

Vikárius László
MTA Zenetudományi intézet Bartók Archívuma

Bartók, a „rapszódosz” – Liszt örökében?

Előadás a Magyar Tudományos Akadémia Liszt emlékülésén, 2011. május 5.

Zongora mellett

Egy Bartókról otthonában készült kései fényképfelvételen – ritka ellesett pillanatnak hat – zongoraóra közben látjuk. Ann Chenée amerikai tanítványának ad éppen órát, kinek különös érdeme, hogy följegyezte a zeneszerző *Mikrokosmos*-ra vonatkozó magyarázatait. A hangszer kottatartóján a *Gyermekeknek* Rozsnyai-féle első kiadású kottája mellett éppen a *Mikrokosmos* füzetei láthatók. A háttérben a falon – rombusz formába elrendezve – zeneszerző portrék sorakoznak. Brahms, Schumann és Beethoven portréja fölött Munkácsy Liszt-portréjának reprodukciója látható,¹ legalul pedig a Liszt utóéletében éppúgy, mint Bartók pályájának korai szakaszában fontos szerepet játszó Ferruccio Busoni arcképe.² Liszt zongora mellett készült öregkori ábrázolása tehát hangsúlyos helyen volt látható Bartók New York-i szobájában.



1. ábra (a) Bartók és tanítványa Ann Chenée, New York, 1944; (b) Munkácsy Mihály: Liszt, 1886

¹ Liszt halálának éve, 1886, amikor Munkácsy festménye készült, egyúttal Bartók zongoratanulásának kezdete.

² Lásd kapcsolatukhoz Denijs Dille, „Les relations Busoni-Bartók”, in uő, *Béla Bartók: Regards sur le passé*, éd. Yves Lenoir (Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art collège Érasme, 1990), 33–49.

Liszt a jövő zenésze

Liszt – Bartók számára nyilvánvalóan kiindulópontul szolgáló – magyaros stílusát elsősorban Gárdonyi Zoltán vizsgálta.³ Öregkori műveinek korába nem illő, jövőbe mutató értelmezését Szabolcsi Bencének köszönhetjük.⁴ A 20. század, mindenekelőtt éppen Bartók művészetét megelőlegező stíluselemek, harmóniai nyelv elemzését Bárdos Lajos végezte el.⁵ Az ezekben a munkákban megtestesült, s ezekhez kapcsolódó zenetörténet-írói szemlélet evidenciává tette a két zeneszerző művészetének szerves összetartozását. Épp 25 évvel ezelőtt ugyancsak egy Liszt-évforduló teremtett alkalmat arra, hogy Somfai László tanulmányt közöljön „Bartók és a Liszt-hatás” címmel.⁶ Radikálisan szakítani kívánt az addigi, jelentős mértékben szellemtörténeti megközelítéssel, s elhatározta, hogy szembesít a föllelhető összes forrással, dokumentumal és életrajzi adattal.

A „Liszt-hatás” módszeres „fölvizsgálata” pontos kronológiai rendben tárta föl mikor milyen Liszt-művekkel milyen intenzitással foglalkozott Bartók, áttekintette Liszt kompozícióinak szerepét zongoraművészi repertoárjában, számbavette Bartók a két, 1911-es („Liszt zenéje és a mai közönség”⁷) és 1936-os („Liszt problémák”⁸) – ugyancsak jubileumi – Liszt-tanulmányában, valamint saját önéletrajzában említett Liszt-műveket, s azok ott olvasható értékelését. Bartók 1911 és 1918 között a Breitkopf & Härtel cég Liszt-kiadása számára – részben hiába – végzett gondos kötet szerkesztő munkájának máig kiadatlan dokumentációjáról is elsőként adott áttekintést. A tanulmány külön figyelmet szentelt Bartók 1918-as, majd 1921-ben kissé kibővített Önéletrajzában, mely kétségkívül egyik legtöbbet idézett forrásunk Bartók pályájához és zeneszerzői törekvéseinek önreflexiójához az I. világháború végéig tartó időszakára vonatkozóan. Az Önéletrajz eredeti kéziratos forrásai – meglepetésünkre – világossá teszik, hogy éppen a Liszt zenéjéhez fűződő viszonyt érintik legjelentősebb mértékben a szerzői bővítések. Ekkor szötte bele szövegébe Bartók, hogy zenei tanulmányai idején még nem értette meg Liszt jelentőségét a zeneművészet továbbfejlesztése szempontjából, s művészetében csak a külsőségeket látta. Ez a beszúrás pedig csupán előkészítése a fő betoldásnak, mely szerint:

Újból tanulmányozni kezdtem Lisztet, – nevezetesen kevésbé népszerű alkotásait, mint pl. az „Années de Pélérinage”-t, a „Harmonies poétiques et religieuses”-t, a Faust-szimfóniát, a „Haláltánc”-ot, stb. – és ezek a tanulmányok némi, számomra kevésbé rokonszves külsőségeken keresztül a dolog magvához vezettek: föltárult előttem ennek a művésznek igazi jelentősége, műveinek jelentőségét nagyobbban éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét és Straussét.⁹

E bővítés pedig könnyen lehet, hogy összefügg Bartóknak azzal az I. világháború utáni zeneéletben szerzett zavarbaejtő tapasztalatával, hogy stílusát zenei írók olykor Schönbergéből kívánják levezetni. Meglehet, Liszt szerepe valamilyen okból 1921-re talán túlnagy hangsúlyt is kapott Bartók önmeghatározásában.

³ Gárdonyi Zoltán, *Liszt Ferenc magyar stílusa* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1936).

⁴ Szabolcsi Bence, *Liszt Ferenc estéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956).

⁵ Bárdos Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976).

⁶ Somfai László, „Bartók és a Liszt-hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek”, *Magyar Zene* XXVII/4 (1986 december), 335–351. Angol változat: „Liszt’s Influence on Bartók Reconsidered”, *The New Hungarian Quarterly* XXVII, No. 102 (Summer 1986), 210–218.

⁷ Bartók, „Liszt zenéje és a mai közönség”, in *Bartók Béla összegyűjtött írásai* I, közr. Szöllösy András (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 687–689.

⁸ Bartók, „Liszt-problémák”, in *Bartók Béla összegyűjtött írásai* I, 697–706.

⁹ Bartók Béla, „Önéletrajz” (1921–1923), in *Bartók Béla Írásai* 1., közr. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 32. Vö. a korábbi „Önéletrajz” (1918) megfelelő helyével, uott, 28.

Azonosulás?

Bartók 1907. augusztusában Geyer Stefinek írt levelében a barátságról értekezik. Kit egyetlen barátjaként említ, bár meg nem nevezi, Gruberné Emma asszony, a későbbi Kodályné. Őt is csak azért hozza szóba, hogy jelezze, elképzelhetetlen tartja, hogy férfi baráttra találjon.

Az én egyetlen barátom is — asszony. Megjegyzem – csak barátom! Azt már elvégeztem magamban, hogy férfibarátom nem lesz, mert nem lehet. Csakis önálló ember lehetne erre való, de ez a körülmény szinte kizárja a felfogásbeli harmóniát. Ha ilyenek összeállanak, mint 2 össze nem illő fogaskerék, egymást zúzva, recsegve ropogva indulnak meg, minden tényleges eredmény nélkül, hogy végre is széjjel essenek. Jellemző példa: Wagner és Liszt.¹⁰

A „felfogásbeli harmónia” igénye fölidézheti, miként zárta ki a „jobb viszony” (alighanem éppen a barátság) lehetőségét az általa emberileg is, művészileg is nagyra becsült Dohnányival, ahogy ezt 1903-as gmundeni tartózkodása alatt érezte.¹¹ Amikor Geyer Stefinek írt négy évvel később, vajon gondolt-e már Kodályra, mint lehetséges–lehetetlen barát jelöltre? Alig néhány hónappal később a fiatal hegedűművésznő Kodálllyal való megismerkedéséről értesülve Bartók elragadtatással írt a nála másfél évvel fiatalabb komponistáról: „Megérezte-e, hogy egy magasabb lényel beszél? Kiérezte-e azt az óriási fölényt belőle a csócselék, filiszterek fölött?”¹² Ám akár gondolt 1907. augusztusában konkrét baráttra, akár nem, érdemes fölfigyelnünk rá, hogy milyen otthonossággal és jelentőséggel hivatkozott – hasonlatképpen – Wagner és Liszt kapcsolatára. Ez aligha vall arra, hogy Liszt személye, emberi alakja, jelensége, zenetörténeti szerepe közömbös lett volna a számára. Annál is érdekesebb, mert sok ambivalenciát eláruló 1911-es jubileumi Liszt emlékirásában Bartók ugyancsak szóba hozza Liszt és Wagner kapcsolatának problémáját, meghozzá sajátos vonatkozásban. Liszt zenéje bizonyos fogyatékoságainak említésekor (szekvenciálisan ismétlődő terjengős szakaszokról beszél éppen) az építő kritika hiányát panaszolja fel, mely segethetett volna Liszten.

A baj itt az volt, hogy Liszt nagyon is egyedül állott. Környezetéből annyira kimagaslott, hogy soha senki sem kritizálhatta meg azt, mi tőle jött, hanem mindent, mint isteni ajándékot fogadott. Távolabb állók, akik kritizálták, bolondot mondtak, úgyhogy Liszt minden elfogadható, okos, esetleg irányító kritikától el volt zárva. Nem minden komponistának adatott meg, hogy mint Beethoven, egymaga törjön meg minden nehézséget és alkosson minden egyes művében tökéletest. Egyetlenegy ember lett volna méltó a Liszt-kritika nehéz tisztjére, még pedig Wagner. De Wagner Lisztnak szeretetét nemtörődömséggel viszonzta –, mindegy volt neki, hogy másnak a dolga jobban, vagy kevésbé jól sikerül-e, pedig ha mástól nem, de Wagnertől Liszt bizonyára elfogadott volna tanácsokat.¹³

Lehetetlen volna, hogy empátiáját személyes élmény színezi? 1911-re már megtapasztalhatta, milyen az, amikor valaki, akitől az ember elfogadja a bírálatot, irányító kritikát gyakorol az ő művei fölött. Úgy tudjuk, többek között 1920-ban Kodály védelmében írt cikkéből, de művei kézírataiból is, hogy Kodály az 1. vonósnégyes idején, vagyis talán 1909-től kezdve szolt

¹⁰ Bartók Geyer Stefinek, 1907. augusztus 20., Béla Bartók, *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908* (Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979), 7. dokumentum, 2.

¹¹ Lásd Bartók édesanyjának, 1903. szeptember 23., in *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla és Gombzné Konkoly Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 113.

¹² Bartók kiadatlan levele Geyer Stefinek, dátum nélkül, 1908 elejéről, fotokópia a budapesti Bartók Archívumban.

¹³ „Liszt zenéje és a mai közönség”, *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*, 689.

hozzá kompozícióihoz.¹⁴ A fiatalabb kolléga kritikai szellemét azonban már megismerkedésük kezdetétől tapasztalhatta, s az 1906-os közös vállalkozás, a *Húsz magyar népdal* munkálatai is szakmai vitákhoz vezettek.¹⁵ De talán akkor még valóban nem merült föl a barátság lehetősége. S talán a kritika elfogadásáé sem. Mindenesetre 1918-as önéletrajzában már egyértelműen így jellemzi Kodály szerepét:

1905-ben hozzáfogtam a mindaddig teljesen ismeretlen magyar parasztzene föl kutatásához. E munkámban nagy szerencsémre kiváló zenész-munkatársat találtam Kodály Zoltán személyében, akinek éleslátása és ítélőképessége nem egy megbecsülhetetlen útmutatást és tanácsot adott számomra a zene minden terén.¹⁶

Ez alapján nem tűnik valószínűtlennek, hogy Bartók – 1911-ben – Liszt alkotói magányáról értekezve vele azonosította önmagát. De van-e ennek jelentősége általában? S lehetett-e bármiféle *zenei*, zenetörténeti következménye?

1911-ben az évforduló tette Liszt tárgyalását aktuálissá. De lehetett-e Liszt 1907-ben fontos mintakép? Bartók 1907 elejétől kapta meg kinevezését a Liszt által alapított Zeneakadémia zongora tanszakának tanári állására. Egykori tanára, a váratlanul nyugdíjba küldött Liszt-tanítvány Thomán István utóda lett. Az addig főként Bécs, Pozsony, Budapest háromszögében élő, s onnan koncert- és népzenei felfedező utakra induló Bartók ekkor Budapesten telepszik le. Előbb lakást bérel a Zeneakadémia közelében a Vörösmarty utcában, majd májustól Rákospalota Újpesten lakik.¹⁷ 1907 elejétől megőrződtek könyv és zeneműbolti számlái. Innen tudjuk, hogy egyik első beszerzése, egy berendezkedő értelmiségi fiatalember otthonteremtése: megvásárolja a Pallas lexikon teljes sorozatát. Feltűnő módon gyakori az első időben Liszt művek beszerzése. Fontos művek kottája volt már bizonyára tulajdonában, de éppen ekkor, 1907 május-júniusában, új Rákospalotai otthonnal rendelkezve, megvásárol néhány, némiképp esetlegesnek látszó kottakiadványt, egyeseket „antiquarice”. Mégis van köztük néhány messzire mutató, mindenekelőtt az *Années de pèlerinages* III. majd I–II. kötetének beszerzése.¹⁸

Trivializmus és ritkaság

Bartók „az addig ismeretlen parasztzene” felfedezésétől kezdve erős kritikával kezelte Liszt életművében éppen a rapszódia műfajt. Amikor intenzíven dolgozott a Breitkopf-cég Liszt összkiadása számára az éppen általa szerkesztett Rapszodiák kötet bevezetőjének megírására vonatkozó felkérést így hártotta el:

[A Rapszodiákról irandó tanulmányt feladatát] szívesen magamra vállaltam volna, ám ez nem lehetséges, mivel a Liszt-rapszodiákkal kapcsolatos véleményemet lehetetlen a hivatalos

¹⁴ Vö. Somfai László, „Bartók 2. vonósnégyese és Kodály útbaigazítása”, *Magyar Zene* XLVI/2 (2008. május), 167–182.

¹⁵ Egy vitás kérdéstről, melyben Bartók akkor hajthatatlannak bizonyult, s csak jóval később gondolta meg magát, Kodály emlékezett meg egyik fontos barátja halála 10. évfordulóján, 1955-ben megjelent írásában, lásd „Szentirmaytól Bartókig”, in Kodály Zoltán, *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, sajtó alá rendezte stb. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), II, 464.

¹⁶ Így már az 1918-as önéletrajzban, *Bartók Béla Írásai* 1, 28.

¹⁷ Precíz áttekintést készített a zeneszerző valamennyi lakó- és tartózkodási helyéről fia, ifj. Bartók Béla, lásd a „Lakóhelyek és lakások” c. fejezetet kötetében, *Bartók Béla műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1982), 61–82.

¹⁸ Lásd a Rozsnyay cég 1908. szeptember 15-i összesítő számláját, Bartók Archivum, BH: III/2255. E szerint az *Années de Pèlerinage* III. kötetét Bartók 1907. június 25-én, a sorozat I–II. kötetét pedig július 6-án vásárolta meg.

körökével összhangba hozni, ami pedig egy államilag támogatott feladat esetén nagy jelentőségű.¹⁹

Miközben írásaiban kíméletlenül állítja pellengérré mindazt, amit Liszt zenéjében közhelyszerűnek érez, mégis alapvonásaként határozza meg az újra való törekvést. Így ír 1911-es tanulmányában:

a trivializmussal együtt csudálatos merészséget mutat majdnem mindenütt vagy forma, vagy invenció dolgában. Ez a merészség valósággal fanatikus törekvés az újra, ritkára. Műveiben, elszórva a sok sablon közé, több korát megelőző újat mond, mint sok más komponista, akit az átlagközönség néha többre becsül.²⁰

Bartók Liszt-ismerete valóban nem olyan mélységű korai tanulmányaiból, mint akár Beethoven, akár Brahms-ismerete. Az 1901 elejei merani gyógykezelése alatt a saját zenei műveltségét vizsgáztatandó összeállított kétlapos jegyzékében nemcsak aránylag kevés a számára ismert Liszt-mű, de feltűnően elnagyolt is a felsorolásuk. Csupán „Klaviermusik” és a H-moll szonáta szerepel ismertként.²¹ Sürgősen megismerendőként jelöli meg a szimfonikus költeményeket (a Faust-ról mintha még külön nem is tudna), a Koronázási misét, a Krisztust és dalokat.

Nem kétséges azonban, hogy Bartók pályája első jelentős zeneakadémiai szereplésétől, a Thománnál tanult H-moll szonáta előadásától kezdve – amint erre Kodály éppúgy emlékeztet, mint Szabolcsi – el volt jegyezve Liszttel.²²

A következőkben néhány kompozícióba belepillantva arra teszek kísérletet, hogy eddig – tudtommal – föl nem tárt, eldugottabb zenei összecsengéseket vizsgáljak a két életműben. Olyasfélét keresek, mint amit Bónis Ferenc úttörő tanulmánya, „Idézetek Bartók zenéjében” – Tóth Aladár visszaemlékezése nyomán – fölvet, hogy a Kézzongorás ütőhangszeres szonáta mintha a *Leggierezza* zenei szövetét venné át, csak különös módon eltorzítja, lelassítja, kimerevíti azt.²³

A Faust-szimfónia Mephisto tétele, melyről Bartók bizonyos formai fönntartásai ellenére is csodálattal nyilatkozott, talán nemcsak fűgájával bűvölte el. Egyik részletben (lásd első megjelenését a partitúra **Aa** próbajelénél) mind a szeszélyes kromatikus motívum, s annak szimmetrikus kvázi azonnali tükrözése, mind a bővített hármashangzatos Faust-téma hangszinkontrasszttal való megjelenése mélyen megérintette Bartókot. A különös hangszinkontraszt alkalmazását megtaláljuk az 1. zenekari szvit II. tételében (lásd a **4-es** próbejelnél).

¹⁹ „Ich habe mit Herrn Molnár gesprochen. Er scheint zu keiner Arbeit Lust zu haben. Wollte u.a. den Aufsatz über die Liszt-schen Rhapsodien mir überlassen. Ich hätte diese Arbeit gerne übernommen, doch kann dies nicht geschehen, da meine Ansicht über die Liszt-schen Rhapsodien mit der der offiziellen Kreisen nicht in Einklang zu bringen ist, was bei einer vom Staate subventionierten Ausgabe jedoch von grosser Wichtigkeit ist.“ Bartók a Breitkopf & Härtel cégnek, 1912. február 28. A kiadatlan levelezés kiadásra előkészített gépírási másolata megtalálható a budapesti Bartók Archívumban.

²⁰ „Liszt zenéje és a mai közönség”, *Bartók Béla összegyűjtött írásai* I, 688.

²¹ Lásd a budapesti Bartók Archívumban őrzött BH: I/46/24 jelezetű kéziratot.

²² Vö. Kodály Zoltán, „Liszt és Bartók. Megynitó a II. Budapesti Nemzetközi Zenetudományi Konferencián” (1961), in uő, *Visszatekintés*, II, 414–415., valamint Szabolcsi Bence, „Liszt and Bartók”, *The New Hungarian Quarterly* II/1 (January 1961), 3–4, újra közölve: in *Bartók Studies*, ed. Todd Crow (Detroit, Michigan: Information Coordinators, Inc., 1976), 119–120. Eredeti közlés: „Liszt és Bartók”, *Élet és Irodalom* IV/51–52 (1960), 9.

²³ Bónis Ferenc, „Idézetek Bartók zenéjében”, *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, (Budapest: Püski, 1992), 93–116.

Allegro (♩ = 140)

(a)

Allegro vivace (quasi presto)

(b)

Allegro molto, ♩ = 132

(c)

1. kotta (a) Bartók, *Tánc-suit*, Finale kezdete; (b) Liszt, 1. Mephisto keringő kezdete; (c) Bartók, *A csodálatos mandarin*, 87⁺³-tól

(a)

The image shows two musical examples, (a) and (b). Example (a) consists of two systems of piano music. The first system has two staves: the upper staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked *ff sempre*, and contains a series of chords with a tremolo effect; the lower staff is also in bass clef with a 2/4 time signature, marked *8^{va} bassa*, and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The second system has two staves: the upper staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked *8^{va} bassa*, and contains a series of chords with a tremolo effect; the lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked *8^{va} bassa*, and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Example (b) consists of two systems of piano music. The first system has two staves: the upper staff is in bass clef with a 4/4 time signature, marked *sempre f*, and contains a melodic line; the lower staff is in bass clef with a 4/4 time signature, marked *ff*, and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The second system has two staves: the upper staff is in treble clef with a 4/4 time signature, marked *ff*, and contains a melodic line; the lower staff is in bass clef with a 4/4 time signature, marked *fff*, and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

2. kotta (a) Liszt, *Csárdás macabre*, (b) Bartók, Suite op. 14, III,

(a)

The image shows two musical examples, (a) and (b). Example (a) is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature, marked *ff*, and contains a melodic line. Example (b) is a single staff in bass clef with a 4/4 time signature, marked *ff*, and contains a melodic line.

3. kotta (a) Liszt „Lidércfény” etüdjének központi motívuma; (b) Bartók 4. vonósnégyesének fontos átvezető motívuma

Az 1923-ban komponált *Táncsvit* vad tánc-Fináléja a mélyből fokozatosan fölépülő halk akkord-tömbbel indul: új harmóniatant hirdetve, 7 tiszta kvart hangköz épül egymásra (*la*

kotta). Vajon nem kísért ott a Bartók által jól ismert, 1904-ben koncerten is játszott²⁴ 1. Mephisto-keringő üres kvintekből fölépülő indítása (1b kotta)? S nem ugyaninnen eredeztethető *A csodálatos mandarin* elembertelenedett nagyvárosi lüktetése (a rokon 6/8 ütemben) mindjárt a mű elején? A pantomim későbbi szakaszában még nyilvánvalóbbá válik az összefüggés (1c kotta).

A öregkori Liszt-művek közül Bartók – úgy tűnik, éppen a valószínűleg 1911-ben keletkezett *Allegro barbaro* komponálása²⁵ után – ismerte meg a *Csárdás macabre*-t, melynek elején hiányos kéziratát Weimarból 1912 legelején kapta meg, majd lemésoltatta, és kiadásra előkészítette.²⁶ A megdöbbentő stílusbeli leegyszerűsödés és tonális merészség nem állt-e közel hozzá? Mindenestre vannak olyan pillanatai, melyek mintha egész közvetlen visszhangra találnának az 1916-ban komponált Zongoraszcsvit III., különös hangrendszerében és doboló balkéz kíséretével egyébként Bartók arab gyűjtéséből szerzett zenei impressziókat kamatoztató tételében (2. kotta). A *Csárdás macabre* üres-kvint tremolóinak kromatikus menetei pedig talán a hegedűre írt Szólószonáta zárótételéig is elkísérik Bartókot.

Utolsó példaként egy parányi motívum régi emlékét kutatom Bartók egyik legmerészebb érettkori művében. A „Lidércfény” etűd, melyet Bartók még Thománnal tanult,²⁷ s egy 1905-ös koncertjén elő is adott,²⁸ a briliáns részek között újra is újra visszatérő, variálódó, fejlődő egyetlen kromatikus motívumra épül. Egy meglepően hasonló, lényegében azonos hangokat használó kromatikus motívum játszik a természetesen teljesen eltérő, súlyos tematikus anyagok között döntő átkötő szerepet a 4. kvartett nyitótételében (3. kotta).

Rapszódosz

1922. április 13-án Francis Poulenc levélben számolt be Darius Milhaud-nak a háború utáni első nagyobb nyugateurópai turnéján lelkesen fogadott Bartók 1922-es párizsi tartózkodásának néhány eseményéről. Többek között elmeséli, hogy Bartók a Pleyel-teremben – mint írja – „etűdjei”-t (valójában valószínűleg az *Allegro barbaro*-t) játszotta be gépzongorán, s hozzáteszi: „Stravinsky mindent elmagyarázott neki kicsit lekezelő modorban. 'Bartók est un peu trop rhapsode pour cet instrument précis' [Bartók túlságosan rapszódosz egy ilyen precíz hangszerhez] mondta nekem.”²⁹

²⁴ 1904. november 10-i pozsonyi koncert Liszt *Weinen, klagen* variációival indult és a Mephisto keringővel zárult. Ugyanezen a koncerten Bartók a *Funérailles*-t is előadta.

²⁵ Vö. Somfai László, „Why Is a Bartók Thematic Catalog Sorely Needed?”, *Bartók and His World*, ed. Peter Laki (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995), 64–78.

²⁶ Vö. Bartók és a Breitkopf & Härtel cég levelezését. A Breitkopf cég 1912. január 16-i levele szerint több kéziratot küldtek a Széchényi Könyvtárba, hogy azokat Bartók a magyar tematikájú művek közreadása céljából átnézze. Ezek között lehetett a *Csárdás macabre* hiányos kézirata is. Bartók részben már idézett 1912. február 28-i levele szerint addigra már leírta többek között a cím szerint is megemlített *Csárdás macabre* kéziratot másolójával, Matyasovich Viktorral, aki azonos a *Kékszakállú herceg vára* opera ugyan ez idő tájt készült másolatának egyik leírójával. A *Csárdás macabre*-ral kapcsolatos Bartók-levélből korábban idézett Sulyok Imre, „Bartók Béla kézírása a weimari Liszt-anyagban”, *Magyar Zene* XXVII/4 (1986 december), 352–353. A *Csárdás macabre* másolatának fotokópiáját Kaczmarczyk Adrienne szíves engedélyével és Somogyi Klára segítségével tanulmányozhattam a Liszt Kutatóközpontban.

²⁷ Thomán tanári naplójában Bartók sajátkezü fölsorolása szerint az 1901/1902-es tanév első félévében tanulmányozta mind a H-moll szonátát, mind az „Irrlichter”-t, vagyis a „Lidércfény” Transzcendens etűdöt.

²⁸ Bartók 1905. május 25-én az újpesti községi háza dísztermében adott koncertjét a H-moll szonátával kezdte, s a záróblokk középső számaként – Chopin G-moll balladája és Saint-Saëns Keringője között – játszotta el a „Lidércfény” etűdöt. A műsoron szerepelt még Beethoven op. 101-es E-dúr szonátája és saját Rapszódíája.

²⁹ *Francis Poulenc Correspondance 1916–1963*, réunie, choisie, stb. Myriam Chimènes (Paris: Fayard, 1994) alapján idézi Gergely János, lásd *Béla Bartók: Élément d'un autoportrait*, réunie, présentée, stb. Jean Gergely (Paris: L'Asiatèque, 1995), 184.

A rapszódosz a görög epikus énekhagyomány előadója; Liszt kedvelt és jelentőségteljes – de távolról sem kizárólag általa használt – műfaji elnevezése a „rapszódia” erre az epikus műfajra utal. Bartók számos kompozíciójában felbukkan ez a műfajmegjelölés. Mindenekelőtt e mellett a cím mellett döntött az utóbb első opuszának kijelölt műve esetében, mely hangsúlyozottan Liszt műfaji mintájára hivatkozik – alkalmasint éppen a műfajnévvel ugyancsak élő Brahms, s nyomait követő Dohnányi *ellenében*.³⁰ Mint a húszas évek közepéig egyetlen kiadott zongora-zenekari kompozíciója, addig is, sőt alkalmasint még a harmincas évek végéig is repertoárján tartotta. Ugyanakkor hosszabb ideig egyetlen ilyen elnevezésű műve maradt, ha eltekintünk a *Gyermekeknek* sorozat szlovák füzetében található, a sorozatban kivételes módon két eltérő karakterű népdalt szembeállító, lassú–gyors váltakozásra épülő darabtól, mely a „Rapszódia” (átmenetileg „Kis rapszódia”) címet kapta. Az életműben tulajdonképpen csak a két hegedű-rapszódianál tér vissza Bartók a műfajnévhez – s magához a műfajhoz –, egyúttal fontos fordulatot jelezve Bartók törekvéseiben.

Különösségénél fogva hitelt érdemlőnek tűnik Poulenc elbeszélése. Stravinsky – az új tárgyilagosság időszakában – túlságosan „rapszódosz”-nak nevezhette Bartókot, alighanem az ösztönösségre, végső soron romantikusnak érzett művészi hozzáállására célozva. Vajon nem társította-e önkéntelenül, vagy éppen önkényesen Bartókot Liszt előadói „szabadosságával”, s egyúttal a népzeneből merítő 19. századi „nemzeti” művész hozzáállásával?

Bartók vállalkozása, éppen ott, ahol legerősebben kritizálta Lisztet, maradt hű elődjéhez. Maga is rapszódoszi feladatra vállalkozott. Nagysága jelentős részben talán éppen e rapszódoszi alkat megfegyvelmezésén alapul, amihez saját önkritikus szellemén kívül baráti segítséget is kaphatott. Liszthez fűződő kapcsolata úgy tűnik, mélyen személyes volt. A Liszt zenéjében megnyilvánuló „szeszélyes” („rapszódikus”) előadóművészi hozzáállás spontán zenei mozzanataiból sok minden csenghet vissza művészetében.

³⁰ Lásd erről korábbi tanulmányomat, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor, 1999), 79–94.