogy kell a kettőből egy harmadikat csinálni, amelyik hiteles is legyen, s amelyikben a díszítések is ki legyenek egészítve.³¹⁸

A kolozsvári lány órája Beethoven op. 10, no. 3-as szonátájával folytatódott, amelyből a gondosan felkészült tanítvány jó előre meg is szerezte a Bartók-féle közreadást. Meglepődéssel tapasztalta azonban, „hogy milyen kevésbé respektálta Bartók a saját nyomtatott bejegyzéseit. *Crescendókat* kihúzott, máshol áthúzta a *poco a poco tranquillót*, amit pedig ő maga írt hozzá a Beethoven szöveghez.”³¹⁹ Bartók 1937-es, gépzenéről írt cikkéből már egyértelműen ki is derül, hogy a kottakép – így saját, precízen kidolgozott notációja – „fogyatékoságával” ő is tisztában volt, és látható, hogy tanítványai már arról számolnak be, hogy nem kőbe vésett, megmásíthatatlan igazságként tekintett saját bejegyzéseire sem, hiszen Bartók elképzelése szerint „az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság”.³²⁰

³¹⁷ Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1980.) 128. Idézi: Stachó: i.m., 222.

³¹⁸ K. Molnár Irma: „Zongorázni tanultam tőle.” In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970-1971*. (Bukarest: Kriterion, 1971.) 108–114. 109. Idézi: Stachó: i.m., 222.

³¹⁹ K. Molnár Irma: „Zongorázni tanultam tőle”, i.h.

³²⁰ Szöllősy: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, i.m., 733.

A tanítványok visszaemlékezéseiből tehát már arra következtethetünk, hogy Bartók – legalábbis az 1920-as évektől kezdve biztosan – alapvetően nagyvonalúan viszonyult saját közreadásainak instrukcióihoz, nem akarta egyedüli lehetséges interpretációként kezelteni a beírtakat. Adott esetben –, amint Székely Júlia véli – a konkrét előadó személyiségéhez és a pedagógiai helyzethez mérten alakította ki azokat. A kottaképpel kapcsolatos rugalmassága azonban nem jelentette azt, hogy a lényegi koncepciókat ne „könyörtelen szigorral” várja el, vagyis hogy saját bejegyzéseit teljesen negligálja. Természetesen nem tudhatjuk pontosan, hogy milyen kvalitású zenészeknek tekintette Bartók a fenti visszaemlékezéseket megidéző tanítványait. Nem elhanyagolható szempont Stachó László forráselemzéseinek egyik következtetése, miszerint Bartók az erőteljesebb művészi személyiségekkel szemben gyakran lényegesen engedékenyebb magatartást tanúsított.³²¹ Ugyanakkor emlékezzünk vissza, hogy kiadványát a zeneakadémistákon kívül tágabb körnek is szánta: megszólítani kívánta a zongoristák azon részét is, akik a „nem megfelelő vezetés” következtében fokozottan igényelheték a részletes iránymutatást. A tanítványok kottaiban szereplő bartóki revíziókból és Bartók Bach-tanításával kapcsolatos visszaemlékezéseiből azonban – ahogyan ezt a WK-füzetek revideált megjelenésével kapcsolatban is tapasztalhattuk – nem következtethetünk alapvető előadóművészi koncepcióváltásra: a darabok értelmezési változtatásai pusztán a zene felszíni rétegeit érintik. A formai és metrikai rend, valamint a kifejező gesztusok lényegi elemei állandónak bizonyultak. Jó példát – s egyben bizonyítékot – kínál erre, hogy saját szerzeményeinek több évtized különbséggel elhangzó előadásai sem mutatnak gyökeres koncepcióváltást.³²²

Nemes Katalin vallomásában zenei élete nagy fordulópontjaként tekint az 1933-as tanévre, amikor egy évig Bartók tanítványa lehetett. Felidézi, hogy tanára mennyire nem szerette a Peters és az Universal kiadók Beethoven-szonátakottáit. „Olyan kiegészítések, előadási jelek vannak bennük, amelyek nem Beethoventől származnak” – tolmácsolja Bartók szavait Nemes Katalin. A Beethoven-szonáták öt pengőbe kerülő Urtext-kiadásának megvásárlását a tanítvány anyagi okokból nem engedhette meg magának, legnagyobb meglepetésére azonban a kottákat az egyik zongoraórán a kottatartóján találta.³²³ Prahács Margit is, aki 1928-tól volt a Zeneakadémia könyvtárosa, úgy emlékszik, hogy Bartók mindig csak összkiadásokat tanulmányozott. „Az érdekelte, hogy a különféle kiadásokban

³²¹ Stachó: i.m. 225.

³²² I.m., 223.

³²³ Bónis Ferenc: „Nemes Katalin.” In: uő. (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés.* (Budapest: Püski Kiadó, 1995.) 182–188. 186–187. Idézi: Stachó: i.h.

megjelent Bach- vagy Beethoven-művek megfelelnek-e pontosan a kézirat nyomán kiadott Urtexttel. A legkisebb eltérést azonnal kijavította.”³²⁴

Bartók kottaszövegekhez fűződő viszonyára legmarkánsabban a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságban 1932-ben tett felszólalása mutat rá, amelyben bárki számára elérhető hiteles kiadások megjelenését és használatát sürgette, valamint a kézirat-facsimilék publikálását szorgalmazta, s nem kevésbé szenvedélyesen fogalmazott, mint hogy „manapság a jegyzetelt kiadások tébolya dühöng”.³²⁵

Bartók 1938 márciusában Bach d-moll zongoraversenyét játszotta az akkoriban sokat fellépő Női Kamarazenekar élén Somogyi László vezényletével. A karmester visszaemlékezéséből világossá válik, hogy milyen nagy hangsúlyt fektetett Bartók a különböző kiadások átnézésére, hogy a legeredetibb, legmegbízhatóbb forráshoz jusson.

Mielőtt munkához láttunk, előbb el kellett rakni a két zongorán, íróasztalon, székeken és a padlón is széjjelterített legkülönbözőbb kiadású zongorakivonatokat, zseb- és nagypartitúrákat. Közben ezt mondta: – Mint látja, beszereztem az összes fellelhető kottát és javában dolgozom a darabon, hogy a különböző átiratokból, hitelesnek mondott és meghamisított kiadásokból kihámozzam azt, amit játszani fogok.³²⁶

A fent bemutatott példák alapján látható, hogy Bartók az idő előrehaladtával szinte mániákus alapossággal kezdte tanulmányozni az urtext-kiadásokat. Ez a törekvése szorosan összefügghet kutatói attitűdjével is, hiszen a népzenei gyűjtéseiben nemcsak a források precíz rögzítésére, hanem azoknak idővel egyre részletezőbb lejegyzéseire is törekedett. Hasonlóképpen: a kottaszövegek gondos kiválasztása és a szerzői szándékhoz való hűség kínos precizitással alakult Bartók pedagógiájában és előadóművészetében egyaránt.

A Bartókra jellemző szokatlanul erős forráskritika magja véleményem szerint már fiatal korában jelen volt: a zenei behatásokra az egyik legérzékenyebb zeneszerzőként fontosnak tartotta, hogy mit írt a kolléga. WK-kiadásában kiemeli, hogy a Kroll-féle összkiadásból dolgozik, igyekszik az összes Bachtól származó jelölést feltüntetni és valamilyen módon megemlíteni a kottákhoz fűzött jegyzeteiben. Bach eredeti sorrendjét is hűen közli a tételek jobb felső sarkában. Ezek a törekvései teljesen egyeduralkodó közreadói gyakorlatát kortársaihoz képest.

³²⁴ Gábor Ágnes (közr.): „Prahács Margit: Emlékek Bartókról.” *Magyar Zene* 2013 51/1 (2013. február): 79–90. 82. Idézi: Stachó: i.m., 224.

³²⁵ Szöllősy: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, i.m., 223.

³²⁶ Bónis/Így láttuk, i.m., 231.

Különösen érdekes kép rajzolódik ki, ha összevetjük Bartók elméleti megnyilatkozásait saját előadói gyakorlatával. Az urtext-kiadások használata ebben az időben nem kifejezetten számított elterjedt gyakorlatnak, Bartók azonban, amint az imént láttuk – a visszaemlékezések tanulsága alapján az 1920-as évek második felétől már biztosan – azok szükségességét hangsúlyozza, használatukat az előadóművészetben és a pedagógiában is szorgalmazza. A Bartók zongorázásáról szóló kortárs beszámolókból és a néhány fennmaradt Bach-műveket rögzítő felvételéből azonban kiderül, hogy saját előadói gyakorlata ettől mégis eltérő képet mutat: játékában a kottaszöveget többször is hozzáadott oktávokkal és dúsító harmóniákkal egészíti ki. Úgy tűnik, hogy az urtext-kották tanulmányozása számára nem egyfajta historizáló előadásmód követését jelentette, talán inkább azt, hogy más közreadók szubjektív beavatkozásai ne vonják el a figyelmét a szerzői utasításoktól.

A szuggesztív erő, amely tanítását és – mint ahogy az előző, 3.4. és 3.5. fejezetben láttuk – az általa berendezett kottaképet egyaránt áthatotta, előadóművészetét is jellemezte, és szinte minden visszaemlékezésben hangsúlyos elemként jelenik meg. Erre utal Tóth Aladár Bartók Bach-játékáról írt egyik nyilatkozta: „Ahol [...] az ösztönös igazság helyén van, mint például Bachnál, [...] ott Bartók előadási modora rettenetes erővel nyűgözi le hallgatóságát”.³²⁷ A „rettenetes erő” arra az elementáris intenzitásra utalhat, amellyel Bartók Bachot játszva szinte ellenállhatatlan módon vont be a zenei folyamatba a hallgatót. Bartók Bach-játéka gyakran monumentális orgonaszerű hangzásvilágot idézett meg, melyről Székely elragadtatva a következőt írja:

Banális volna azt mondani, hogy Bartók Bach-játéka a XIV. tanteremben a lipcsei Tamás templom XVIII. századi hangulatát varázsolta a XX. századba. Mégis ezt a hasonlatot kell alkalmaznom. Először is azért, mert e hasonlat nemegyszer el is hangzott közöttünk [...]. Ha nem is éppen a Tamás templom orgonája, de kétségkívül *orgonazene* szólalt meg ujjai alatt a legtöbb prelúdium és fuga előadásakor. Nem zongoraszerűen, hanem orgonaszerűen játszotta őket.³²⁸

Beszédes például, ahogy Somogyi László közös, 1938-as koncertjükre visszaemlékezve Bartók jóval fiatalabb kori, a *Zeneközlöny*-be 1912-ben írt cikkrészletére hivatkozik. Hiába telt el több, mint három évtized és hiába változott meg láthatóan Bartók koncepciója a „clavecin-muzsikával” kapcsolatban, zongorázása, úgy tűnik, „le volt

³²⁷ Tóth Aladár: „Bartók Béla szerzői matinéja.” *Nyugat* XIV/6. (1921. március): 482–483. 482.

³²⁸ Bónis/Így láttuk, i.m., 106. „Székely Júlia.”

maradva” ahhoz képest. Somogyi ugyanis így idézi Bartókot: „azt hiszem minden, [sic!] régi clavecin-muzsikát karakterének megfelelően kell előadni a mai zongora minden tökéletességének kihasználásával”.³²⁹ Somogyi szerint Bartók a d-moll zongoraversenyben teljes mértékben ezt tette, „kihasználta a zongora tökéletességét”, melyet „csodálatos invenciózus” muzikalitással tetézt.³³⁰ „Egyszersmind bepillantást adott zeneszerzői műhelyébe is: minden szólamot olyan gonddal formált meg, ahogy saját műveit komponálta, felülmúlhatatlan logikával, biztos ösztönnel.”³³¹

Bartóktól sajnálatos módon nem maradt ránk olyan hangfelvétel, melyen Bach-prelúdiumot vagy -fűgát játszana. Bach egyéb billentyűs-műveiből is mindössze néhány felvétel áll rendelkezésre, amelyek ráadásul több mint két évtizeddel a revideált WK-közreadás megjelenése után készültek. Ilyenformán sosem tudhatjuk meg biztosan, hogy a prelúdium és fűgák közreadásának idején a húszas évei végén járó Bartók hogyan is zongorázhatta azokat. A közel három évtizeddel későbből fennmaradt felvételek azonban – az A-dúr billentyűs versenymű első tételének egy rövid részlete és a G-dúr partita három tétele – mégis értékes betekintést nyújthatnak előadói gyakorlatába, amit Richard Taruskin elemzése is hangsúlyoz.³³² Az A-dúr zongoraversenyből készült felvétel gyenge hangminősége ellenére is jól kivehető, hogy Bartók a tétel zárását virtuóz oktávduplázásokkal erősíti meg. A közjáték díszítő előkeit minden esetben nagyon rövidre formálja, a *tutti* belépését megelőzően nagy lassítást és kiszélesítést alkalmaz. Előadásában a tétel polifóniájának kiemelése is hangsúlyos szerepet kap. Beszédes a G-dúr partita három tétele is, melyeket két héttel az A-dúr versenymű előtt, 1936. október 14-én rögzítettek egy rádióadásból. Taruskin elemzése szerint e tételekből világosan kiderül Bartók zenei megközelítése. A *Praeambulomot* Bartók helyenként gyakorlatilag oly módon dolgozza át, ami akár Busonitól se lett volna idegen: futamokat oktávduplázásokkal erősít meg, a basszust pedig akkordikus kitöltésekkel gazdagítja. A fűgaszerű *gigue*-et kellően fűrgén, bár helyenként technikailag bizonytalanul játssza, a *passepied* könnyed táncossággal, megnyerő *rubatóval* szólal meg, amely nyilvánvalóan a galantériát hivatott megidézni.³³³ A hangfelvételek tempóit tekintve egyik sem nevezhető kifejezetten lassúnak, jóllehet, Bartók a WK-közreadásának függelékében azt írja, hogy nem igazán illenek a gyors tempók

³²⁹ Szöllősy: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, i.m., 686.

³³⁰ Bónis/*Igy láttuk*, i.m., 231.

³³¹ I.h.

³³² Richard Taruskin: „Stravinsky, Ditta and Bartók’s First Piano Concerto.” *Studia Musicologica* 60/1–4. (2019. december): 5–14. 13.

³³³ I.h.

ezekhez a „régí művekhez”.³³⁴ Taruskin Soulima Stravinsky – a komponista fia – szavait idézi, aki szerint Bartók Bach-játéka „sokkal emberibb, kidolgozottabb, mérlegelebb”, kifejezetten „romantikus” stílusúnak volt mondható Stravinskyéhoz képest.³³⁵ Székely Júlia számára ugyanakkor Bartók Bach-játékának modern vonásai váltak emlékezetessé – ahogy azt már a 1.3. fejezetben is olvashattuk. Stachó László így fogalmaz: „Míg a 20. század második felében felnövekedett generációk egyértelműen Bartók előadói habitusának „romantikus” oldalát érzékelik [...], saját korában játékának számos „modern” eleme vált hangsúlyossá elemzői számára [...]”.³³⁶ Érthető tehát, hogy a különböző korok értelmezői Bartók előadóművészetének eltérő aspektusait emelték ki.

Nem beszélhetünk tehát igazi ellentmondásról. Bartók előadói attitűdje utalhat éppen útkeresésre, modernítésre, élenjárásra, előadói gyakorlata azonban kétségkívül saját korának hagyományaiban gyökerezik. Ugyan már első közreadásainál is a legautentikusabb kottát igyekezett kiindulópontként tekinteni,³³⁷ előadásmódját egyéni habitusa mellett a 19. századi interpretációs tradíciók formálták.³³⁸ Előadóként ezért nem idegenkedett a romantikus hagyományokból táplálkozó kifejezésmódtól és átdolgozásoktól sem, miközben tanításában már következetesen az urtext-kiadások használatát szorgalmazta. Ez a különös kettősség éppenséggel korának sajátos lenyomatát is tükrözi: Bartókban a historikus hűség megjelenésének igénye mellett párhuzamosan élt még a 19. századi előadói gyakorlat is. Úgy tűnik számomra, hogy az előadói hagyományokat sokkal nehezebb és egész más természetű feladat felülírni, mint zeneszerzőként radikálisan új nyelvezetet kialakítani. Bartók saját kompozíciói esetében pedig a modernség és a progresszivitás mindvégig meghatározó szerepet játszott.³³⁹ Előadóművészi attitűdje így nemcsak a 20. század első felének előadóművészet-történeti szempontból sajátos átmenetiségét tükrözi, hanem azt is, hogy számára saját művészi hitelessége nem az előírások mechanikus követését, hanem az alkotói szellem és a szerzői szándékhoz való hűség egyensúlyát jelentette – „[m]ert

³³⁴ Lásd: 2.3. fejezet.

³³⁵ I.h.: „Much more human, more elaborate, more evaluated.” Saját fordítás.

³³⁶ Stachó: *A zongoraművész Bartók – Modellek és Ideálok*. (Budapest: Balassi, 2022.) 24.

³³⁷ A legkorábbi tanítványi visszaemlékezések is kiemelik Bartóknak a szerzői intenciókhoz kapcsolódó messzemenő tiszteletét.

³³⁸ Azon belül is a Thomán névvel fémjelzett Liszt-magyar iskola. Papp Viktor: *Liszt Ferenc élő magyar tanítványai*. (Budapest: Dante Kiadás, 1936.) 172–174., Tóth Aladár: „Liszt Ferenc a magyar zene útján. Liszt magyarsága és a magyar Liszt-kultusz.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955) 27– 54. 53.

³³⁹ Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor, 1999.) 69. Éppúgy jellemző volt ez az attitűd Anton Webernre is, kinek végtelenül modernista zenéjét egyáltalán nem követi le kifejezetten romantikus előadói stílusa. Az tempók folyamatos ingadozása, a jelentős *rubatók* alkalmazása jellemezte zongorázását és vezénylését is. Lásd részletesen: Miriam Sian Quick: *Performing Modernism: Webern on Record*. PhD disszertáció. London: King’s College, 2011. (Kézirat). 52.

elképzelhető, hogy maga a zeneszerző is más alkalommal szebben, esetleg kevésbé szépen, de mindenesetre másképpen is előadhatta műveit. És ugyanez elképzelhető egy előadó művésztől [sic!] is, olyanról, aki mint művész egyenlő értékű az illető zeneszerzővel.”³⁴⁰

³⁴⁰ Szöllősy: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, i.m., 733.

Bibliográfia

- Bach Digital: <https://www.bach-digital.de/content/index.xed> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.15.).
- Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?” *Muzsika* 1/10 (1958. október): 9–10.
- Bartók Béla: „Előszó.” In: uő. (közr.): *Bach: Wohltemperirtes Klavier I.* Budapest: Rozsnyai, 1908.
- : „Függelék.” In: uő. (közr.): *Bach: Wohltemperirtes Klavier I.* Budapest: Rozsnyai, 1908.
- : „Előszó.” In: uő. (közr.): *Bach: Wohltemperirtes Klavier I., második átdolgozott kiadás.* Budapest: Rozsnyai, 1914.
- : „Függelék.” In: uő. (közr.): *Bach: Wohltemperirtes Klavier I., második átdolgozott kiadás.* Budapest: Rozsnyai, 1914.
- : „Bevezetés.” In: uő. (közr.): *Könnyű kis zongoradarabok (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach című műből). Az elemi zongorajáték gyakorlati tananyaga 3.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1916.
- : „Előszó.” In: uő. (közr.): *XVII and XVIII Century Italian Cembalo and Organ Music. Transcribed for Piano.* New York: Carl Fischer, 1930.
- : „Előszó.” In: uő. (közr.): *Bach: Das Wohltemperieretes Klavier I-II.* Budapest: EMB. 2019. [I–IV]
- : „Függelék.” In: uő. (közr.): *Bach: Das Wohltemperieretes Klavier I-II.* Budapest: EMB. 2019. [I–IV]
- Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében.” *Magyar Zene* III/2 (1962. április): 105–122.
- : *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés.* Budapest: Püski Kiadó, 1995.
- Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I-II.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.
- : *Liszt és a magyar zenekultúra.* Budapest: Zeneműkiadó: 1983.
- Bozó Péter: „Liszt, mint Bach közreadó?” *Magyar zene* XL/1 (2002. február): 27–37.
- Breuer János: „Bartók és Bach.” *Muzsika* 18/9 (1975. szeptember): 20–24.
- Czerny, Carl: „Előszó” In: uő (közr.): *Bach: Das wohltemperirte Klavier.* Lipcse: Peters, 1837.
- Demény János (közr.): *Bartók Béla levelei III.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.
- : *Bartók Béla, a zongoraművész.* Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

- : „Bartók és a Zeneakadémia.” In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 130–144.
- Dille, Denis: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
- Dürr, Alfred: *Kritischer Bericht. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Das Wohltemperierte Klavier I.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989.
- : *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier.* Kassel: Bärenreiter, 1998.
- Eckhardt Mária (közr.): *Liszt Ferenc hagyatéka. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993.
- Elek Szilvia: *A csembaló reneszánsza Magyarországon a 20. század kezdetétől napjainkig.* DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019.
- Erhalt, Louis: „Előszó.” In: Bach–Tausig: *Das wohltemperirte Clavier. Ausgewählte Präludien und Fugen.* Berlin: M. Bahn, 1869. 1–2.
- Fábián Dorottya: „Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* 41/1 (2000): 77–106.
- Feder, George és Unverricht, Hubert: „Urtext und Urtextausgaben.” *Die Musikforschung* 12/1 (1959. október–december): 432–454.
- Földes Andor: „Béla Bartók.” *Tempo New Series* 43 (1957. tavasz): 20–26.
- Frobenius, Wolf: „Bartók und Bach.” *Archiv für Musikwissenschaft* 41/1 (1984.): 54–67.
- Gádor Ágnes (közr.): „Prahács Margit: Emlékek Bartókról.” *Magyar Zene* 2013 51/1 (2013. február): 79–90.
- Gillies, Malcolm (szerk.): *Bartók Remembered.* London: Faber and Faber, 1990.
- Grier, James: *The Critical Editing of Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Heartz, Daniel: *Mozart, Haydn and Early Beethoven. 1781–1802.* New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- Huang, Fung-Yin: *Bartók's Contribution to Piano Pedagogy: His Editions of Bach's Well-Tempered Klavier and Impressions of Former Students.* DMA disszertáció. Columbus, Ohio: Ohio State University, 1994.
- Huzella Elek: „Bach és Bartók. Gondolatok a »Kékszakállú« egyik dallamáról.” *Muzsika* 2 (1959. június): 5–7.
- K. Molnár Irma: „Zongorázni tanultam tőle.” In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971.* Bukarest: Kriterion, 1971. 108–114.

- Kodály Zoltán: „Bartók Béla. 1921.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés* 2. Budapest: Argumentum, 2007. 426–434.
- Köchel Catalog Online: <https://kv.mozarteum.at/en> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.15.).
- Kövesdi János: „Bartók és Pozsony. Albrecht János és Gáffor Ilona visszaemlékezései.” *Irodalmi Szemle* 30/1 (1987. január): 397–410.
- Kroll, Franz (közr.): *Bach: Varianten und Erläuterungen. Johann Sebastian Bachs Werke: XIV.* Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1866.
- Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Mikusi Balázs: „Bartók és Scarlatti. Oknyomozás és hatástanulmány.” *Magyar Zene* 46/1 (2008. február): 7–29.
- Nüll, Edwin von der: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik.* Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930.
- Papp Viktor: *Liszt Ferenc élő magyar tanítványai.* Budapest: Dante Kiadás, 1936.
- Pettler, Palema Susskind: „Performers & Instruments. Clara Schumann’s Recitals 1832–50.” *19th Century Music* 4/1 (1980. nyár): 70–76
- Pfeiffer, Theodor (közr.): *Studien bei Hans von Bülow.* Lipcse: Thüringische Verlags-Anstalt, 1900.
- Plaidy, Louis: *Technische Studien für das Pianofortespiel.* Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1852.
- Quick, Sian Miriam: *Performing Modernism: Webern on Record.* PhD disszertáció. London: King’s College, 2011.
- Riemann, Hugo: *Bach: Analysis of J.S.Bach’s Wohltemperirtes clavier (48 preludes & fugues).* London: Augener & Co., 1893.
- Riemenschneider, Albert: „A List of the Editions of Bach’s Well-Tempered Clavier.” *Notes* 14 (1942. augusztus): 38–45.
- Somfai László: „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation in the Years 1907–1914.” *19th-Century Music* 11/1 (1987. nyár): 73–91.
- : „19. századi kottázási elvek Bartók 1907–1914 közötti zongoranotációjában.” In: uő. (szerk.): *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 293–322.
- : „Bartók J. S. Bach átírata.” In: uő.: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

- : *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.
- : „Utószó.” In: Bartók Béla (közr.): *Bach: Das Wohltemperiertes Klavier I-II*. Budapest: EMB. 2019. [I–IV]
- Stachó László: *20. századi instruktív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából*. Szemináriumi dolgozat, kézirat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003.
- : *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. Budapest: Balassi, 2022.
- Suchoff, Benjamin: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. London: Boosey and Hawkes, 1971.
- Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Móra, 1978.
- : *Elindultam szép hazámból*. Budapest: Móra, 1980.
- Szirányi Gábor: „Egy Bartók-tanítvány naplójából. Szalay Stefánia emlékezete.” In: uő. (szerk.): *Zongorabillentyűk. Thomán István, Szalay Stefánia és Böszörményi-Nagy Béla emlékezete*. Budapest: Gramofon Könyvek, 2013. 86–111.
- Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.
- Taruskin, Richard: „Stravinsky, Ditta and Bartók's First Piano Concerto.” *Studia Musicologica* 60/1–4. (2019. december): 5–14.
- Tóth Aladár: „Bartók Béla szerzői matinéja.” *Nyugat* XIV/6. (1921. március): 482–483.
- : „Bartók külföldi útja.” *Nyugat* XV/12 (1922. június): 830–833.
- Varró Margit: „Zenetörténet – zenével.” In: uő. (szerk.): *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 12–19.
- Váradai Helga, Barna Péter: „Bartók & Baroque.” https://www.parlando.hu/2018/2018-1/Varadi-Helga_Bartok-Bach.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.15.).
- Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- Vikárius László, Pávai István (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. CD-ROM. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete – Hagyományok Háza, 2007.
- Walker, Alan: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811–1847*. New York: Cornell University Press, 1987.
- : *Hans von Bülow. A Life and Times*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Wilheim András: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.

Wolff, Christopf, Emery, Walter: „Johann Sebastian Bach.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary for Music and Musicians Vol. 2.* London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 309–382.

Egyéb források:

Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve 1885/1886. Budapest: az Athenaeum R. Társ. Könyvnyomdája, 1886.

Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve 1904/1905. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1905.

Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve 1906/1907. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 1907.

Kották jegyzéke

Bartók Béla (közr.): *Bach J. S. „Wohltemperirtes Klavier” 48 preludium és fuga. I–IV.* Budapest: Rozsnyai, 1908.

—————: *Bach J. S. „Wohltemperirtes Klavier” 48 preludium és fuga, második átdolgozott kiadás. I–IV.* Budapest: Rozsnyai, 1914.

—————: *Das Wohltemperierte Klavier I–II., III–IV.* Budapest: EMB. 2019.

—————: *A zongorairodalom remekműveiből. Scarlatti-Couperin-Rameau etc.* Budapest: Rozsnyai, 1921.

—————: *XVII and XVIII Century Italian Cembalo and Organ Music. Transcribed for Piano.* New York: Carl Fischer, 1930.

—————: *Mikrokosmos. Zongoramuzsika a kezdet kezdetétől.* New York: Boosey & Hawkes, 1940.

Boekelman, Bern (közr.): *Acht Fugen aus J. S. Bach's Wohltemperirtem Clavier.* Amsterdam: Stumppf & Koning, 1895.

Busoni, Ferruccio (közr.): *Joh. Seb. Bach Klavierwerke. Das wohltemperierte Klavier. Erster Teil. Heft I–IV.* Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1984.

—————: *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke. Das Wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil. Heft I–IV.* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1915.

Czerny, Carl (közr.): *Das Wohltemperirte Klavier von Joh. Seb. Bach. Erster Theil*. Lipcse: Peters, 1837.

Köhler, Louis (közr.): *Classische Hochschule für Pianisten. 160 Meisterstudien der Heröen*. Lipcse: Verlag von J. Schobert & Co. 1850.

Kroll, Franz (közr.): *Bach: Das Wohltemperirte Clavier*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1866.

Tausig, Carl (közr.): *Bach: Das wohltemperirte Clavier. Ausgewählte Präludien und Fugen*. Berlin: M. Bahn, 1869.

Reinecke, Carl (közr.): *Das Wohltemperirte Klavier von Johann Sebastian Bach*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1892.