SZABÓ CSABA[1]

SZÖVEG ÉS ZENE A CANTATA PROFANÁBAN[2]

A *Cantata profana* szövegének és zenéjének összefüggéseiről, legjobb tudomásom szerint, nem íródott mind ez ideig kimerítő elemzés. Bartók másik nagyívű darabját, *A kékszakállú herceg vará*t részletekbe menően elemezte László Zsigmond,[3] a darabból vett példák gyakoriak prozódiai irodalmunkban. Ezzel szemben a *Cantata profana* prozódiájára vonatkozó megállapítások összevéve sem tennének ki többet öt-hat oldalnál. A legfontosabbakra sorra utalni fogok dolgozatomban. A mű zenéjének elemzését, máig szóló érvénnyel, elvégezte Lendvai Ernő.[4] Nagyszabású tanulmánya tartalmaz prozódiára vonatkozó utalásokat is. Alább ezekre is kitérek.

Mi okozhatja a prozódia szakembereinek vonakodását, a teljes mű kimerítő elemzésének hiányát? Úgy vélem, leginkább a C*antata* keletkezésének minden vonatkozásában máig sem tisztázott körülményei.

A prozódiai elemzés tárgya mindenekelőtt az eredeti szöveg és a zene viszonya lehet. De milyen nyelven íródott a *Cantata?* És ami attól elválaszthatatlan, milyen a zene jellege? Bartóknak a *Cantata profana* szövegére vonatkozóan ezek a kulcsmondatai: „A »Cantata profana« -ban csak a szöveg román; tematikus anyaga saját szerzemény, nem is utánzása a román népzenének, egyes részeiben egyáltalán nincs is népi hang. Ezt a művet tehát csak úgy volna szabad említeni, mint román kolinda-szöveg megzenésítését.”[3] Jól figyeljünk minden szavára, mert prozódiai vizsgálódásainkhoz is értékes útmutatóként szolgálhat. László Zsigmond említett könyvében ez olvasható: „Szabolcsi Bence szíves közlése a *Cantata profaná*ról: »Kodály szerint ez a mű a vadászkolinda eredeti román szövegére készült, és Bartók csak később fordította magyarra. Hogy így van-e valóban, nem tudom; annyi bizonyos, hogy a román szöveg fordításával-fordíttatásával több irányban próbálkozott, s mikor másoktól nem kapta meg, amit kívánt, végül maga fordította le. A kompozíció

---

[1] **Szabó Csaba** (Erdély, Ákosfalva, 1936. április 19. – Szombathely, 2003. május 23.) zeneszerző, zenetörténeti szakíró, népzenekutató.

[2] A tanulmányt **Szabó Csaba összegyűjtött írásai II. Művelődéstörténet . Népzene – műzene. Prozódia.** c. kötetből vettük át, amelyet a Szabó Csaba Nemzetközi Társaság és a Cellissimo Zeneművészeti Bt. jelentetett meg 2021-ben. Szerkesztette, sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta: Elekes Márta Adrienne és Szabó Péter

[3] László Zsigmond 1961. 233–255, 261–276. o.

[4] Lendvai 1964, 225–266. o. (Dolgozatomban az idézőjelbe tett mondatok, ha más forrás nincs megjelölve, akkor minden esetben ebből a tanulmányból származnak.) 3 Demény (szerk.) 1976. 398. o.

alatt azonban én már csak az ő magyar szövegét láttam, s ő sohasem beszélt róla, hogy a fordítás későbbi, mint a megzenésítés. A kérdés így eldöntetlen, eldönthetetlen.«”[5] László Zsigmond munkája még Kodály Zoltán életében jelent meg. Ha a fent idézett mondatok nem az igazságot tartalmazták volna, akkor Kodály minden bizonnyal megcáfolta volna azokat.

Nem tette. Mi több: hasonló értelemben nyilatkozott Denijs Dillének is.[6] Ahhoz tehát kétség sem férhet, hogy Kodály Zoltántól származik a közlés: Bartók román szövegre komponálta a *Cantatát,* a magyar fordítás későbbi keletű. Szabolcsi Bence, a László Zsigmondnak adott, fent idézett tájékoztatása szerint, Kodály Zoltán közlése ellenére, a kérdést eldönthetetlennek véli. Denijs Dille amellett száll síkra, hogy mivel a magyar szöveg tizennégy sorral hosszabb, mint a román, és a ritmus is a magyar prozódiához igazodik, Bartók nem komponálhatta a darabot másra, mint magyar szövegre.

Kodály Zoltán állítását véli bizonyítottnak a Bukaresti Ciprian Porumbescu Zeneművészeti Főiskola tanára, László Ferenc is.[7] A magam részéről a vitát mégsem tekinthetem lezártnak a következő meggondolásokból:

1. Bartók Béla – amint az köztudott – egy román vadászkolinda két változata alapján állította össze román nyelven a *Cantata* szövegét, ezt fordította aztán magyarra, gazdagítván az eredetit: a) a híd szimbólumával;[8] b) tömörítve megismételvén az első rész szövegét, így formailag saját kompozíciós tervéhez, a híd-formához igazítva azt; c) kiegészítve és csattanóként alkalmazva a zárósorokat: *Az ő szájuk többé / Nem iszik pohárból / Csak tiszta forrásból.* Az eredeti román szövegben ezen a helyen ez állt: *Buzuțile noastre / Nu-și beau din pahare / Căci beau din izvoare.* Szó szerinti magyar fordításban: *A mi szájunk / nem iszik pohárból / Csak iszik forrásból.* Az eredeti zárósort Bartók előbb a *hűvös* majd pedig a *tiszta* jelzővel

---

[5] László Zsigmond 1961. 261. o.

[6] Dille 1970. 190. o.

[7] László Ferenc: 1975a, 1975b. Ez utóbbiban olvashatjuk: Dr. Benjamin Suchoff, a New York-i Bartók Estate gondnoka, közölte a szerzővel, hogy „a Bartók-hagyatékban található partitúra-fogalmazvány román szövegre készült, és a kiadás számára véglegesített partitúra-kéziratban is ott van – a magyar és német fordítás között – a román is”. Lásd még László Ferenc: 1980.

[8] Constantin Bugeanu, aki elsőként vezényelte Bukarestben a hatvanas évek elején a *Cantata profanát*, így ír: a román szöveg összeállítására „segítségemre jött […] Tiberiu Alexandru […]. A művészi munka hevében megengedtük magunknak, hogy kiegészítsük néhány verssorral, hogy néhol kiigazításokat végezzünk és egy helyen különösképpen beavatkozzunk. Arról a részről van szó, ahol a román népi szövegben ez áll: *Atîta şi-au vînat / Pîn-de şi-au d-aflat.* Tiberiu Alexandru korrektül oldotta meg, de Bartók (gondoltam akkor) nem értette jól a szöveget: a *pîn-de* (*pîna ce* – amíg) szavakat a „punte” (=híd) szóval helyettesítette. Később jöttem rá, hogy Bartókot művészi szándék vezette e változtatásra, és ragyogó szimbólumot teremtett ezáltal.” (Bugeanu, 1975.)

egészítette ki. Szimbolikus értelmet is így nyerhetett a költemény utolsó sora: a szarvassá lett kilenc fiú ezután nem akármilyen, hanem *hűvös* és *tiszta* forrásból iszik; d) az eredeti szöveg *cerb maré*ról (nagy szarvasról) vagy *cerbi de munté*ról (hegyi szarvasokról) beszél. Bartók *csodaszavarsokról!*

Ezeken a mű lényegéhez tartozó gazdagításokon kívül hosszabb a Bartók magyar szövege a Dille említette tizennégy sorral. Hiányzanak például a román szövegből ezek a sorok: *A fáklyák már égnek / Az asztal is készen / A serlegek töltve.* Következésképpen: ha létezik olyan kézírásos partitúra, amely hiánytalanul tartalmazza a román szöveget is, az nem lehet az eddig ismert Bartók-összeállította őslibrettó, hanem a magyar szövegnek megfelelő, kiegészített változat.[9]

2. A *Cantatá*n kívül Bartóknak román szövegre írott művéről nincs tudomásom; nem zenésítette meg ő egyetlen román költő versét sem. Német nyelven is, amelyet anyanyelvi fokon beszélt, csupán zsengéket ismerünk tőle. A felnőtt Bartók – *a híres nyelvérzékű, sok nyelvet ismerő Bartók – eredeti műveit egytől egyig anyanyelvén komponálta* (az „eredeti" kifejezést itt, jobb híján, „nem feldolgozás" értelmében használva).

Ha most Bartók népdalfeldolgozásait tekintjük, azt találjuk, hogy két kéziratban maradt kompozíciójától eltekintve,[10] minden általa feldolgozott román népdal hangszeres és nem énekes formában íródott. Vajon: a rendkívüli lelkiismeretességről ismert szerző éppen egy nagyszabású kantátával kezdte volna a román szövegre való komponálást, és nem folytatott volna hozzá előtanulmányokat, nem kísérletezett volna előbb kisebb formákkal? Az egész életmű ismeretében erre a kérdésre csak *nem*mel felelhetünk.

3. És végül, ami a vitát eldöntheti, a Dille említette *prozódia.* Ezt vizsgálja dolgozatom. Még a szöveg és a zene viszonyának elemzése előtt ide írom a magam hipotézisét a *Cantata profana* keletkezésére vonatkozóan: *mindent összevéve nem kételkedhetünk abban, hogy Bartók a zeneszerzői munkát is a román szöveg alapján kezdte el, de a mű végleges formáját a magyar szöveg alapján alakította ki.*

A mű keletkezésével kapcsolatos tisztázatlan kérdéseken kívül még valami elriaszthatta a szöveg és zene összefüggése kérdéseinek tárgyalásától a szakembereket: az, amire Lendvai Ernő is utal tanulmányában (a *Cantata* egy részletére vonatkoztatva), hogy ti. Bartók bizonyos zenei megoldások

---

[9] Csak a zűrzavart növeli a közkézen forgó Universal-kiadású partitúra (nr. 12760) belső fedőlapján, a cím alatt olvasható szöveg: „Worte nach ungarischen Volksliedertexten". Majd ugyanez angolul:
„Words from Hungarian Folk Songs".

[10] A két kompozíció az énekhangra és zongorára írt *Kilenc román népdal* és a nőikarra írt *Két román népdal*, mindkettő 1915-ből. Bartók Octavian Beuhoz címzett levelében számba veszi román vonatkozású műveit. Ezeket a darabokat nem említi. Lásd a 3. lábjegyzetben idézett forrást.

érdekében a prozódiát hajlandó feláldozni.[11] De felesleges-e ilyen körülmények között a szöveg és zene kapcsolatának vizsgálata? Semmiképpen nem. A prozódiai vizsgálatok céljának meghatározásában Dobszay László véleményét osztom. Idéznem kell pontról pontra:

„1. Tulajdonképpen nem azt kell kutatnunk, mi a jó prozódia, hanem melyek a művészi prozódia feltételei. A mű egésze szempontjából kell vizsgálnunk azt, s nem úgy, mint szöveg és dallam helyes egymáshoz illesztését, hanem a szövegkezelés egész problematikáját, mikéntjét.

2. A prozódia így nézve elsősorban elemző, s csak másodsorban normatív vizsgálódás. Nem az a kérdés, hogy miként kell jó prozódiával komponálni, hanem hogy milyen prozódiák (éppúgy: milyen kontrapunktika, milyen hangszerelés stb.) jelennek meg egy-egy mesterműben. A gyakorlatra e vizsgálat nem annyira szabályok közlésé-vel, mint inkább a prozódiai érzék általános fejlesztésével hat vissza.

3. E vizsgálat során fel kell tárulnia a klasszikus megoldások sokszínűségének, gazdagságának. Ellenkező esetben a prozódia ugyanolyan elszegényítéshez vezetne, mint vezetett a XX. századi negatív nyelvművelés.

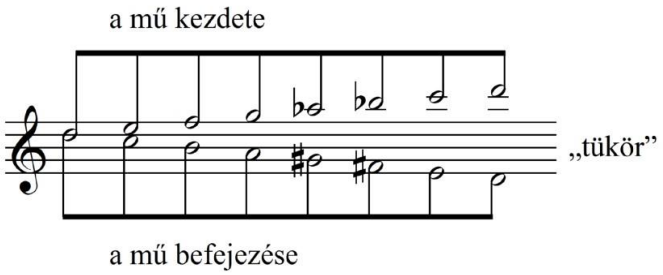
4. A prozódiai vizsgálatoknak ahhoz, hogy a prozódiát az összes tényező összhatásában értékeljék, talán évtizedekig is egy-egy szerző vagy stílus, vagy jelenség részletes elemzésére kellene törekedniök.”[12]

A *Cantata profana* hangszeres bevezetése tartalmazza a mű majd minden zenei elemét, amelyen a szöveg is „gördülni” fog. Ezért a darab prozódiájának vizsgálatát ennek rövid áttekintésével kell kezdenem.

A mű alaphangját, a *d*-t a gordonok tartják három ütemen át, ki-kilendülve a 6/8-os ütem utolsó nyolcadán az alsó nagyszekundra. A 4. ütemben leszáll ez a szólam *b*-re és onnan meg kis hullámvonalat (torculust) leírva, az 5. ütemben *a*-ra. Az alaphangot erősíti a 2. ütemben belépő II., és a 3. ütemben oktávval fennebb belépő I. kürt. Az 5. ütemben kitartott *d*-t az I. hegedű veszi át a kürtöktől, és hallatja a 9. ütemig. A gordonka, mélyhegedű és a II., majd az I. hegedű egymás után belépve felfelé és lefelé haladó skálameneteket játszik. Az I. hegedű visszahajlása a 4. ütemben elmarad és megáll a végcélján, a d^3-n. Lendvai Ernő az akusztikus hangsor tükörfordításaként értelmezi:

[11] Lendvai 1964. 232. o.

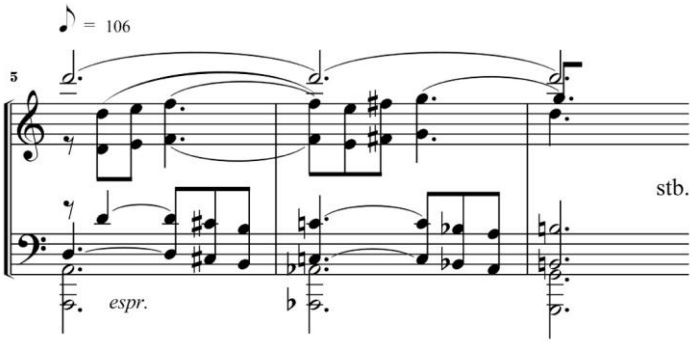
[12] Dobszay 1977. 126. o.



1. példa

Bartók Béla darabjához kétségtelenül ez a származtatás illik leginkább: a mű végén az akusztikus hangsor szólal meg, szembeállítva így tudatosan a moll-jellegű kezdést a dúr-jellegű zárással.[13]

Az 5. ütemben megszólalnak a fafúvók, egy jellegzetesen bachi-bartóki, *szekundok között bujkáló*, jelen esetben legyezőszerűen szétnyíló imitatív motívumot játszva, amely együtt a hegedű kitartott *d*-jével és alatta a kromatikusan mélyülő basszussal így hangzik:[14]



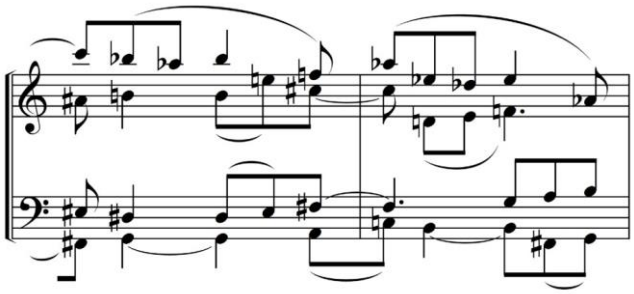
2. példa

A bevezetés kulminációs pontja a 10. ütem, ahol a hegedűk és fuvola, amelyek eddig külön utakon jártak, találkoznak és pentaton motívumot intonálnak. „A tetőponton a kuszaság teljessé, sőt dodekafon teljességgé válik.”

---

[13] D e eredeztethetjük ezt a hangsort még kétféleképpen. Például úgy, ahogy Bárdos Lajos (*Heptatonia secunda*, lásd Bárdos 1969. 366–368. o.) a dallamos moll VI. vagy az akusztikus sor III. fokáról indulva. Kodály műveihez ez a két származtatás illik leginkább. Ez a hangsor ugyanis – amellyel a *Cantatát* kezdi Bartók – Kodálynál már évtizedekkel azelőtt előfordult, például az 1913-ból származó op. 5-ben. Ez is arra kell hogy figyelmeztessen, amit Lendvai Ernő így fogalmazott meg *Bartók és Kodály harmóniavilága* című könyvének előszavában: „Bartók és Kodály – stílusuk látszólagos különbözősége mellett is – egy nyelvet beszél, és ma már a Bartók-kutatás nem folytatható a Kodály-kutatás eredményei nélkül.” (Lendvai 1975. 5. o.) Előfordult már a tárgyalt hangsor Bartóknál is az 1927-ből származó III. vonósnégyesben. Vö. Lendvai 1971. 352. o.

[14] Lendvai ezekről a motívum-sejtekről azt írja: „az AM-[aranymetszés-] rendszer »alapskáláját« – az *1:2 modell* fordulatait – rejtik magukban.” (Lendvai 1964. 227. o.) 14 Dobszay 1977. 135. o.



3. példa

A csúcspontot követő visszahanyatlás a *d*-alapra új anyagot nem tartalmaz. De új anyagnak tekinthető-e a kórus ezt követő, egy hangon topogó recitálása (*Volt egy öreg apó*)? Hiszen elhangzott már kitartott *d*-hang a bevezetés első nyolc ütemében! Válhat-e egy ilyen szerény recitálgatás valamely mű alapkövévé? A bachi-beethoveni hagyományok szellemében feltétlenül igen! Dobszay László írja: Bach, Beethoven és Bartók „mindhárman szerényebb, de az egész mű gondolatát magában hordó motivikus magból fejtik ki a művet."[14] Van-e szerényebb az egy hangon való recitálásnál?

És van-e nemzetközibb? Jelen van a legősibb mondókákban, a gregoriánban és a bizánci zenében egyaránt. Nem idegen a magyar népzenétől sem.[15] És milyen recitálás? Az alaphangból indul ki, legyezőszerűen szétnyílik, szekundhalmazt képez, ameddig a dór-hangsor minden hangja egyidőben meg nem szólal. Majd a 22. ütemben az V. fokról indulva hasonló módon jár el, de most az alaphang irányába. A különbség annyi, hogy ezúttal 5/8-ba tömörül a hangzás, és a D-mixolíd hangsor hangjai csendülnek össze egyidőben. A szekundhalmazok varázslatos hatását növeli, hogy a fafúvókon pontosan megismétlődik az előbbi, *szekundok közt tekergőző* motívum, előbb tizenegy hangra, majd tizenkettőre kiegészítve a hangtömböt.

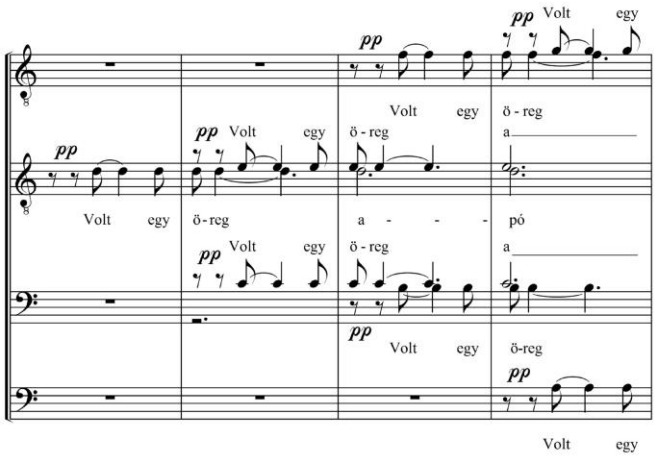
A továbbiakban a *Cantata* bevezetésében exponált és a mű folyamán kifejtett zenei gondolatok útját követem a zene és szöveg illeszkedésének előtérbe helyezésével.

Kezdjük mindjárt az egy hangon recitálással. Vegyük szemügyre, hogyan jelentkezik a *Cantatá*ban első alkalommal.

Ritmusa a szövegnek megfelelő. A 4., 5. és 6. szótag a szekundhalmaz kedvéért megnyúlik. A 6. ütemben, a szekundhalmaz lebegésének fokozására, négy szólam úgy mozdul ki azonos ritmusban, „hogy a hangzásban rés ne támadhasson". A ritmussal kapcsolatban csupán az *egy* szó rövid hangja érdemel kevés magyarázatot. Tudvalevő, hogy ezt a szavunkat, egy *gy*-vel írjuk, de hosszan ejtjük. De ha nem számnév, hanem határozatlan névelő, és nem követi mássalhangzó, akkor röviden ejthető. Így ritmizálja Bartók is:

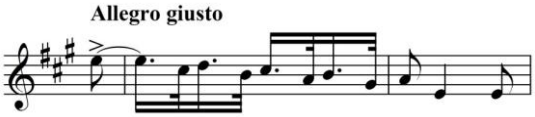
---

[15] V ö. Szendrei Janka: *Recitatív típusok a magyar népzenében*. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet* II. Budapest, 1974. Editio Musica, 65–123. o.



4. példa

A hosszú és rövid szótagok pontosan követik egymást. Van valami, ami mégis elütő a hétköznapitól, ami már a varázsló eszköze: az első szó nem a 6/8-os ütem fő- vagy mellékhangsúlyán (az első vagy a negyedik nyolcadon), hanem egy nyolcaddal a mellékhangsúly előtt, a harmadik nyolcadon szólal meg. Hogy mennyit veszítene a hangzás poézise, ha a *volt* szó minden esetben a 6/8-os ütem negyedik nyolcadán indulna, annak szemléltetésére írjuk le és játsszuk el magunknak az egész szekundhalmazt így elrontva. Meggyőződhetünk, hogy bár prozódiailag hibátlan, hatása mégis laposabb, hétköznapibb lett. Bartók azzal, hogy „előbbre hozta" egy nyolcaddal az első szótag indítását, még egy lényeges feladatot oldott meg: így az egymás után belépő szólamok zökkenő nélkül követhetik egymást, a 4. szótag a második nyolcadon megállapodik, az újonnan belépő szólam pedig a harmadik nyolcadon indul. A komplementer-ritmika jellemző az egész darabra. Ott, ahol erre az énekkarban nem nyílik lehetőség, mint a jelen esetben (a negyedik és ötödik nyolcad mozdulata hiányzik), ott a hangszerek biztosítják a folyamatos mozgást. Említettem, hogy a 22. ütemben 5/8-ba tömörül a hangzás. Oka ennek, hogy a szekundhalmazt az V. fokról indulva fokozatosan kialakító szólamok belépése egy szótaggal elébb kerül, és a 4. helyett a 3. szótag után következik be. A komplementer-elv szerint itt az öreg szó első rövid szótagja meghosszabbodik, ily módon teszi lehetővé a soron következő szólam belépését a második nyolcadon. A szerző ezzel a tömörítéssel egyrészt elkerüli a szó szerinti ismétlést, másrészt fokozza a várakozás feszültségét, a követő, merőben más jellegű, lejtésű és hangnemű, újból szimmetrikusan ereszkedő motívum megjelenése előtt. A volt szó indítása a népi hangszeres zene bizonyos vidékeken megfigyelhető ütemelőzős motívum kezdéseire emlékeztet. Nyárádmenti példa:



5. példa

Mi a jelentése a *Volt egy öreg apó* imitatív tömbbe összeálló recitálgatásának? Mondhatja, hogy olyan öreg volt a mi apónk, „hogy arcvonásait alaktalan tömbbé olvasztotta az idő.” De mondhatja azt is: sok-sok ilyen öreg apó volt, és a történet számtalanszor megismétlődhetett.

Hol fordul elő még az egy hangon való recitálás? Következő alkalommal ott, ahol az *alt* és a *basszus* uniszónója „akadozva” kezdi „elsuttogni a titkot”: a fiúk szarvasokká lettek. Mennyire más ez a recitálás, mint a darab kezdetén! Nem pusztán a ritmus és a hangmagasság különbözik. A döbbenet hanglejtés-formájáról ezt olvashatjuk Fónagy Iván és Magdics Klára művében: „a váratlan esemény hatására szinte megdermed az ember, a mondat üteme lelassul, a dallam hangfekvése elmélyül, s a hang elsötétül, fátyolossá válik, esetleg suttogásba fúl. A dallam hangterjedelme igen szűk […].”[16] Ez a dermedtség indokolja a recitálást egy hangon. Míg a mű kezdetén a csírából való kibontakozás eszközei az azonos magasságban ritmizált szavak, ezen a helyen a döbbenettől *lapul* össze, halkul el (*pp* dinamika) és válik sötétté (az *alt* és a *basszus* szól) az ének. Megint más hatása van az azonos magasságú hangok ismételgetésének a II. tétel 186. és 187. ütemében: itt a merev tagadás eszköze, a 186. ütem elején megszólaló kvartakkorddal egyetemben.[17] A *dac* hanglejtéséről ezt olvashatjuk Fónagy Iván és Magdics Klára említett könyvében: „Éles nyomatékok, az izmok megfeszülnek. A nyomaték súlyához mérten szűk a hangterjedelem. Egy-egy hangsúlyos kitörés után leszűkül, vonallá egyenesedik ki a dallam. Fékezett, visszafogott a hangerő is.”[18] Ilyen vonallá kiegyenesedett, visszafogott hangerejű Bartók dacos recitálása is. Hatását fokozza, hogy a recitálás a mű alaphangján történik, és hogy a kórus megismétli aszimmetrikus (5/8-os) ütemekben a legkedvesebb fiú szavait: *„De ők nem mennek”,* legyezőszerűen szekundhalmazzá alakítva a hangzást, hasonlatosan a bevezetéshez. A kórus recitálása beletorkollik a *fájdalom hangközébe,* a lefelé hajló kisszekundba (a 191. ütemben), azon ismételgetve: *„nem, jajj nem”* térnek többé vissza szüleikhez a szarvasokká lett fiak, mialatt az Apa az akusztikus sor tükörfordítását skálaszerű melizmákkal énekli. Ezekből a makacsul ismételt hangok alkotta motívumokból fejlődik ki, kvarttal fennebb indítva, a tenor áriájának folytatása is.

Mit lehet még kezdeni az ismétlőhangos motívummal? Lehet belőle például egy *fugato* témája, emlékeztetőül a szarvasok makacsságára. Kezdetben alig lendül ki le- és fölfelé egy-egy hanggal (III. tétel, 35. ütem),[19] majd egyre dallamosabbá fejlődik, ezúttal 2/4-es ütemben. És ahogy a hangismétlés a

---

[16] Fónagy–Magdics 1967. 203. o.

[17] Bárdos 1976. 35. o.

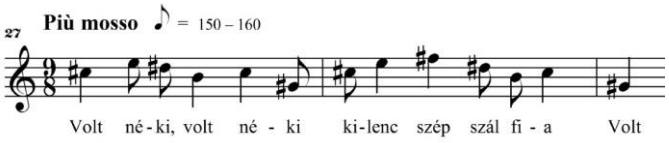
[18] Fónagy–Magdics 1967. 246. o.

[19] Vö. a gordonok szólamának első ütembeli mozdulataival.

bevezetőben előkészítette egy dallamosabb motívum megjelenését, úgy előzi meg ez az egy hangból kibomló fugato ugyanazon motívum visszatérését.

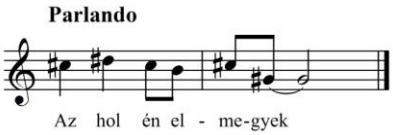
A kompozíció egységét szolgálja, hogy az egy hangon való recitálásból bontakozik ki a kórus narrátori szerepkörének zenei anyaga a II. tétel 38. és azt követő ütemeiben, majd a 98–102. ütem között, és így indul az Apa második szólója is.

A másik, már a hangszeres bevetőben, méghozzá annak csúcspontján jelenlévő zenei elem, amelynek útját a prozódia előtérbe helyezésével követni szándékszom, a *pentatónia.* A vokális anyagban első alkalommal a 27. ütemben tűnik fel a *Cantata* központi zenei gondolataként, cisz-mollban:[20]



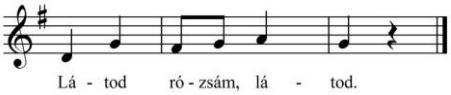
6. példa

A dallam mintájául kétrendszerű pentaton népdalaink szolgálhattak. Például ez a dallam:



7. példa

Előfordul hasonló lejtésű és hangulatú motívum *A kékszakállú herceg vará*ban is.[21] A *Cantata* e részletének prozódiáját Bárdos Lajos vizsgálta. Idézem ide vonatkozó megállapításait: „Érdekes eljárása számos népdalunknak, hogy a megismételt szót két különböző eszközzel emeli ki: először súllyal, másodszor magassággal […]

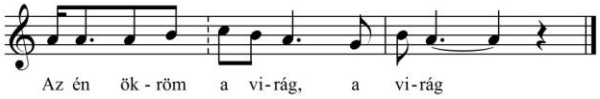


8. példa

[20] Hasonló hatású cisz-moll akkord van az *Este a székelyeknél* 18–19. ütemében, de míg ott zárlatként, itt indításként szerepel. Töltsük ki a zongoradarabban a cisz-moll hangzatot megelőző *e-g-h-d* akkordot szekundokkal, és játsszuk így le a fordulatot. A párhuzam kétségtelenné válik.

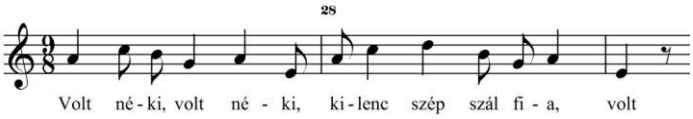
[21] Lendvai 1964. 230. o.

Jóval ritkább, hogy először jön a súlytalan magas, és csak azután a súlyos hang:”[22]



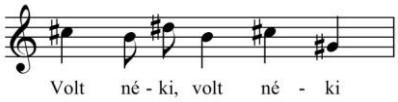
9. példa

Ezt követi a *Cantatá*ból vett példa, az eredetinél nagyterccel lennebb transzponálva:



10. példa

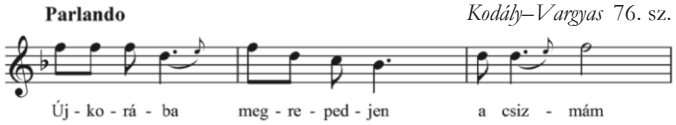
Tovább elemezve a darab e részletét, feltűnik, hogy míg az első szövegsor (*Volt néki, volt néki*) 3+3-as tagolású, addig az annak megfelelő dallam 2+2+2-es. Az ellentmondás kiegyensúlyozására került a második szó első szótagja, az első szó és a második szótag fölé: a második szó első szótagja kiemelődik, magassággal pótolva a súlyt, a második szó második szótagja pedig annak ellenére, hogy mellékhangsúlyos ütemrészre került hangsúlytalan szótag, mégsem fog kellemetlenül kiugrani. Azért, hogy meggyőződjünk Bartók eljárásának helyességéről, rontsuk el oly módon a szóban forgó dallamot, hogy a második szó első szótagja a másodiknál mélyebben szólaljon meg:



11. példa

A dallam második felében a szöveg és a zene egyaránt 2+2+2-es tagolású. Az egyensúly teljes. A szöveg-zene kapcsolat egyetlen mozzanatára kell még a figyelmet felhívnom: a szólam legsúlyosabb szava a *szép* kerül a dallam csúcsára.

Ismert tény, hogy a hangsúlyos magyar verselésben (ilyen a *Cantata* Bartók fordította szövege is) nem a szótagok hosszúsága-rövidsége, hanem hangsúlyos vagy hangsúlytalan volta adja a ritmust. Ami vonatkozik népdalaink szövegére, ugyanaz áll azok dallamára is. Példa reá a Bartók gyűjtötte körösfői népdal:

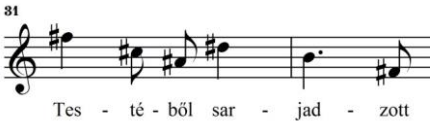


12. példa

[22] Bárdos 1976. 10–11. o.

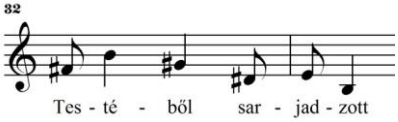
Mégsem beszélhetünk egységes népdal-prozódiáról. Ahány rétege van népdalainknak, annyi prozódiai stílust képviselnek.[23] Amíg az egy hangon való recitáláskor az alkalmazkodás a szótagok hosszúságához népdalaink mintájára kötelező volt a *Cantátá*ban is, úgy a mű első pentaton jellegű témája más prozódiai világba visz, abba, amelybe az idézett népdalunk is tartozik, és ahol *nem a szótagok hosszúsága-rövidsége a döntő tényező.* Bartók dallamában például a *né* és a *szál* hosszú szótag rövid hangon, a *fia* szó második (rövid) szótagja pedig hosszú hangon szólal meg, anélkül, hogy ezt prozódiai hibának róhatnánk föl.

A *Cantatá*nak a 27. ütemtől a vadászfúgáig terjedő részében ezek a prozódiai normák érvényesülnek. Ez a norma jól összefér a már korában is alkalmazott komplementer-elvvel. Egyformán helyes lehet ez a prozódia:



13. példa

És ez is:



14. példa

Nem kell tehát feláldoznia Bartóknak a prozódiát a zene érdekében, mint ahogy e részletre vonatkozóan Lendvai Ernő vélekedett.[24] Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a zenei elem elsődlegessége, amint azt alább látni fogjuk, a *Cantata* más részleteiben ne volna megfigyelhető.

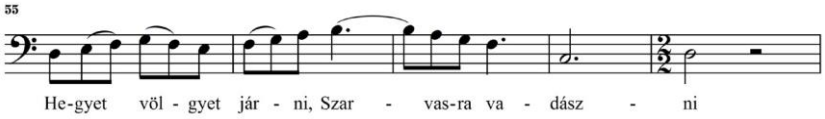
A Cantata elemzett részlete nemcsak intonációjában és prozódiájában népdalszerű. Formáját tekintve is a 27. ütemtől az 59-ig nagyvonalakban az új stílusú magyar népdalt követi. A népdal első sorát a 27. és 28. ütem, az V. fokon fölhangzó második sort a 29. és 30. ütem képviseli.[25] Ezután háromütemes belső bővítés következik. A bővítés a visszatéréskor a mű utolsó harmadában elmarad. A népdal harmadik sorának a 34. ütemben kezdődő polifon szerkesztésű, líd hangsorú, félkörívű trichordok jellemezte zenei anyag felel meg. Ezek a trichordok a bevezetésből származtathatók. Ott egyenes vonalat alkottak, itt félkörívet. A népdal negyedik során az első sor variált és bővített, de zárlatot nem alkotó visszatérése felelne meg a 42. ütemtől kezdődően az 53. ütemig. Ettől az ütemtől kezdve rövid *codát* alkot a szerző a

[23] Dobszay 1977. 125–134. o.

[24] Lendvai 1964. 232. o.

[25] Más kérdés, hogy a harmonizáció E-dúrban történik. Vö. Lendvai 1964. 231. o. 26 I. h.

már ismert trichordokból, tömörítve a szólamok belépéseit. Itt hangzik el az a *basszus* szóló, amelynek *poén-megoldására* Lendvai hívta fel a figyelmet.[26]

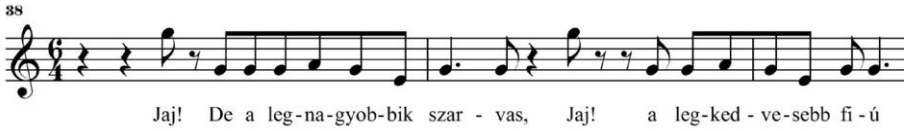


15. példa

Vizsgáljuk meg, miért ez a poén, és hogyan keletkezik.

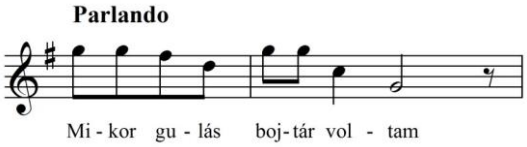
A *poén-megoldás* oka a *kulcsszó.* Itt hangzik el ugyanis első ízben a *szarvas* szó, amely az egész *Cantata* kulcsszava. Mindenképpen ki kellett tehát emelni. Bartók úgy tesz, mintha szekventálni szándékozna III. fokon az 55. ütem trichordjait, de a kulcsszó kiemelése érdekében négyszeresére nyújtja a legmagasabb hangot, ahová a *szarvasra* szó első tagja esett. A legmagasabb pont pedig nem egyéb, mint a dór-hangsor szextje, a hangsor legérzékenyebb hangja. Csak e magnyújtást követően hajlik vissza, a szekvenciának megfelelően, és zárja az egész részt szerzőnk pentaton dallamzárlattal.[26] A *poén-megoldáshoz* még az is kellett, hogy a *h*-hang új legyen a textúrában. Valóban az is. Hangsúlyos helyen utolsó alkalommal, de más hangnemi környezetben az 53. ütemben szólalt meg a zenekar legmélyebb szólamában.[27]

A következő összefüggő pentaton dallam a II. tétel 38. ütemében a kórus narrátor-szövegével társul.



16. példa

A *d-r-d-l* pentaton ternó ritmusának mintája ti-ti-ti-ti-/ti-ti-tá-tá képletű nyolcszótagos népdalaink, amelyekben a szó ritmusához való alkalmazkodás nem jellemző. Íme a Bartók gyűjtötte példa:



17. példa

[26] V ö. Bárdos 1977a. 41. o.

[27] Az Universal kiadó Nr. 10614-es, fakszimile kiadású zongorakivonatában az 55. ütembe sajnálatos hiba csúszott: a Tenor-szólam első hangja helyesen nem *h*, hanem *d*. Úgy, ahogy a korábban említett partitúrában (Nr. 12760) áll.

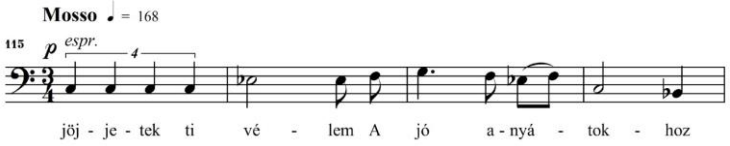
Az alapképlettől Bartók két dologban tér el: az első és a második sor végén lévő alkalmazkodással és az aszimmetrikus *Jaj! Jaj!* kiáltások beiktatásával. A *jaj* szótag csak a második sorban tartozik a vers ritmusához, de ezen a helyen is a többi szótagtól elszakítva csattan fel. Mindkét eltérés az ős-képlettől a dramaturgia szolgálatában áll, az izgatott drámai hangulatot kívánja fokozni. Ehhez társul a zenekar, az alaphang, jelen esetben az *e* alsó kisszekundjának, a *dis*znek tremolós megszólaltatásával, és abból kiindulva, a *szekundok közt tekergőző* motívumok kirajzolásával, valamint a 38. és 41. ütemben felcsattanó akkordjaival.

Pentaton jellegű motívumokkal fenyegeti az Apát a legnagyobbik szarvas, kromatikusan emelkedve a 68. ütem első és a 78. ütem második, az elsőnél nagyszekunddal magasabbra csapó csúcspontjáig. Az áriában, de a darab más részleteiben is a drámai légkör megteremtésében sajátos szerepük van az *ütemelőzőknek*. Ezek prozódiáját és dramaturgiai szerepüket László Zsigmond elemezte. Itt csupán végkövetkeztetését idézem: „Ha felmerül is a feltevés, hogy Bartók, mint a népi szöveg fordítója és átdolgozója *zenei elgondolásaihoz alkalmazta* szövege sajátosságait (ehelyütt a súlytalan kezdéseket), akkor is jellemzők ezek a remek momentumok tág értelemben vett prozódiai gyakorlatának erre az elemére: az ütemelőző drámai felhasználására.”[28]

A Tenor első áriájának elemzésére még visszatérek, most nézzük tovább a pentaton részletek prozódiáját.

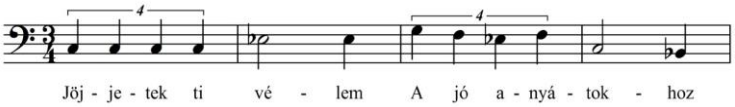
Legtisztább formában a természetes pentaton hangsor az Apa 115. ütemben induló áriájának első ütemeiben csendül fel. A ritmus alapképlete hatszótagú népdalaink titi-ti-ti/tá-tá ritmusa (például *Egy nagy orrú / bóha*). Ez az alapképlet csak az első sor megzenésítésekor szólal meg minden lényeges változtatás nélkül. A második sorban már ütemelőzővé lesz a határozott névelő, hogy a *jó anyátok* első szava, a jelző hangsúlyos helyre kerülhessen. Alakítsuk át ezeket az ütemeket az alapképletnek megfelelően, hogy Bartók megoldásának helyességét érzékeltethessük:

Bartók dallama



18. példa

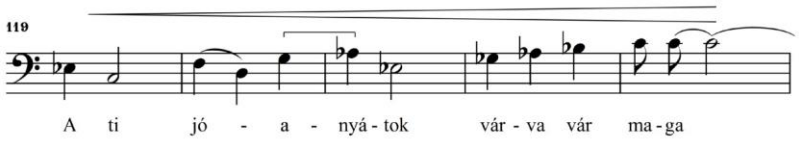
Módosítás



19. példa

[28] László Zsigmond 1961. 266. o.

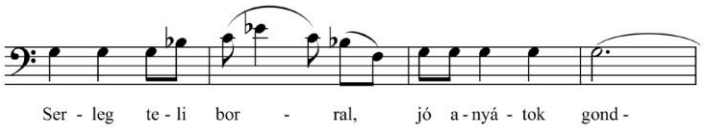
Hasonló indoka van annak is, hogy miért nem érezzük prozódiai hibának az *a ti* rövid szótagok 119. ütembeli rövid-hosszú énekeltetését. Az egész ütem mintegy augmentált ütemelőzőt képez a következő, hajlítással is megnyújtott *jó* szóhoz. (Nem szabad itt sem megfeledkeznünk a komplementer-ritmikáról!) A felfele törő dallam, a zene kényszere teszi elfogadhatóvá a 120–121. ütem önmagában nem kifogástalan prozódiáját:



20. példa

A *f-s-l-t* bőkvartos motívum már eddig is elhangzott a darab folyamán, csúcspontján a *ti*-vel. Ez képezi az Apa áriájának kulminációját is. Ugyanez a motívum és a megnyújtott *ti* volt *a Cantata* első poénja.

Az Apa áriájának a pentatónia mellett második eleme az ún. *Bartók-névjegy*, a dúr-hármas nagyszeptimmel. Itt felbontott formában halljuk, az ária legbensőségesebb részleteként. Prozódiai vonatkozásban kiemelést az érdemel, ahogy Bartók az alapképletet (ti-ti-ti-ti/tá-tá) ütemelőzősre változtatja (ti/ti-ti-ti/tá-tá), és az utolsó két szótagot alkalmazkodóvá teszi. Az egyre magasabbra csapó ütemelőzők formálják dinamikussá az ismétlődő motívumot. Ahogy pentaton hangsorral kezdte szerzőnk az áriát, egyetlen hang ritmizálásából kiindulva, így is fejezi be, az egy hangot ismétlő recitálást az utolsó szavakra hagyva. Érdemes egy pillantást vetnünk a 142., 143. ütemre. Ezen a helyen új szó (*borral*) következik a versben, és mint ilyen, kiemelést érdemel. Bartók a kiemelés eszközeként a magasságot és a melizmát alkalmazza:



21. példa

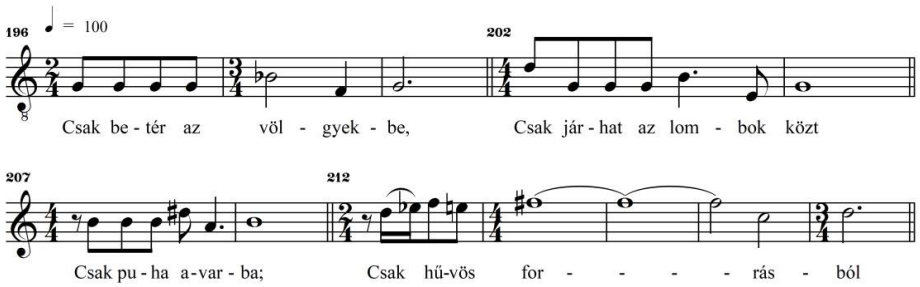
Ez a négy ütem nem más, mint a megelőzőek variációja.

Az áriában tovább már nem is történik más, csupán a *Bartók-névjegy* ismétlődik az egyre emelkedő ütemelőzők dinamikája nélkül. Büky Béla idézi Jon Eisenson és szerzőtársai megállapítását a panaszkodó ember beszédéről. Ezeket írja: a panaszkodó ember „sokszor önismétlésbe bocsátkozik, panaszainak áradata vissza-visszatérő fordulatok, megjegyzések és szavak kíséretében zajlik.”[29] Bartók a beszéd pontos megfigyelése alapján komponálta meg ezt az áriát is.

A pentaton „átkaroló” mozdulatnak, amelyet már Lendvai Ernő megfigyelt, és eredetét Bárdos Lajos népzenei példával bizonyította, fontos szerepe van a 193.

[29] Büky 1979. 92. o.

ütemben kezdődő Tenor-ériában is. Ezen énekelteti Bartók a felsorolás legfontosabb szavait: *völgyekbe, lombok közt, avarba, forrástól:*

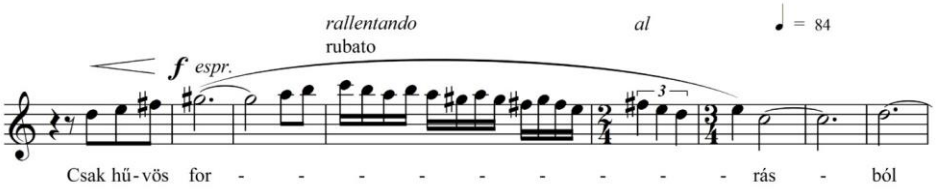


22. példa

Megjegyzendő:

1. Szerzőnk ezen szavak kiemelésére minden esetben a magasságot alkalmazza.
2. Az utolsó két szó „átkaroló” mozdulatában a pentatónia tiszta kvartja bőkvartra tágul (erre is volt már példa a műben előbb).
3. Az *avar* és a *forrás* szó jelzője, *a puha* és a *hűvös*, mivel itt pusztán stilisztikai elem, a *puha* szó esetében semmi kiemelést nem kap, a *hűvös* szónak meg az alulról való megközelítéssel elenyésző kiemelés jár, a nyújtással és magassággal kiemelt, „átkaroló” dallamzárlattal ellátott szó, a *forrásból* marad.

Említettem, hogy az „átkaroló” mozdulat a mondatvégeken jellemző az egész műre. Először az 57., 58., 59. ütemben tűnik fel, de benne rejlik már a zenekari bevezetés csúcspontján megszólaló pentaton motívumban, és lényegében a 27. ütem dallamában is jelen van. Ott van dallamzárlatként a III. tétel 35. ütemében induló fugatóban is, egyre szélesedő – kisterc, nagyterc, bőkvart – indítással, és így zárul a tenor utolsó gyönyörű melizmatikus szólója is a 77–79. ütemben:



23. példa

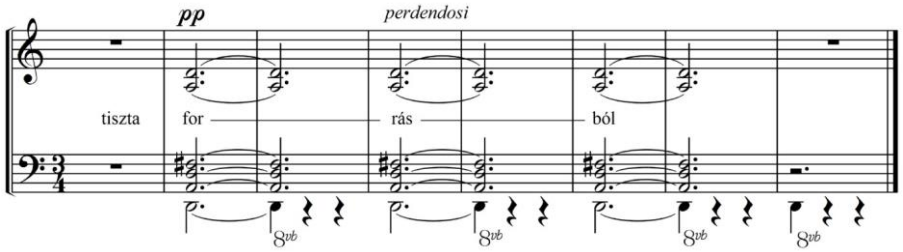
A III. tételben, a tematikus visszatéréssel együtt, újbóli szót kap a pentatónia és vele a népdalprozódia. Konklúzióként a művet záró D-dúr akkordok előtt is pentaton hangsort hallunk, ellenmozgásban az akusztikus skálával.[30] Ebben a végső ötfokú tömbben kapnak nagyobb hangsúlyt a *hűvös* és a *tiszta* jelzők is.[31]

---

[30] Lendvai 1964. 266. o.

[31] Vajon mi okozhatja, domináns jellegén túl, a zárótétel 78. ütemében a kórusban megszólaló C-dúr akkord különös fényét? (A zenekarban itt a-moll szól.) Vajon nem az éles pentatónia III. fokú szextakkordja ez? És nem a természetes és éles pentatónia keveredik-e a záró dúrakkordokig terjedő részben? 33 Bárdos 1976. 32–33. o.

A záró dúr-hármasról írja Bárdos Lajos: „Azt hihetnénk, hogy a több mint félezer éve használt egyszerű dúr-hármas már agyon van koptatva. De költő kezében nincs elavult eszköz. A legegyszerűbb hangzatnak is csodálatosan felemelő, megindító a hatása, ha egy 17 perces mű kemény hangzásai, zsúfolt disszonanciái után szólal meg. A küzdelmekben való megtisztulást hirdeti így Bartóknak egyetemes emberi jeligévé vált szava:”[33]



24. példa

Itt kell szólnom róla, hogy az a komponálási mód, amelyet az újabb zenében többen is (például Penderecki) oly hatásosan alkalmaznak, a *dúr-hármasok dramaturgiájának* kompozíciós módszere a *Cantatá*ban teljes tudatossággal van jelen. Nem csupán a záró dúr-hármas példa erre. Van még egy alaphelyzetű dúr-akkord hangsúlyos helyen a darabban, az, amely a II. tétel 108. taktusának első ütemegységén hallható. Szerzőnk ezt a C-dúr akkordot különös gonddal készíti elő: *poco ritard., quasi trillo* a Bariton szólóban, Fisz-dúr kvartszextakkord (az *A* ellenpólusa) a klarinettek, kürtök, gordonkák és gordonok puha színeibe öltöztetve. A C-dúr akkord zenedramaturgiai szerepe kézenfekvő: benne sűrűsödik mindaz, ami még visszacsábíthatja a hűtlen gyermekeket: az otthon melege, minden, amit az édesanya jelenthet az ember életében.

Hogy a dúr-akkord a zeneszerző szándékának megfelelő hatást elérje, ahhoz meg kell óvni a „kopástól”. A *Cantatá*ban az említett ütemeken kívül még egy esetben kap kiemelt szerepet: a II. tétel 102. ütemének végén (Asz-dúr) előlegezett akkordként, az Apa áriájának meleg színeit előkészítendő. E három esettől eltekintve, az egész darab folyamán a dúr-hármasok csupán átmeneti hangzatokként, véletlenszerűen, hangsúlytalan ütemrészen szólalnak meg. A dúr-hármasok dramaturgiájának tudatossága mellett tanúskodik az is, hogy a két hangsúlyos helyen megcsendülő dúr-akkord között (C-dúr – D-dúr) domináns-tonika viszony van, az első Asz-dúr akkord meg a D tengelyében áll.

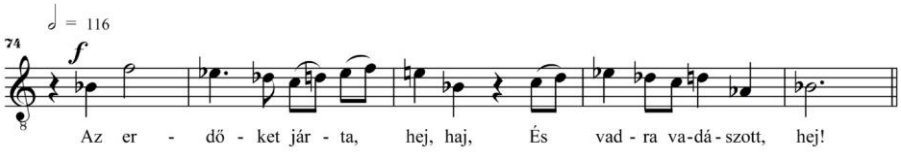
Az Apa 103. ütemben kezdődő áriájáról szólva megemlítem, hogy a Lendvai megfigyelte „tonális válasz”

25. példa

prozódiai motivációja a gondolatritmus, gondolatpárhuzam: *Édes szeretteim / Kedves gyermekeim.* A gondolatritmus fellelhető ezen a helyen a német és angol fordításban is.
A fordítások, amint az köztudomású, Bartók jóváhagyásával készültek.

A *Cantata* zenéjének arra a rétegére áll leginkább a megállapítás, miszerint Bartók Béla a zenét a porzódia elé helyezni, amely a fentebb *szekundok közt bujkáló*nak nevezett motívumból nő ki. (Lásd a 2. számú példát.) Mindannyiszor, amikor keresésről-keresőkről, barangolásról, úttévesztésről szólnak a versek, ez a zenei elem kerül előtérbe. Ezek:

1. A vadászfúga témája:

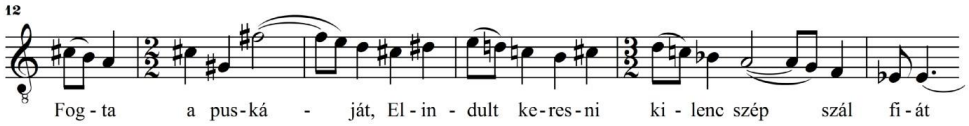


26. példa

2. Az I. tétel 170., 178. és 180., majd az azt követő ütemeiben (*Utat tévesztettek,* illetve *Erdő sűrűjében / szarvasokká lettek, Karcsú szarvasokká váltak* stb.)

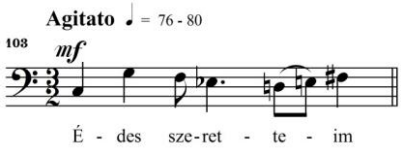
3. A II. tétel első kórusában, amely arról szól, hogy az Apa a fiúk keresésére indult.

„A dallam (képletesen szólva) az egész kromatikát átkutatja”.



27. példa

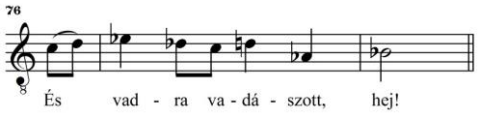
4. Továbbá a II. tétel 98–102. ütemében (*Az ő édesapjuk / Hozzájuk így szólott* stb.) 5. A Bariton szólójának elején, ahol az Apa hazahívja elbarangolt kedves gyermekeit:



28. példa

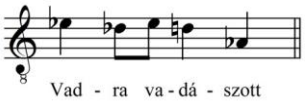
6. Végül pedig a Tenor 193. ütemében kezdődő szólójában; a pentatónia mellett a zene legfontosabb építőköve.

Kétségtelenül ez a motívum-anyag áll legtávolabb a népzenétől, és ez okozza a legtöbb prozódiai gondot is. A vadászfúga témájában van a leginkább kifogásolható megoldás. Az *És vadra vadászott* verssor ilyen dallamot nyer:



29. példa

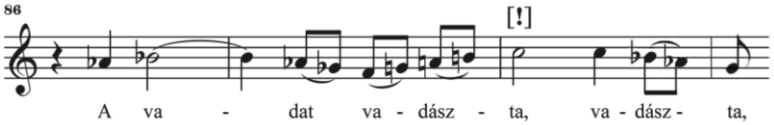
A hangsúlytalan *dá*-szótag zeneileg mellékhangsúlyos helyre került és magassági kiemelést is kapott. De helyezzük csak vissza ezt a részletet a fúgatémába, és énekeljük úgy végig, érezni fogjuk, hogy a „hiba” így nem is annyira feltűnő. Keressük meg az okait: 1. A legkiemelkedőbb hang az *f,* prozódiailag is jogosulatlan. Az azt követő *esz* nem kaphat hasonló nagyságú súlyt, mivel a nálánál magasabb f úgyszólván „elszívta” a nyomatékot. Az *f*-hez fogható súlya van a *hej-haj* indulatszavak közül a főhangsúlyra esőnek. A következő hangsúlyos szótag a *vad,* amelynek *esz*-hangja kiemelést nyer az ütemelőző által is. Ezt követi a *dá*-szótag *d*-hangja, s az abból kiinduló „átkaroló” mozdulat, amelyről sok szó esett eddig is, s amely, Bárdos Lajos szavaival, „az utolsó szó jogán” népdalszerűen zárja a fúgatémát. A kifogásolt ellentmondás zene és szöveg között tehát egy kromatikusan lefele haladó folyamat utolsó mozzanataként következik be, és olyan motívumon, *amely a fúgatéma második ütemének első felével rímel,* és amelynek dramaturgiai szerepére utaltam. „Igazítsuk ki” a megfelelő részletet oly módon, hogy a *vadászott* szó első szótagja magassági kiemelést kapjon:



30. példa

A szöveg és zene viszonya így kifogástalan lett, de a fúgatéma veszített kifejező erejéből!

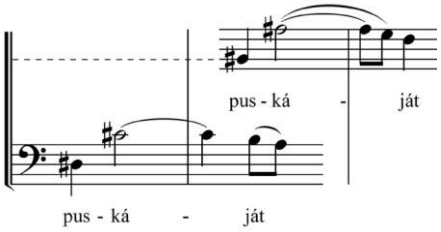
A vadászfúga prozódiájáról még csak annyit, hogy vaskalaposság lenne kifogásolni például a 88. ütem szoprán szólamában látható megoldást: rövid hangsúlytalan szótag a dallam csúcsán, hangsúlyos ütemrészen, a legmagasabb szólamban félértékig kitart-
va (az összefüggések érzékeltetésére ide másolom az előző két ütemet is):



31. példa

Önmagában énekelve ez bizony nem lenne semmivel menthető, de egy barokkosan tömör polifóniájú fúgában más elbírálás alá esik.

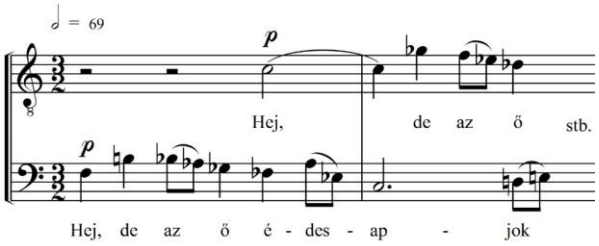
Van még egy sokat kárhoztatott szótörés a tárgyalt rétegben. A II. tétel 12. ütemében előbb a basszus intonálja, majd a tenor kvarttal fennebb imitálja a 13. ütemben:



32. példa

Összefüggéseiből kiragadva, a kétszerkettő logikájával, ezt is hibának róhatnánk föl.
Nézzük meg kicsit közelebbről, valóban az-e!

A II. tételben a basszus fájdalmasan tekergőző-vergődő, önmagába visszatérő dallammal indít a zenekar álló *desz-f-c* akkordja fölött:

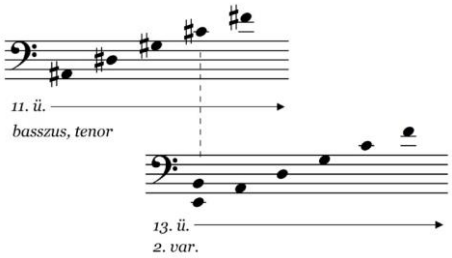


33. példa

Bartók itt két szótaggal megtoldja az eredeti verset (*Hej, de*), és *quasi ütemelőzőként* (úgy is kellene énekelni!) a szöveg első sora elé helyezi. A kvint-válasszal belépő tenor a *hej* szótagra énekelt első hangot az ütemelőző végett előbbre hozza és megnyújtja. A dallam rokonsága a fúgatémával nyilvánvaló, de míg ott az indulatszavak a téma végére kerülnek, itt ütemelőzőként szerepelnek. Bizonyság ez arra, hogy szerzőnk az indulatszavakat is vaslogikával alkalmazza a zenei építkezés és dramaturgia érdekében.

A kezdő vergődő-tekergőző dallam legnagyobb hangköze a témafej bő kvartja („benne a fúgatéma kvint-mozdulata szorong”). Uralkodó a szekundlépés. Az első szövegsor elhangzását követően kiszélesedik a dallam. „Finom gondolat, hogy a dallamnak előbb egy pillanatra meg kellett feneklenie ahhoz, hogy az apa »elhatározása« *kvartokba felágaskodó dallam* formájában megszülessék.”[32]
A kvart-lendület a 11. ütemben indul, mégpedig úgy, hogy a *nem* tagadószót Bartók *lefele irányuló kvartlépéssel* kiemeli. Innen „dobbantva” 12 különböző, egymástól kvart távolságra lévő hang fokozatosan kiépülő tornya képezi a zene gerincét a 17. ütemig:

[32] Lendvai 1964. 245–246. o.

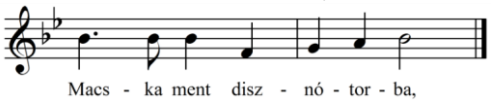


34. példa

Az ötödik hangig a basszus és a tenor jut el, hozzájuk csatlakozik a zenekar a 12. ütemben egyetlen akkordba fogva össze a hangközöket, majd folytatván a kvartok sorát a 12. hang, az *f* érintéséig.

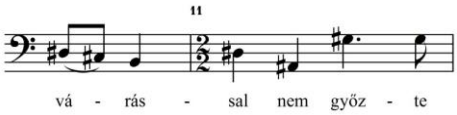
Arról, hogy kiemelni nem pusztán súllyal vagy a kérdéses szótag magasabbra helyezésével lehet, Bárdos Lajos így ír: „Bizonyos körülmények között egy motívum legmélyebb hangja is hordozhat szóhangsúlyt:

Kodály: 1960. 17. o.



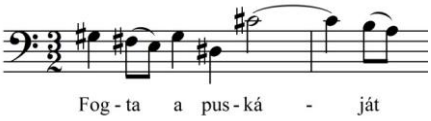
35. példa

Valami ugyanis ezeket a talppont-hangokat is kiemeli a környezetükből: szélső helyzetük, az irányfordulás mozzanata. „Csak még több előadói tudatosság és gondos megformálás kell az ilyen esetekhez.”[33] A szerző szándékának érvényesítése végett a *Cantatát* magyarul előadóknak is fokozott gonddal kell itt énekelni, a tagadószót kiemelni. A lendületes kvartokat tartalmazó első motívum



36. példa

szekventálva megismétlődik a következő ütemben.



37. példa

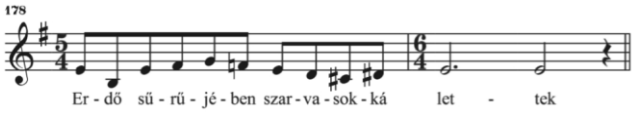
A szekvencia kényszere vonzza a *nem győzte szavak* zenei rímeként a *puskáját* szeptimugrását. Tehát nem valamiféle ügyetlenség ez, még kevésbé a fordításból adódó hiba! Ellenkezően: a prozódia egyik legnagyobb magyar mesterének tudatos munkája: a szokatlan helyzethez illő, szokottól eltérő

[33] Bárdos 1976. 14–15. o.

megoldás. Ha az elemzett szótörést nem előzné meg a nem győzte prozódiája, s nem volna célratörő dramaturgiai terv eleme, önmagában támadható lenne. Az elemi iskolai szabályokat ne kérjük számon a *Cantatá*tól, nem elemi iskolások számára íródott!

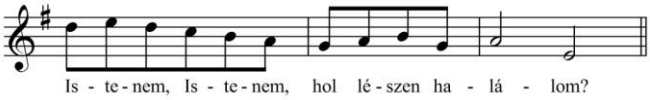
A bujdosás motívum-családjáról még három megjegyzés:

1. Valóban ez áll legtávolabb a népdalok intonációjától – szemben a *Cantata* más motívumaival –, mégis egységbe hozható amazokkal. Hogyan? Úgy például, hogy tizenkét szótagú népdalaink ritmikai modelljére énekelteti szerzőnk, mint a 178. ütemben:



38. példa

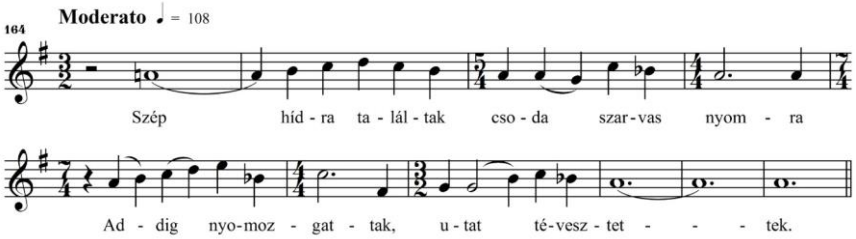
Bárdos Lajos ezt az alábbi népdallal veti össze:[34]



39. példa

Lényeges eleme itt a hatásnak a kórus uniszónója. Ezt Lendvai Ernő és Bárdos Lajos egyaránt megfigyelte.[35]

A tizenkét szótagú, második részletében meg a hatszótagú népdalaink alapképlete szerint alakul a kórus szövegének megzenésítése a 164. ütemtől kezdődően:



40. példa

A fenti alapképlet annyiban módosul, hogy a *híd* jelzője, a *szép*, megnyújtással kiemelődik (egyben „helyet biztosítva” a fúgából visszacsengő, ostorcsattanásszerű zenekari akkordnak), a csoda szó második szótagjára hajlítás kerül, az utolsó két szótag az azonos hosszúságú nyújtás helyett a szöveg ritmusához alkalmazkodik. (Ezen a helyen is közbe ékelődnek a zenekar csattanó akkordjai.) A következő két sor nagyvonalakban a ti-ti-ti-ti/tá-tá ritmusú népdalaink alapképletét követi.

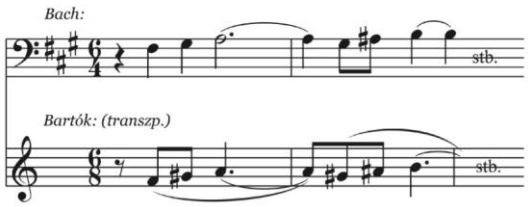
---

[34] Bárdos 1977a. 16. o.

[35] Lendvai 1964. 242. o.; Bárdos 1976. 37. o.

2. A motívumcsalád egyik legköltőibb alkalmazása az átváltozást bejelentő uniszónó-kórus után következik a 180. ütemben. Így szól a vers: *Karcsú szarvasokká váltak / Erdő sűrűjében.* Az uniszónó-kórus erre tiszta kvartra nyílik szét (mi lenne a *karcsú* szó jobb megfelelője, mint a magas regiszterben énekelt tiszta kvart), és kiragadva, augmentálva és imitálva a megelőző uniszónó jellegzetes *é-fisz-g-f, é-d-cisz-disz* motívumát, tovább fokozza a hallgatóban a csoda felidézését. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a csodavárás zenei képe Kodálynál is a tiszta kvint, amint azt a *Fölszállott a páva* 29. és további ütemei bizonyítják.)[36] A mű egységét erősíti, hogy mindez 6/4-es ütemben történik, közelítve ezzel a *Cantata* 27. ütemében exponált főgondolatához.

3. A motívum-család bachi eredetét a legtöbb elemző hangsúlyozta. A *Máté-passió* kezdő témáját szokás megjelölni, mint a *Cantata* bevezetésének 5., 6. stb. ütemében a fuvolák és klarinét intonálta zenei anyaghoz leginkább közelállót. Bárdos Lajos e dolgozat első változatának megjelenését követően hozzám intézett soraiban a *Wohltempe-*
riertes Klavier (I. kötet) *fisz*-moll fúgájának témájával vetette össze a fenti motívumot:



41. példa

Hat hangnyi, citátum számba menő dallami azonosság! A ritmus is alig különbözik.

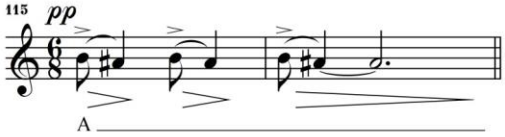
A *Cantata* a Bach-fúga hangjaival indul, de olyan szervesen illeszkedik a partitúrába, hogy a forrás pontos ismeretében is jellegzetesen bartókosnak halljuk.

Dolgozatom végére hagytam a Tenor első szólójának további elemzését.

A szóló kezdő motívuma ugyanis merőben új, az egyetlen, amely nem szerepelt csíraszerűen sem a *Cantata* zenekari bevezetőjében. Az Apa és a szarvassá lett fiúk találkozásánál tartunk, annál a pillanatnál, amikor az Apa reá akar lőni a szarvasra, amelyről még nem tudja, hogy nem más, mint saját fia. A Tenor szólója kisszekundon indul, majd legyezőszerűen kinyílik az alsó kistercig, és onnan újra visszakanyarodik a kezdő kisszekundra. (A „legyező-mozdulat" éppúgy jellemzi Bartók művét, mint a pentaton „átkaroló" dallamzárlat. A lefelé hajló kisszekundról azt írtam fennebb, hogy az a *fájdalom*

[36] Bárdos 1976. 35. o.

hangköze. Tettem ezt a zeneirodalom sok-sok idevágó példájának ismeretében.[37] Itt most csupán a *Cantata* „idősebb testvérét”, a *Psalmus Hungaricus*t említem, híres sírókórusa annyira ismert, hogy néhány hangjegy is elegendő a felidézésére:



42. példa

Van-e fájdalmasabb annál, amikor egy apa fiára emeli fegyverét? Lehet-e ennek a pillanatnak illőbb zenei megfogalmazása, mint a fiút csúszkáló kisszekundokon énekeltetni? Ezt a hatást fokozzák a zenekar kisszekundjai, és a csodát „hírül hozó” hárfa-glissandók, amelyek első ízben az átváltozást jelezték a hídra lépést követően a 176. ütemben. A kisszekund – a Tenor utolsó boldog felkiáltását kivéve – minden esetben jelen van, amikor a kórus az átváltozott fiakról beszél, vagy ahányszor a legkedvesebb fiú, mintegy a síron túlról, immár (porrá, hamuvá, kővé, fává) szarvassá válva megszólal. A Tenor második szólójának bevezetését is a hangsúlyos *disz-d* kisszekund és a *csoda* hárfa-glissandói képezik. Az első szólóban kisszekund szólal meg a csúcspontokon is, és zárásképpen a kezdő kisszekundok térnek vissza oktávval magasabban az ária végén.

Végezetül emlékeztetnem kell Bartóknak a bevezetésben idézett levélrészletére.

„A Cantata profaná-ban csak a szöveg román” – kezdődött a nyilatkozat. Ehhez hozzátehetjük: az eredeti szöveget lényeges elemekkel gazdagította, és *saját képére és hasonlatosságára* formálta Bartók. A mű „tematikus anyaga saját szerzemény, nem is utánzása a román népzenének, egyes részeiben egyáltalán nincs is népi hang.” Hogy a mű mely rétegére gondolhatott Bartók, amely távol áll a népzenétől, az teljes biztonsággal megállapítható, mint ahogy az sem lehet kétséges, hogy a népi hang éppúgy egyik legfontosabb forrásául szolgált a *Cantatá*nak, mint a szerző bármely más darabjának; népdalainkkal való összehasonlításból ez is vitathatatlanná válik. *Valamely vokális mű jellegét mindenekelőtt az a nyelv határozza meg, amelynek prozódiája alapján íródott. Ez a nyelv pedig a Cantata profana esetében Bartók anyanyelve.*

A sokféle forrás, a román, a magyar és más eredetű, teljes egységbe ötvöződik a műben. Domináló marad minden hangjegyében Bartók egyénisége. A mű különböző rétegeinek elemzése ne homályosítsa el ezt a tényt! Bartók egyéni hangja, a darab forrásai, rendkívüli lírai és drámai ereje együttvéve eredményezték, hogy a *Cantata profana* az egész emberiség tulajdonává válhatott.

[37] V ö. Bárdos 1977b. 56. o.

A közreadás forrásai

A tanulmány első megjelenésének adatai: *Igaz Szó*, Marosvásárhely, 29. évfolyam 2. szám, 1981. február, 152–169. oldal. Átdolgozott formában a *Zenetudományi írások 1983* című kötetben a bukaresti Kriterion Könyvkiadónál jelent meg, Benkő András szerkesztésében, a 20–40. oldalon. Az 1983-as dolgozatot a szerző később megint átírta, a javításokat a *Zenetudományi írások* saját tulajdonában levő kötetébe ceruzával jegyezte be. 1990-ben Szombathelyen *A Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményeiben* (VIII. Társadalomtudomány 3., 171–196. oldal) jelent meg ismét, a kiadványt Gutter József szerkesztette. Ebben az 1990-es kiadásban a megszámozott példák a dolgozat végén szerepelnek.

A jelen kiadásban, a szerző által javított szöveget használtuk, de a példákat beleszerkesztettük a szövegbe, továbbá a korábban a tanulmány végén található jegyzetek szövegei is itt a megfelelő oldalak lábjegyzeteiként olvashatók.

Irodalom:

BÁRDOS Lajos

1969 Heptatonia secunda. Egy sajátságos hangrendszer és moduszai Kodály Zoltánműveiben. In: Uö: *Harminc írás.* Budapest, Zeneműkiadó, 348–464. o.

1976 *Karvezetés* II. *Zenei prozódia.* Budapest, Tankönyvkiadó.

1977a *Bartók-dallamok és a népzene.* Budapest, Országos Pedagógiai Intézet.

1977b Bárdos Lajos: Kodály Ady-darabjainak prozódiája. In: *Ady–Kodály emléknapok.* Kecskemét, 1977. XI. 30. – XII. 1. [Szerkesztette Ittzés Mihály.] Kecskemét, 1979. Kodály Intézet, 47–60. o.

BUGEANU, Constantin

1975 A *Cantata profana* első előadása Bukarestben. *Művelődés* (Bukarest) 28. évf. 9. szám, 54. o.

BÜKY Béla

1979 *A beszédtanítás pszichológiája*. Budapest, 3. kiadás, Tankönyvkiadó.

DEMÉNY János (szerk.)

1976 *Bartók Béla levelei.* Budapest, Zeneműkiadó.

DILLE, Denijs

1970 Bartóks Text zur „Cantata profana”. In: *Documenta Bartókiana,* Heft 4. Budapest, Akadémiai Kiadó, 189–193. o.

DOBSZAY László

1977 Prozódia és stílus. In: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga.* Budapest, Zeneműkiadó, 125–141. o.

FÓNAGY Iván – MAGDICS Klára

1967 *A magyar beszéd dallama.* Budapest, Akadémiai Kiadó.

KODÁLY Zoltán

1960 *A magyar népzene.* Vargyas Lajos példatárával. Budapest, Zeneműkiadó.

LÁSZLÓ Ferenc

1975a Megjegyzések a *Cantata profana* szövegéhez. *Művelődés* (Bukarest), 28. évf. 9. szám, szeptember, 49–53. o.

1975b Még egyszer a *Cantata profana* szövegéről. *Művelődés* (Bukarest), 28. évf. 11. szám, november, 25. o.

1980 A *Cantata profana* keletkezéstörténetéhez. In: Uö: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*. Bukarest, Kriterion, 213–254. o.

LÁSZLÓ Zsigmond

1961 *Ritmus és dallam*. Budapest, Zeneműkiadó.

LENDVAI Ernő

1964 *Bartók dramaturgiája*. Budapest, Zeneműkiadó.

1971 *Bartók költői világa*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

1975 *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest, Zeneműkiadó.

SZENDREI Janka

1974 Recitatív típusok a magyar népzenében. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet* II. Budapest, Editio Musica, 65–123. o.

FÜGGELÉK:

Szabó Csaba összegyűjtött írásai I. / Részlet a könyvből: A magyar népzene ötfokú hangsorai és szolmizációjuk + Fittler Katalin recenziója

(Parlando 2020/3.

Szabó Csaba összegyűjtött írásai II. (A Szabó Csaba Nemzetközi Társaság és a Cellissimo Zeneművészeti Bt.) (Fittler Katalin)

(Parlando 2024/1.)