

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

DOKTORI ISKOLA (7.6 ZENEMŰVÉSZET)

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLFI:

**BARTÓK ÉS BALÁZS TÁNCJÁTÉKÁNAK VIZSGÁLATA
FILOLÓGIAI ÉS ESZTÉTIKAI MEGKÖZELÍTÉSBN**

című doktori értekezés tézisei

ANNE VESTER

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

BUDAPEST, 2015

1. A kutatás előzményei

A zenetudósok Bartók Béla *A fából faragott királyfi* című táncjátékára előzményként, mégpedig a „bartóki expresszionizmus” csúcsteljesítményeként számon tartott táncpantomim, a zeneszerző harmadik színpadi műve, *A csodálatos mandarin* előzményeként tekintenek. Miután a három színpadi mű közül a középső helyet foglalja el, *A fából faragott királyfi* könnyedén háttérbe szorul, s legfeljebb a másik két művel való összehasonlításban kerül említésre. A táncjáték a zenetudósok látóterébe is ritkán kerül, ráadásul Magyarországon kívül nem is nagyon játsszák. Ezek a tények ellentmondásban vannak a mű kezdeti sikereivel, és azzal is, hogy a darab maga Bartók számára milyen jelentőséggel bírt. Az 1917. május 12-i ősbemutató művészi sikere kellett ahhoz, hogy *A kékszakállú herceg vára* 1918. május 24-én szintén helyet kapjon a Királyi Operaház színpadán. Sőt ami ennél is sokkal fontosabb: az utóbbi bemutató végre üzleti sikert is jelentett a zeneszerző számára. Mint ismeretes, az opera megírása után hét évvel Bartók szerződést kötött a bécsi Universal Edition kiadóval.

A kutatás állásával kapcsolatban leszögezhetjük, hogy a Bartók három színpadi műve (*A kékszakállú herceg vára*, op.11 [1911], *A fából faragott királyfi*, op.13 [1914-1917], *A csodálatos mandarin*, op.19 [1918-1919]) iránti kutatói érdeklődés még mindig visszafogott, főként a zeneszerző előadóművészi vagy népzene-kutatói tevékenységéről szóló szakirodalom mennyiségének ismeretében. Különösen gyér *A fából faragott királyfi*-vel kapcsolatos irodalom. A budapesti Bartók Archívumban folyó filológiai vizsgálódások a magyar Bartók-kutatás eredményeire, nevezetesen Kroó Györgynek *A fából faragott királyfi* genezisét és a darabhoz kapcsolódó források kronológiai rendjét tartalmazó írására (*On the Origin of the Wooden Prince*, in: Ujfalussy, József/ Breuer, János (Hrsg.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest: Editio Musica 1972, S. 97-101) hivatkoznak. Kroó emellett *Ballet: The Wooden Prince* (in: Gillies, Malcolm (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London: Faber&Faber 1993, S. 360-371) című tanulmányában annak okait tárta fel, hogy az 1932-es kiadásban Bartók miért döntött a balett partitúrájának erőteljes meghúzás mellett. Tallián Tibor rövidebb, ám annál intenzívebb és izgalmasabb írása (*Das holzgeschnitzte Hauptwerk* (in: *Studia Musicologica* 37/1 (1998), S. 51-67) rendkívül fontos és értékes megállapításokat tett a filológiai és zenei-dramaturgiai elemzés kapcsolódási pontjaira vonatkozóan. Kroó és Tallián kutatási eredményeit használta fel disszertációjában (*Bartók as Dramatist*, Princeton University, 2004) Britta Gilmore, aki a bartóki dramaturgia színpadi és zenekari művekben megfigyelhető fejlődéséről értekezett. Gilmore is a táncjáték lerövidítésének néhány lehetséges okára világít rá, az analízisben különös figyelmet szentelve az ismétlés és redundancia aspektusainak. Ugyanakkor a mű létező összes kéziratának alapos vizsgálatára, illetve a Kroó által kidolgozott kronológia legújabb források figyelembevételével történő, régóta esedékes átdolgozására Gilmore sem kerít sort.

Az itt felsorolt munkáktól eltekintve csak elvétve találunk olyan esettanulmányokat, amelyek Bartók első balettjével foglalkoznak. Itt említendő meg még két régebbi magyar nyelvű zenei elemzés. Kroó alapos, de mindeddig csak magyarul elérhető hermeneutikai analízise Bartók három színpadi művéről (ez *Bartók Béla színpadi művei* [Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1962] című monográfiájában található), amelyből azonban hiányoznak a műfaj esztétikai és történeti aspektusaira vonatkozó vizsgálódások. Lendvai Ernő *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana* (Budapest: Zeneműkiadó 1964) című, szintén csak magyar nyelven hozzáférhető munkájában ugyancsak mindhárom színpadi művet elemzi. Lendvai műközpontú analízise azonban a

darab dramaturgiájához kapcsolódó összhangzattani elméletre fektetett elsősorban különös hangsúlyt, de a filológiai, a keletkezéstörténeti és esztétikai szempontokkal nem foglalkozott.

2. A kutatás módszerei és a dolgozat felépítése

Jelen disszertáció, amely a Balázs Béla szöveggönyve alapján komponált egyfelvonásos táncjátékot választotta témájául, két célt követ. Egyfelől a mű valamennyi ma fellelhető primer forrásának átfogó filológiai vizsgálatával kíván hozzájárulni a nemzetközi Bartók-kutatáshoz. Mindezt abban a reményben teszi, hogy eredményei a jelenleg is folyó kritikai összkiadás készítői számára is hasznosíthatóak lesznek. Másfelől a disszertáció választ kíván találni *A fából faragott királyfi* Bartók életművében és a balett műfajának történetében elfoglalt helyét, valamint Bartóknak a baletthez fűződő viszonyát, illetve saját balett-esztétikáját firtató kérdésekre.

A *Nyugat* 1912. december 16-i, karácsonyi kiadásában jelent meg Balázs Béla meséje, *A fából faragott királyfi. Táncjáték egy felvonásban* címmel. Balázs nyilvánvalóan anélkül öntötte művét írott formába, hogy akár az alkotási folyamat előtt, akár közben egy koreográfussal vagy zeneszerzővel átbeszélte volna azt, vagy tanácsot kért volna valakitől (pl. általános táncesztétikai elképzelésekre, a szüzséválasztásra vagy a formai megvalósításra vonatkozóan). De Balázs nem is megrendelésre készítette darabját. Balett-történeti szempontból egyszeri, különös esetnek tűnik, hogy Balázs egy szöveggönyvnek szánt irodalmi szöveget önállóan kívánt megjelentetni, mégpedig a klasszikus modernitás egy olyan jelentős orgánumban, mint amilyen a *Nyugat* is volt, anélkül, hogy egy zeneszerzővel közvetlenül kapcsolatba lépett volna (pedig Bartók már a látóterébe került), vagy Budapest egyik nagyjelentőségű balettmesterével koreográfiát vagy színpadképet érintő tervekről beszélt volna. Jóllehet ez az eljárás az azzal is összefüggésben van, hogy a balett Magyarországon alkotásesztétikai szempontból az avantgárd kibontakozását visszatartó, sajátos helyzetben volt, egyértelmű, hogy Balázs azért, hogy *A fából faragott királyfi*t az irodalmi pantomim új hagyományába kívánta beilleszteni, az irodalmi modernitás köreiben való elismerésre számított. A táncjáték műfaji behatárolásához döntően az irodalmi pantomim fogalmát bevezető Harmut Vollmer átfogó és alapvető jelentőségű munkájára támaszkodtam (Vollmer, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2011). Ezért munkám első részében *A fából faragott királyfi*t, mint az 1900-as évek modernitásának irodalmi műalkotását állítottam vizsgálódásaim középpontjába. Mivel a pantomim mint színpadi műfaj a 20. század eleji magyar balett fejlődésében szintén döntő szerepet játszott, az 1.1-es fejezet a pantomim és cselekményes balett Balázsig és Bartókig tartó fejlődési ívének megrajzolására vállalkozik. Az 1.2-es fejezetben ezt követi a balett magyarországi helyzetének rövid bemutatása, hogy felhívhassuk a figyelmet azokra az alkotásesztétikai nehézségekre, amelyekkel Bartók és Balázs szembesült.

Munkám, mielőtt a táncjátékhoz írott zenét vizsgálná, behatóan foglalkozik a rendelkezésre álló irodalommal és a primer forrásokkal. Idáig a Bartók-kutatásban és a zenetudományban általában sem történt meg mindez egyértelműen. A mintát e tekintetben számomra Carl S. Leafsteadt *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bartók's Opera* (New York: Oxford University Press 1999) című műve jelentette, amely Bartók első színpadi alkotásának, *A kékszakállú herceg várának* librettójával, annak esztétikai hátterével, és a mű zenéjével (illetve annak forrásaival) is foglalkozott. Balázs esztétikájának, valamint a mese mint műfaj Balázs művészetfilozófiai gondolkodásában betöltött jelentőségének ismertetésére (1.4. fejezet) a műbe való rövid bevezetőt (1.3) követően kerül sor. Balázs – a művészetfilozófiai gondolkodás szövegimmanens

rekonstrukciójának alapvető forrásaihoz tartozó – naplói, levelei és írásai részben kiadatlanok és nagyrészt csak magyarul hozzáférhetőek (jelentős részük a budapesti hagyatékban található). Ezért a fontos idézetekről saját fordítást készítettem. A Balázs művei és írásai mögött rejlő eszme- és kultúrtörténeti háttér megértéséhez különös segítséget nyújtott az irodalom- és médiatudós Hanno Loewy tartalmas és fontos disszertációja (Loewy, Hanno: *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin: Vorwerk 8 2003).

Loewy elemzése szolgáltatja az alapot a táncmese különböző szempontokból történő ismertetéséhez is (például a férfi és nő, az ember és természet, a művész és mű kapcsolatához, illetve a bábu mint groteszk figura jelentőségéhez). A groteszk minőségének elemzéséhez, illetve jelentőségének kiemeléséhez a kiindulópontot Julie Brown (*Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*, Aldershot/ Burlington: Ashgate 2007) és Federico Celestini (*Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*, Stuttgart: F. Steiner 2006) művei jelentették. Végezetül az 1.5. és 1.6. fejezetekben Balázs és Bartók balett-esztétikája kerül bemutatásra. Ehhez az elsődleges forrást Balázs naplójának és esztétikai írásainak, valamint Bartók leveleinek, írásainak és programszövegeinek elemzése jelentette. Már itt előre kell bocsátanunk, hogy jelen munka az alcímében „táncjáték” műfaji megjelölést viselő *A fából faragott királyfi*t a cselekményes balettek, pontosabban a pantomim-központú cselekményes balettek közé sorolja. Ezzel azt a műfaj történeti besorolást követem, amelyet Daniel-Fédéric Lebon is képviselt *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition* (Berlin: Verlag Dr. Köster 2012) című disszertációjában, aki a műfajra jellemző és a cselekménykezelés zenében is tetten érhető új bartóki technikáival támasztotta alá e választását. Emellett Jörg Rothkamm úttörő munkájára (*Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz a Rhein: Schott Music 2011) is szükségem volt a balett történetének áttekintéséhez, e műfaj *A fából faragott királyfi* zenéjében fellelhető ismertetőjegyeinek meghatározásához, valamint Bartók változó balett-esztétikájának megértéséhez.

Az irodalomtudományban már régóta létező kérdés, hogy egy librettó vagy szöveggönyv elgondolható-e önálló műként, és önálló irodalmi műfajnak tekinthető-e, amellyel foglalkozni érdemes. A szöveggönyv mint műalkotás kérdéses esztétikai értékéből következik az is, hogy *A fából faragott királyfi* szöveggönyvének, helyesebben a szöveggönyv kéziratának vizsgálata külön magyarázatra szorul. Balázs írásának és az írásmű elsődleges forrásainak beható elemzését a disszertáció második részében ugyanakkor az a meggyőződés vezérli, hogy a táncjáték verbálisan megfogalmazott, majd írásban rögzített formája, amely *A fából faragott királyfi* multimediális művészeti formáján belül önálló jelentéssréteget képez, kifejezőerejét a zeneműre is nyomatékosan kiterjeszti. Egy olyan irodalmi alkotással van dolgunk, amely zene és koreográfia nélkül is önálló tartalmak közvetítésére képes, és ezzel arra formált igényt, hogy mint önálló művet kíméletesen vegyék; s mégis, egy olyan irodalmi alkotás ez, amelynek megszűnik az autonómiája, hiszen Bartók az eredeti formájában nem tudta használni azt. *A fából faragott királyfi* az irodalmi mű és a használati szöveg feszültségmezőjében van, amelynek engedelmesskednie kell bizonyos dramaturgiai és zenei követelményeknek. Hogy egy balett szöveggönyvévé válhasson, átdolgozást és rövidítést igényelt. A meseszerű anyag ilyen módon a zenei és pantomimos-táncos megvalósíthatóság érdekében, az egyébként is szükségszerűen szerény komplexitását tekintve tovább egyszerűsödött. Bartók maga vállalkozott végül erre az egyszerűsítésre, és ezt a saját művészi interpretációja mentén végezte el. A doktori értekezésem második fejezete ezért a vizsgálódások középpontjába a szöveggönyvet, mint használati szöveget állítja. Elsőként bizonyos, a balett-librettók elemzése során felmerülő, illetve ahhoz kapcsolódó jelenségeket tárgyalok (pl.

intermedialitás, a szövegek könyv kérdéses esztétikai értéke), és a librettó-kutatáshoz kapcsolódóan a szövegek könyv kézirat forrásait mutatom be és elemzem (2.2. fejezet). Végül Bartók azon revízióit veszem sorra, amelyeket kézirat formában a szövegek könyvhöz fűzött. A zeneszerző ezen kiigazításai olyan kérdésekre és problémákra világítanak rá, amelyek már a kompozíciós munka kezdetekor foglalkoztatták Bartókot. (2.3. fejezet).

A disszertáció harmadik részének középpontjában tehát Bartóknak a táncjáték zenéjéhez kapcsolódó kiigazításai és a partitúra meghúzásai állnak. *A fából faragott királyfi* alkotói folyamata alatti, illetve a mű elkészültét követő korrekciók – Bartók másik két színpadi művével összehasonlítva szembetűnően – nagy száma nemcsak legitimmé, hanem feltétlenül szükségszerűvé is teszi, hogy a mű zenei elemzéseit a primer források filológiai vizsgálatával összekapcsoljuk. Ennek az átfogó analízisnek az a célja, hogy feltárja a mű alaprétegeit (mese és mítosz, pantomim és tánc, a groteszk és az egyfelvonásos szimbolista dráma dramaturgiai elemei), és ezáltal mindazokat a sokrétű kompozíciós, zene- és balettesztétikai, illetve a mű előadásával kapcsolatos rétegeket is megmutassa, amelyek a folyamatos, a mű keletkezése során, illetve a kiadást követően eszközölt kiigazításokhoz, átdolgozásokhoz, és azok részleges visszavonásához vezettek. A táncjáték zenéjének keletkezéstörténetét először a 3.1 fejezetben tárgyalom. Ez a fejezet abban segíthet az olvasónak, hogy megismerhesse a táncjáték kompozíciós folyamatának különböző fázisait és Bartók zeneszerzői módszerét. A zeneszerző munkamódszerének megértéséhez alapvető szöveg Somfai László Bartók-monográfiája (*Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press 1996)). A disszertációban Somfai Bartók alkotói módszeréről vallott elméletét, terminológiáját és a források általa használt tipológiáját követem. A 3.2. fejezet végül a kompozíciós folyamat részletes ismertetéséről szól. Itt *A fából faragott királyfi*hoz fellelhető valamennyi zenei forrás részletes bemutatásra kerül sor. A kéziratokat kronologikus rendbe rendezem, és aprólékosan végigkövetem a mű keletkezésének folyamatát. Ezen kívül a vizsgálat középpontjában azok a kiigazítások állnak, amelyeket Bartók a mű írása közben eszközölt. A zenei-dramaturgiai analízisből származó ismereteinket és a mű hermeneutikai jelentését a 3.3. fejezetben vetem össze a színpadi verzióban bekövetkező erőteljes meghúzásokkal (1932), és azok részleges visszaállításával (kb. 1935 vagy 1939). Azon szöveghelyek kiemelésével, ahol Bartók utólag belenyúlt Balázs eredeti szövegek könyvébe, illetve a forráselemzések eredményeinek birtokában remélhetőleg Bartók balettről alkotott szemléletébe és a műfajjal való kapcsolatába is bepillantást nyerhetünk.

3. A kutatás eredményei

A színházi műfajok a 20. század fordulóján újfent a kísérletezés terepévé váltak. Különösen a pantomim műfaja vált német nyelvterületen népszerűvé. A legrangosabb zeneszerzők komponáltak jelentős baletzenéket, minden adott volt tehát ahhoz, hogy a balett az autonóm művészeti műfajok közé emelkedjen. Ezzel egyidejűleg két egymással ellentétes felfogás bontakozott ki a balettről: az egyik a táncra, a másik a pantomimra helyezte a hangsúlyt. A táncos műfajok közé sorolt pantomimnak különböző megvalósulási formái voltak, például a magyarul mozdulatművészetnek vagy kifejező táncnak fordított *Ausdruckstanz*, vagy a szabad tánc. E kifejezési formák úttörői, mint például Isadora Duncan vagy Grete Wiesenthal, tudatosan igyekeztek távolodni a klasszikus baletttől. Az új mozgásművészetek Balázs és Bartók figyelmét sem kerültk el, sőt balett-esztétikájukra is hatással voltak, hiszen azok középpontjába a pantomim került. Balázs számára kihívást jelentett olyan táncszínházi formákat alkotni, amelyek híján vannak a szavaknak, a beszélt nyelvnek. Hogy a beszélt nyelvi narratíván túl Balázs művészeti gondolkodásában a tánc

mint kifejezési forma is fontos szerepet töltött be, összefüggésben áll azzal is, hogy az 1900 körüli irodalmi modernitás szkeptikus volt a nyelvvel szemben. Másfelől a pantomimhoz közelítő, szabadabb megformálású új táncművészetek Balázs számára megfelelő eszköznek bizonyultak egy mese színpadra állításához. Balázs esztétikájában az életfilozófia hatására jelentőségteljes irodalmi műfajjá vált a modern „lélekmítoszként” elgondolt, művészi megformált mese, amely ugyanakkor mint népművészeti műfaj egyszerre naiv, közvetlenül átélhető és ösztönösen érthető is volt. A mese Balázs számára egy kríziseitől és az elidegenedettségétől megszabadított világ médiumának számított. Szerinte a pantomimszerű mozgás belső lelki tartalmak kifejezésére képes. A tánc ornamentális-dekoratív elemeivel szemben a pantomim Balázs számára a tökéletes érzéki mozgásformát jelentette. A *fából faragott királyfi* koreográfiájának megalkotásakor Bartók is rendkívül nagy hangsúlyt fektetett a pantomimszerű színpadi elemekre, és a komponálás során egy olyan új testi kifejezési formában gondolkodott, amely a klasszikus-romantikus balettől való elfordulást jelentette. A zene Bartóknál nem pusztán a színpadi történések aláfestése és kísérete, hanem épp ellenkezőleg: a koreográfiát gondosan egybe kell hangolni a zenei folyamattal, illetve a zene – a cselekmény menetéhez is természetesen szorosan kapcsolódó – érzelmi töltetével.

A Bartók Archívumban őrzött Bartók-hagyatékban található egy három forrásból álló magyar (BH: IV/399; A, B, C jelű fűrés) és egy német nyelvű (BH: IV/401; D jelű fűrés) kézirat, amelyek mind tartalmazzák *A fából faragott királyfi* meséjét (tehát az irodalmi művet) is. A három magyar forrástörredék Balázs keze nyomát viseli. A törredékek oly módon egészítik ki egymást, hogy végül a mese végső alakja összeáll belőlük. A B és C jelű források az A jelű forrás és a *Nyugatban* megjelent szöveg bizonyos részleteinek javításait tartalmazzák, olyan javításokat, amelyeket Balázs Bartók kérésére végzett el. Mint ahogy azt bizonyos kézzel írott bejegyzések is mutatják, Bartók komponálás közben ezekkel a változatokkal dolgozott. A kéziratok mellett azonban megvolt neki az a *Nyugat*-szám is, amelyben a mese megjelent. A D jelű forrás a mű 1912 őszén vagy télén készült teljes német fordítása, Balázs és egy ismeretlen szerző tollából. Az ismeretlen szerző, akit korábban tévesen Kodály Emmának hittek, feltehetően nem más, mint Balázs fiatalkori barátnője, Müller Marianna. Balázs a fordítást magával vitte arra az interjúra, amelyre közte és a *Ballets Russes* tagja, a táncos Adolph Bolm között került sor, 1913 januárjában Budapesten. Bartók a fordítást nem használta a komponálás során, az legfeljebb csak segédeszközként szolgált számára, az 1918-ban a mű zongorakivonatának megjelenésekor készített saját fordításához.

A mű 1914-es első revíziójának idejére tehető a balett tíz táncra történő felosztása, amelyet az 1917-es Kner-kiadás (a szöveggönyv azon újrakiadása, amely a szerződésben foglaltaknak megfelelően az Operaház kívánságára jött létre) is átvett. Ez a kiadás alig tér el a *Nyugatban* megjelent 1912-es verziótól. Az 1916 júniusától kezdődő második revíziós időszak során Bartók a darab 12 táncra történő felosztása mellett döntött. Végül azonban egy megfontoltabb és tömörebb szövegváltozatot készített, amely csak hét táncból áll. Ez utóbbi verziót írta (első feleségével, Ziegler Mártával együtt) végül bele a zenei kéziratba. A zenemű főbb kiigazításaihoz tehát a formai részek újrastrukturálásai, vagyis az új számozások, a dramaturgiai rövidítések és toldások, továbbá a tartalmi változtatások is hozzátartoznak. Emellett a zenei karakterre vonatkozó megjegyzések is mind ki lettek húzva.

Szembevetően például a királykisasszony és a királyfi első megjelenésének világos különválasztása, ami a B jelű forrásban egy szimmetrikus figura-konstelláció formájában (királykisasszony/tündér ill. királyfi/tündér) jelenik meg. Ezen kívül a fák tánca és a hullámok tánca két önálló formarészre van bontva, a hullámok táncának pedig önálló

számozása is van. Jelentős dramaturgiai változtatás figyelhető meg a tündér szerepével kapcsolatban: Balázs koncepciójában a tündér erotikus konnotációkkal rendelkezik, viszont a B jelű forrásban minden ilyen irányba mutató célzás, sőt valamennyi emberi érzés eltűnik. Ily módon egy a tündér számára a mese kontextusában komikusnak és hihetetlennek ható, Balázs részéről ironikusként exponált „szerepből való kiesést” – gondoljunk egyfelől a tragikus karakterre válásra, másfelől a féltékennyé válásra, amely nem méltó egy olyan a dolgok felett álló, nagyhatalmú, természetfeletti mesefigurához, mint amilyen a tündér – a revízió során Bartók úgy „korigálja”, hogy a tündér ismét a népmesékből ismert alakhoz fog hasonlítani.

A C jelű forrásban is megmutatkozik Balázs azon törekvése, hogy a dramaturgiai folyamatot precízebbé tegye, szimmetrikusabbá formálja, és ezzel mindenekelőtt a fabáb táncának nagyobb súlyt kölcsönözzön, amely a rendezési utasításoknál egy hullámos zárójel formájában vizuálisan is megjelenik. Ezen kívül a királyfi és királykisasszony között zajló két fogócskából egy marad, a királyfi további játéka a színpadon csak pantomim formájában valósul meg. Ezek a változtatások a Bartók A jelű forrásban eszközölt írásos változtatásaira vezethetők vissza. Bartók például áthúzta a királykisasszony – a bábnak lejtett – első csábító táncának számozását, így ez a tánc a darabban már csak egy rövid, pantomimos epizódként van jelen. További széljegyzetek bizonyítják, hogy Bartók számára milyen jelentőséggel bírt a dramaturgiában a báb tánca. E táncnak egy önállóan megszámozott táncná kellett válnia, a báb és a királykisasszony – a darab csúcspontjának tekinthető – groteszk kettősévé. Ezzel szemben a királyfi apoteózisának kevésbé hangsúlyosnak kellett lennie, s mindenekelőtt: pantomimként előadhatóvá kellett válnia, a tündér egyik táncbetétének pedig szintén ki kellett hullania. Hogy a groteszk jelleg alapvető jelentőségét fokozza, Bartók 1916-ban arra gondolt, hogy az álom-jelenetet egy a *Szent Antal megkísértésének* ismert motívumára épülő „szörny-jelenettel” egészíti ki. A *Szent Antal megkísértése* Bartók számára nemcsak a képzőművészetből, hanem Gustave Flaubert művéből is ismerős volt. Végül e jelenetnek a megvalósítása elmaradt, a zeneszerző nem számolt vele többet.

Kroó – a mű geneziséhez kapcsolódó – filológiai kutatása óta a rendelkezésre álló források száma jelentősen bővült, így lehetőség van arra, hogy az összegyűjtött kéziratokat egy helyben, nevezetesen a budapesti Bartók Archívumban, modern technikai segédeszközök segítségével kutassuk, olyan eszközökkel, ami Kroó idejében még nem voltak adottak. Ezeknek a komoly előnyöknek köszönhetően az újabb átfogó forráskutatás során a balett genezisével kapcsolatos eddigi ismereteket helyenként alapvető módosításoknak, korrekcióknak, kiegészítéseknek lehetett alávetni. A kompozíciós folyamat több mint két és fél évig, 1914 áprilisától 1917 januárjáig tartott, ami egy nagyon hosszú időintervallumnak tekinthető. Jelen disszertáció a balett keletkezését az eddigi három helyett négy alkotási időszakra osztja, mivel az 1915-ös évnél a korábbiaknál nagyobb jelentőséget kell tulajdonítanunk: (1) 1914 áprilisában Bartók vázlatokkal (α jelű forrás) és egy particella formájában lévő fogalmazvánnyal (A jelű forrás) kezdte a munkát, de azt az első világháború kitörése miatt félbehagyta. Egy 1916. május 19-én Gombossy Klárának írott, mostanában publikált Bartók-levélből kiderül, hogy a levél keletkezésének idejére a zeneszerző már a darab felével készen volt. Emiatt jelen munka szerzője, elsőként, azt feltételezi, hogy a notációban megfigyelhető ismertetőjegyek alapján a fogalmazványban felismerhető egy töréspont, mégpedig a 88-as próbajelnél, röviddel a királykisasszony és a báb (negyedik) táncának kezdete előtt. (2) 1915-ben Bartók ismét foglalkozott a művel, és egy második fogalmazványt is írt a továbbra is befejezetlen darabhoz (B jelű forrás). Nagyjából egy három ív (12 oldal) hosszúságú particelláról van szó. Ezeket a forrásokat Bartók még azelőtt revideálta, mielőtt Kodály Emma egy

másolatot készített volna róluk (C és D jelű források), legkésőbb ugyanezen év decemberében. A források elemzése megmutatták, hogy Bartók a B jelű forrás két ívét, továbbá a C és D jelű forrásokat az A jelű forrással összerakta, és a továbbiakban ezzel a „kevert” anyaggal dolgozott. Emiatt ma már nem állíthatjuk, hogy a darab kézirat formában befejezetlen maradt volna. Továbbá azt is feltételezhetjük, hogy Bartók még 1915-ben tovább folytatta a komponálást, éspedig az első fogalmazvánnyal azonos kottapapíron, azonban néhány kiigazítást követően a munkát másodszor is abbahagyta. Az A jelű forrásban a második töréspont a 147-es próbajelnél, a báb és királykisasszony második közös fellépéséhez vezető átmenetnél azonosítható. (3) A harmadik munkafázis a gyakran emlegetett 1916 árpilisi Strasser-koncerthez kapcsolódik. Bartók valószínűleg még ez év júniusában befejezte a kéziratot, és ezzel egyidejűleg Ziegler Márta elkészítette az első zongorakivonatot, amelyet 1916. július 14-én fejezett be (E jelű forrás). A mű keletkezésének ezen fázisában Bartók nemcsak a zenét csiszolgatta és alakította tovább, hanem a már késznek nyilvánított anyagon is korrekciókat végzett el. (4) A negyedik munkafázis a hangszerelésé, amely azonban nem választható el világosan a komponálás korábbi fázisaitól. Alighanem bizonyos, hogy az autográf partitúra elkészítése (G jelű forrás) a fogalmazvány átdolgozásával és annak Ziegler Márta-féle másolatával vág egybe (E jelű forrás), amelyet zongorakivonatként az operaháznak szántak, sőt először a nyomtatott partitúra is ebből készült volna. De az UE 6635 jelzetű, 1921-es első kiadás metszőpéldányához végül egy zongorakivonat formájában létező vegyes kéziratot használtak, amely a következő részekből áll: C jelű forrás (Kodály Emma 1915-ös, illetve Ziegler Márta 1916-os és 1920-as kézírásával), E jelű forrás (1916), továbbá két részleges autográf másolat (F/a és F/b jelű források, 1917-ből, illetve 1920-ból).

A ma hozzáférhető és a disszertációban átfogóan ismertetett Bartók-levelek fényében sikeresebben megrajzolhatjuk a metszőpéldány fejlődésének történetét és forrásrétegeinek pontosabb adatolását is elvégezhetjük. Ezen kívül a jegyzetek, jegyzettöredékek két fajtájának vizsgálata is bemutatásra kerül. Egyfelől Bartók – a budapesti Bartók Archívumban őrzött – hangszerekről és játékmódokkal kapcsolatos jegyzetei vannak (γ jelű forrás, vélhetően 1917. február-márciusból). Másfelől a cselekmény és az ahhoz rendelt tempók listája, amit Bartók az első zongorakivonat tempómegjelöléseire használt, továbbá motivikus-tematikus vázlatok, amelyek a kiigazításoknál szolgáltak segédeszközként (δ jelű forrás, 1916 ősze-tele). A δ jelű forrás fontos kapcsolatot jelent az E és A jelű források között, segítségével a kéziratban a javítások különböző rétegei részletesebben leírhatóvá válnak.

Amikor a mű *Nyugatban* megjelent verzióján Bartók a változtatásokat elvégezte, a forma szimmetriájára vonatkozó zeneszerzői megfontolások mellett, mint a mesejelleg ismertetőjegye, a számszimbolika (a hármas szám) is szerepet játszhatott számára. Ezenkívül a cselekmény bizonyos mozzanatainak és ezen mozzanatokon belül bizonyos gesztusok megismétlése is a mese műfaji ismérvei közé tartozik. E tekintetben a táncjáték zenéjében megfigyelhető háromosztatúságot és a rendszeresen előforduló háromszoros motívumismétléseket is a mese dramaturgiai rétegére való zeneszerzői utalásként értelmezhetjük. Bizonyos 1932-ben végrehajtott húzások mindenképpen azt mutatják, hogy az ismétlés mozzanata egyúttal zeneszerzői megoldásként és kompozíciós problémaként is jelentkezett.

Bartók balettzenéjében világosan el lehet különíteni a táncos és a pantomimes karakterű szakaszokat. Különösen a táncos részekben ismerhető fel a magyar népzenei háttér. Mindazonáltal vannak a táncjátékban olyan pillanatok is, ahol mindkét mozgástípus egyszerre van jelen, vagy egy lassú, fokozatos átmenet figyelhető meg tánc és pantomim között. Bartók – a pantomim hangsúlyos jelenlétére épülő – balett-esztétikájára általában érvényes az, hogy a „zárt” táncjelentekben is mindig vannak pantomimes elemek. Ez az

ambivalens ide-oda váltás a táncos és pantomimes mozgásforma között 1932-ben végül oda vezetett, hogy Bartók a darab meghúzásával világosan a pantomim irányába történő elmozdulásra tett kísérletet. Néhány változtatás későbbi hatályon kívül helyezése (amelyeket Bartók a megfelelő szöveghelyeknél a „marad” szóval meg is jelölt) viszont a szimfonikus elvhez történő visszatérésként értékelhető. Ez összhangban állhat azzal, hogy Bartók később „szimfonikus költeményként” vagy „ballet symphonique”-ként tekintett művére. Ebből a perspektívából nézve *A fából faragott királyfi* színpadi változatában véghezvitt változtatások története egyszersmind a bartóki balett-esztétika fejlődésének története is, amely esztétika természetesen ennek ellenére egy egészen új testnyelvet igényelt.

A báb zenei karakterének megformálása csúcspont a groteszk minőségének zenei megjelenítésében Bartóknál. Nemcsak a megformálás eszközeinek egész arzenálja kerül itt felvonultatásra, hanem a fabákkal a bartóki groteszk sajátos játékmódja jön létre, amely *A fából faragott királyfi*n túlmutatván, mintegy toposzszerűen más műveiben is folyton megjelenik majd. Ez a játékmód Bartók kompozíciós eszközökkel megformált ellentmondásos karakterének megszemélyesítése. A masszív húzások a báb és a királykisasszony kettősében, amelyek soha nem kerültek visszavonásra, csak tovább erősítik a groteszk elemet a darabban.

4. A témával kapcsolatos publikációk

VESTER, Anne: „*Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?*“, in: *Studia Musicologica* 53/1-3 (2012), S. 211–230.

(Fordítás: Ignác Ádám)