

10.18132/LFZE.2013.8

2012

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti-tudományok besorolású  
doktori iskola

A klarinétszólam változásainak hatása az  
interpretációra Bartók Béla színpadi műveiben

SZATMÁRI ZSOLT

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

10.18132/LFZE.2013.8

## Tartalomjegyzék

FAKSZIMILÉK ÉS KOTTAPÉLDÁK JEGYZÉKE .....	II
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	VII
BEVEZETÉS.....	VIII
1. A NÉMET ÉS A FRANCIA RENDSZERŰ KLARINÉT KÜLÖNBSÉGEI.....	1
2. BARTÓK SZÍNPADI MŰVEINEK FORRÁSAI .....	5
3. A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA .....	7
3.1. Operaházi I. klarinét szólam .....	10
3.2. A mű kezdeti előadásai.....	36
4. A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI .....	38
5. A CSODÁLATOS MANDARIN .....	61
6. ÖSSZEFOGLALÁS.....	84
1. sz. FÜGGELÉK .....	87
2.sz. FÜGGELÉK .....	98
BIBLIOGRÁFIA.....	107

**FAKSZIMILÉK ÉS KOTTAPÉLDÁK JEGYZÉKE**

1. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
2. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
3. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Zongorakivonat Ziegler Márta által készített másolata Bartók javításaival 28VOSFC1
4. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
5. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal által kiadott U.E.7028 számú partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
6. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
7. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
8. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
- 9a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
- 9b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára II. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
- 10a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
- 10b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos II. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
- 11a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
- 11b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
12. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára II. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára

- 13a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos III. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
- 13b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára III. klarinét szólam 1918 – Magyar  
Állami Operaház Kottatára
- 14a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami  
Operaház Kottatára
- 14b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
15. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal számára 1922-ben készített  
kiadói példány 28FSFC1
- 16a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami  
Operaház Kottatára
- 16b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
- 17a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami  
Operaház Kottatára
- 17b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
18. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal által kiadott U.E.7028 számú  
partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
19. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal által kiadott U.E.7028 számú  
partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
20. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami  
Operaház Kottatára
- 21a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami  
Operaház Kottatára
- 21b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
- 22a kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami  
Operaház Kottatára
- 22b kottapélda: A Kékszakállú herceg vára jelenleg használatos I. klarinét szólam  
© renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York

23. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára I. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
24. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal által kiadott U.E.7028 számú partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
25. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal számára 1922-ben készített kiadói példány, 28FSFC1
26. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára autográf partitúra , 28FSS1 (Bécsi példány)
27. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára Universal által kiadott U.E.7028 számú partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
28. kottapélda: Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922. közr. Somfai László. Editio Musica, Budapest 1987
29. kottapélda: A fából faragott királyfi autográf partitúra 33FSFC3
30. kottapélda: A fából faragott királyfi I. klarinét szólam 1917 – Magyar Állami Operaház Kottatára
31. kottapélda: A fából faragott királyfi jelenleg használatos I. klarinét szólam © renewed 1951 by Universal Edition A.G., Wien
- 32a kottapélda: A fából faragott királyfi particella formájú fogalmazvány 33 PS1 – 33 PFC 1
- 32b kottapélda: A fából faragott királyfi autográf partitúra 33FSFC3
33. kottapélda: A fából faragott királyfi particella formájú fogalmazvány 33 PS1 – 33 PFC 1
34. kottapélda: A fából faragott királyfi jelenleg használatos I. klarinét szólam © renewed 1951 by Universal Edition A.G., Wien
35. kottapélda: A fából faragott királyfi autográf partitúra 33FSFC3
36. kottapélda: A fából faragott királyfi autográf partitúra 33FSFC3
37. kottapélda: : A Kékszakállú herceg vára Universal által kiadott U.E.7028 számú partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
38. kottapélda: A Kékszakállú herceg vára II. klarinét szólam 1918 – Magyar Állami Operaház Kottatára
39. kottapélda: A fából faragott királyfi Universal által kiadott U.E.6638 számú partitúra
40. kottapélda: A fából faragott királyfi autográf partitúra 33FSFC3

41. kottapélda: A fából faragott királyfi IV. klarinét szólam 1917 – Magyar Állami Operaház Kottatára
42. kottapélda: A fából faragott királyfi I. klarinét szólam 1917 – Magyar Állami Operaház Kottatára
- 43a kottapélda: A csodálatos mandarin I. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára
- 43b kottapélda: A csodálatos mandarin jelenleg használatos I. klarinét szólam © 2000 by Universal Edition A.G., Wien UE 31 628
44. kottapélda: A csodálatos mandarin I. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára
45. kottapélda: A csodálatos mandarin partitúra Philharmonia, No. 304 © renewed 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
46. kottapélda: A csodálatos mandarin jelenleg használatos I. klarinét szólam © 2000 by Universal Edition A.G., Wien UE 31 628
47. kottapélda: A csodálatos mandarin II. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára
48. kottapélda: A csodálatos mandarin II. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára
49. kottapélda: A csodálatos mandarin partitúra Philharmonia, No. 304 © renewed 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York
50. kottapélda: A csodálatos mandarin partitúramásolat az Operaháznak BA-N 2165
51. kottapélda: A csodálatos mandarin partitúramásolat az Operaháznak BA-N 2154
52. kottapélda: A csodálatos mandarin partitúramásolat az Operaháznak BA-N 2165
53. kottapélda: A csodálatos mandarin részben tisztázat jellegű négykezes autográf másolat: PB 49 TPPS1
54. kottapélda: A csodálatos mandarin I. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára
55. kottapélda: A csodálatos mandarin jelenleg használatos I. klarinét szólam © 2000 by Universal Edition A.G., Wien UE 31 628
56. kottapélda: A csodálatos mandarin autográf partitúra a második befejezéssel PB 49 FSFC1
57. kottapélda: A csodálatos mandarin II. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára

58. kottapélda: A csodálatos mandarin autográf partitúra a második befejezéssel  
PB 49 FSFC1
59. kottapélda: A csodálatos mandarin partitúramásolat az Operaháznak BA-N  
2154



## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Disszertációm elkészítéséhez nyújtott értékes szakmai segítségükért köszönetemet szeretném kifejezni Dr. Vikárius László osztályvezetőnek, a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete Bartók Archívuma tudományos főmunkatársának és Kerékfy Márton Bartók-kutatónak az Archívum tudományos segédmunkatársának, Karczag Mártonnak, a Magyar Állami Operaház Kottatára vezetőjének, Kovács Béla Kossuth-díjas klarinétművésznek, a Magyar Állami Operaház nyugalmazott szólóklarinétosának, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Professzor Emerituszának és Mali István klarinétművésznek, a Magyar Állami Operaház nyugalmazott szólóklarinétosának, a Magyar Nemzeti Filharmonikus Zenekar vezető zenekari menedzserének.

## BEVEZETÉS

Bartók Béla négy évtizedes zeneszerzői pályájának szorosán véve éppen a felét, húsz esztendő telt ki a három színpadi mű megírása, illetve a rajtuk végzett módosítások, amennyiben *A Kékszakállú herceg vára* komponálásának kezdete – 1911 februárja –, és *A csodálatos mandarin* harmadik – utolsó, rövidített – befejezésének elkészülte – 1931 – közötti időszakot vesszük figyelembe.<sup>1</sup>

Zenekari művészként abban a szerencsében volt részem, hogy annak ellenére, hogy koncertező szimfonikus és nem operai zenekarnak vagyok a tagja, Bartók valamennyi színpadi művét játszhattam, némelyiket többféle előadásban is.

A Budapesti Fesztiválzenekar szólóklarinetosaként 1990 szeptemberétől 2000 szeptemberéig a zenekar valamennyi Bartók-produkciójában részt vettem, többek között két *A csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* CD-felvételén is, amely a Philips cég gondozásában jelent meg, Fischer Iván vezényletével.<sup>2</sup> A Magyar Nemzeti Filharmonikusok szólistájaként ismét alkalmam volt részt venni *A fából faragott királyfi* lemezfelvételén, Kocsis Zoltán vezényletével, ami a Bartók Új Sorozat részeként a Hungaroton kiadásában jelent meg.<sup>3</sup> A Sorozat keretében Bartók szinte valamennyi nagyzenekarra írt művét Kocsis Zoltán elmélyült irányításával volt alkalmam megismerni, továbbá rendszeresen közreműködöm a Nemzeti Filharmonikus Zenekar évadnyitó hangversenyein, Bartók halálának évfordulóján, amelyeken hagyományosan egy-egy Bartók-kompozíció szólal meg.

Az egyes Bartók-produkciókra való felkészülés során érdekes volt megfigyelni, hogy a karmesterek mennyire eltérő koncepcióval közelítenek a zenei szöveget felfejtéséhez, és azon keresztül a zeneszerző szándékainak megértéséhez. Foglalkoztatni kezdett az a gondolat, hogy a saját hangszeremet érintő szólamokat

---

<sup>1</sup> *A csodálatos mandarin* befejezés-változatairól ld. bővebben: Vikárus László: A „Bartók”-pizzicatóról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratáról (2) című tanulmányát. In: Muzsika, 2009. szeptember.

[http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=2964.2012.10.20.12:52](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2964.2012.10.20.12:52) illetve Somfai László: Bartók kompozíciós módszere. Akkord kiadó. Budapest, 2000. pp. 170

<sup>2</sup> Philips 454 430-2, illetve 454 429-2

<sup>3</sup> Hungaroton, HSACD 32502

magam is behatóbban tanulmányozzam, és azok összehasonlító elemzése által próbáljam nyomon követni a művek genezisét, valamint azt, hogy Bartók milyen előadási utasításokkal igyekezett világossá tenni zenei elképzeléseit. A kutatáshoz további ösztönzést adott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 1993 óta kifejtett pedagógiai munkám a klarinét főtanszak egyetemi adjunktusaként, elsősorban a zenekari szólamismeret tárgykörében. A próbajátékokra való felkészülésnél nagyon fontosnak tartom ugyanis, hogy a hallgatók megbízható kottaszöveget válasszanak, és azt képesek legyenek az előadási utasítások tekintetében is maradéktalanul értelmezni.

A Bartók színpadi műveire vonatkozó források megismerésében nagyon készséges és jelentős segítséget kaptam mind a Bartók Archívum vezetőjétől, Dr. Vikárius Lászlótól és munkatársaitól, elsősorban Kerékfy Mártontól, mind a Magyar Állami Operaház Kottatárának vezetőjétől, Karczag Mártontól, amiért ez úton is szeretnék köszönetet mondani nekik. Külön köszönettel tartozom a források közlésének lehetővé tételéért.

Bartók műveinek operaházi recepciója és az előadási tradíció tekintetében sok értékes információt kaptam volt zeneakadémiai professzoromtól, Kovács Béla klarinétművésztől, valamint Mali István klarinétművésztől,<sup>4</sup> aki pályám kezdetén a zenekari muzsikálás és a fúvós-kamarazene gyakorlati művelésének műhelytitkaiba avatott be.

Disszertációmban nem térek ki sem a színpadi művek keletkezéstörténetére, sem a források részletes ismertetésére. A művek genezisét ugyanis a Bartók halála óta eltelt évtizedekben megjelent zenetudományi publikációk kimerítően tárgyalják.<sup>5</sup> A források helyzetét pedig részletesen ismerteti Somfai László átfogó kötete,<sup>6</sup> amelyre a források tanulmányozásánál magam is nagymértékben támaszkodtam.

A keletkezéstörténetre és a forráshelyzetre csak annyiban térek ki e dolgozatban, amennyiben az életkörülmények változásával együtt ez közvetlen

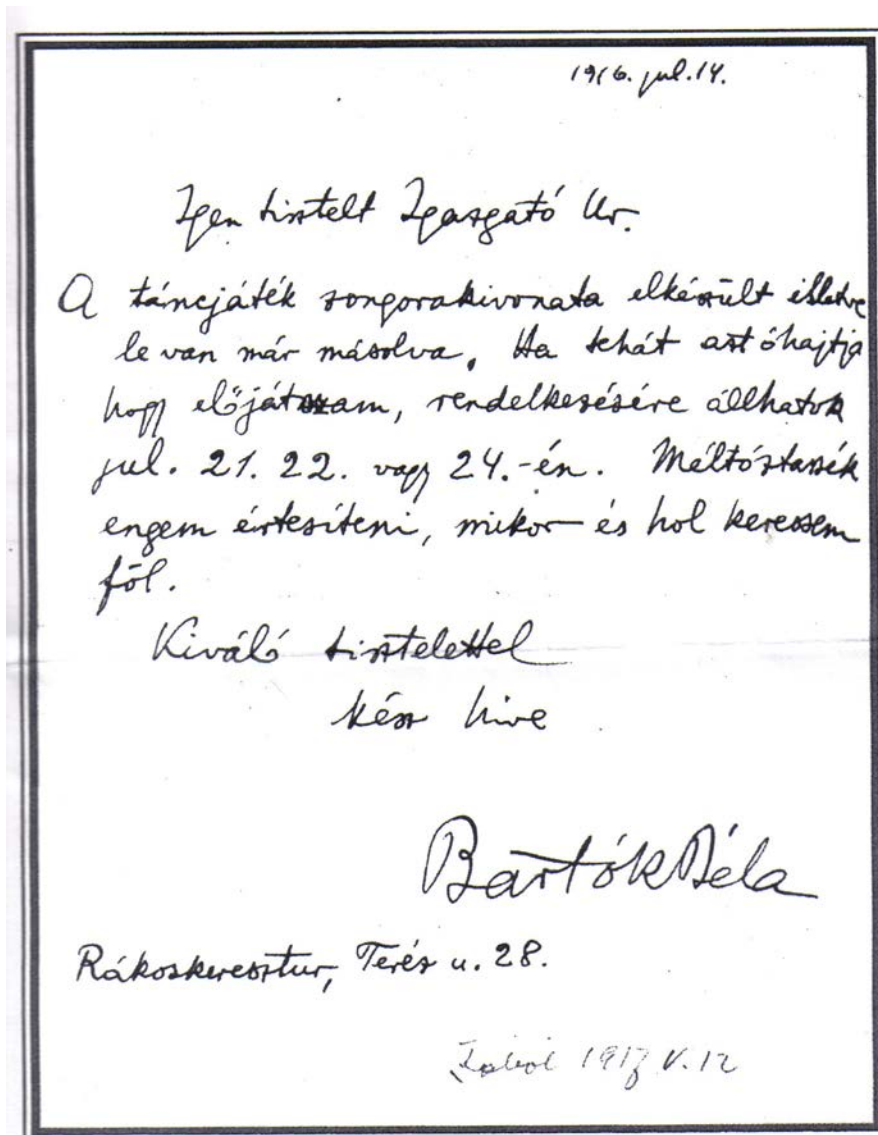
---

<sup>4</sup> Mali István mellett kezdtem zenekari pályafutásomat a Budapesti Fesztiválzenekarban, a Budapesti Fúvóegyüttesben pedig Berkes Kálmán külföldre költözését követően volt alkalmam együtt játszani vele.

<sup>5</sup> Ld.: Kroó György, Denijs Dille, Somfai László és Vikárius László idevonatkozó tanulmányait később a jegyzetekben.

<sup>6</sup> Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere. Akkord kiadó, Budapest 2000. pp 339

hatással volt a zenekari szólamok alakulására is. Közismert tény, hogy Bartók első színpadi műve, *A Kékszakállú herceg vára* ősbemutatójára csak egy évvel *A Fábólfaragott királyfi* budapesti premierjét követően került sor a Magyar Királyi Operaházban.



1. ábra<sup>7</sup>

A táncjáték próbafolyamata számos olyan tapasztalattal ruházta fel a színházi gyakorlattal akkor még nem rendelkező zeneszerzőt, amelynek tanulságai nemcsak *A Kékszakállú herceg vára* ősbemutatójának előkészületekor hasznosultak, hanem

<sup>7</sup> Nevezetes pillanatok az Operaház történetéből. Magyar Állami Operaház. Budapest, 2002. p. 34.

hatással voltak az opera végleges átdolgozására is.<sup>8</sup> Bartók első operaházi bemutatója, *A fából faragott királyfi* előkészületeinek idején<sup>9</sup> szinte megszakítás nélkül, folyamatosan Budapesten tartózkodott, és saját maga másolta-készítette elő az operaházi bemutatóra használatos zenekari szólamokat is. Ezért ezekben sokkal kevesebb utólagos módosítás található, mint például akár az opera, akár a pantomim szólamanyagában.

Nagyban befolyásolta a ránk maradt forrásokat az a körülmény is, hogy Bartókkal 1918-ban szerződést kötött a bécsi Universal kiadó<sup>10</sup>, és a kiadóval való levelezés, illetve a kiadó számára előkészített és átadott kéziratok ettől az időtől kezdődően jelentősen gazdagították a művek forrásláncát. További meghatározó körülmény, hogy a harmadik színpadi mű, *A csodálatos mandarin* ősbemutatójára végül nem Budapesten, hanem Kölnben került sor, és ezt csakhamar követte egy nagy sikerű prágai bemutató is. Az 1931-re tervezett budapesti premier végül megghiúsult, de ennek köszönhetően maradt fenn számos, javításokkal-módosításokkal ellátott kézirat, illetve ekkor készült el a pantomim harmadik, végleges befejezése is.<sup>11</sup>

A kiragadott, ám nagyon jelentős életrajzi körülmények tehát jelentősen meghatározták, hogy milyen mennyiségű és minőségű forrás maradt ránk a színpadi művek – elsősorban – szólamanyaga vonatkozásában. Ezen kívül természetesen számos egyéb tényező is hozzájárult a források keletkezéséhez, többek között, Bartók kapcsolata az előadókkal, illetve később kiadójával, valamint, hogy az adott időszakban volt-e segítsége a másolatok készítésében, és hogy ez a segítség családtagjai, vagy hivatásos kopisták közül került-e ki.

Ezeket a körülményeket mérlegelve azonban minden esetben nagyon körültekintően kell eljárunk, mielőtt bármiféle következtetést levonnánk. Ezért a források mellett igyekeztem egyéb kiegészítő adatokat is figyelembe venni, a családi

---

<sup>8</sup> Erről részletesen ld.: Kroó György: Adatok a Kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéhez. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Zeneműkiadó, Budapest 1969

<sup>9</sup> 1917. február 19. és május 12. között.

<sup>10</sup> Ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája. Zeneműkiadó. In: Nagy muzikusok életének krónikája. No. 16, Zeneműkiadó. Budapest 1981 p.163

<sup>11</sup> Bartók befejezés változatainak problematikáját részletesen tárgyalja Somfai László „Per finire”. Gondolatok Bartók Finale-problematikájáról című tanulmányában. In 18 Bartók írás, Zeneműkiadó, Budapest 1981., pp. 255-264

levelek mellett a volt operaházi tagok visszaemlékezéseit is, de csalódottan konstatáltam, hogy számos fontos információ az előadások gyakorlatára vonatkozóan minden bizonnyal már örökre elveszett.

A sok ma már megválaszolhatatlan és nyitva maradt kérdés ellenére azonban rendkívül tanulságos Bartók műveinek szólamonként való tanulmányozása. Nemcsak azért, mert rávilágít az alkotás folyamatának belső logikájára, hanem azért is, mert általa az előadó olvasata is megváltozik: a zeneszerző szemszögéből próbál válaszokat keresni a kottakép sugallta interpretációs kérdésekre.

## 1. A NÉMET ÉS A FRANCIA RENDSZERŰ KLARINÉT KÜLÖNBSÉGEI

Hector Berlioz Richard Strauss által közreadott hangszerelés tankönyvében mindössze egy lábjegyzet utal a francia és a német rendszerű klarinét hangszínbeli különbségeire.<sup>12</sup>

Richard Strauss kijelentése részben azzal magyarázható, hogy abban a zenei közegben, ahol felnőtt, majd később alkotott, kizárólag német klarinétot hallhatott, így a német klarinét hangszíne, hangképzése határozta meg zenei elképzelését és ízlését. Ugyanakkor valóban nagy hangzásbeli eltérés volt a kétfajta klarinét között. Ennek oka mind a tradícióban, mind a fizikai tulajdonságokban keresendő.

Bartók színpadi műveinek budapesti bemutatója idején az Operaház klarinétosai még kivétel nélkül német rendszerű klarinétot játszottak. Amint később látni fogjuk, valójában egy-két helytől eltekintve nincs különösebb jelentősége annak, hogy Bartók színpadi műveiben német vagy francia rendszerű klarinétot használunk-e. Az interpretációra gyakorolt hatásuk miatt azonban érdemes az alapvető különbségekre felhívni a figyelmet.

Az első klarinétot (chalumeau) egy nürnbergi hangszerkészítő mester, Jacob Denner (1681-1735) alkotta meg a XVIII. század legelején. Az új hangszer hasonlított a korabeli blockflötéhez, de azzal ellentétben hengeres furatot kapott. A megszólaltatásához egyszerű nádnyelves, csőrszerű fúvókát alkalmaztak. Először egy, majd két billentyű került rá, és a hangszertest vége egy kiszélesedő korpuszban végződött. Hangja a trombita egyik típusához, a magas fekvésű clarinéhoz hasonlított, innen eredeztethető a név: clarinetto, azaz kis clarino. Eleinte felső befújással szólaltatták meg – a nád felül helyezkedett el a fúvókán –, de a XVIII. század közepétől ez megcserélődött úgy, ahogyan ma is használatos.

---

<sup>12</sup> A francia klarinét hangja lapos és nazális, míg a németé közelebb áll az emberi énekhanghoz. In: Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und Revidiert von Richard Strauss. C.F.Peters, Leipzig 1905, p. 214

Ennek változását a hangképzés stabilabbá tétele tette szükségessé. Meg kell említeni Ivan Müllert (1786-1854), korának klarinét-virtuózát, akinek a hangszerén már 13 billentyű volt. Az ő nevéhez fűződik a hanglyukak, és a billentyűk alatti párnák újszerű kialakítása, mely akusztikai szempontból összehasonlíthatatlanul kifinomultabb hangzást eredményezett elődeinél. Müller szerint hangszerén minden hangnem jól játszható, így tulajdonképpen elegendő csak a B-klarinét használata, mert méretében, és hangminőségben a legoptimálisabb. Müller klarinétjának továbbfejlesztője Oskar Oehler (1858-1936), akinek újításai révén alakult ki a ma használatos német rendszerű klarinét.

A francia rendszerű klarinét mechanikájának megalkotása Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880) és Louis-Auguste Buffet (1816-1884) nevéhez fűződik, akik a Theobald Boehm (1794-1881) által kifejlesztett gyűrűs-billentyű mechanizmusának elvét adaptálták klarinétra. Sikeres kísérletező munkájuk gyümölcse a Boehm klarinét 1843-ban készült el, mellyel Buffet nyert díjat 1939-ben a Párizsi Kiállításon.

Napjainkban a francia rendszerű klarinétot használják szinte mindenhol, a német rendszerűt kizárólag osztrák és német területen alkalmazzák, ahol még megőrizték a tradíciót.<sup>13</sup> A francia rendszerű klarinétra való fúvókák szélesebbek, mivel a nád szélesebb, ámde vékonyabb. Előnye a könnyebb, biztosabb hangindítás, a dinamika szélsőségesebb interpretálásának a lehetősége. Hátránya a nazális, alsó regiszterben recsegős, a hangszer felső részében nagyon vékony, rikácsoló hang. A fúvóka furatában és hosszában is eltérés mutatkozik, ugyanis a francia rendszerű furata bővebb és méretében rövidebb. Ezzel ellentétben a német rendszerű klarinéhoz való fúvókák szűkebb furatúak és hosszabbak. Az úgynevezett nyakhangok magas intonációját ezzel a megoldással kompenzálták. A fúvókák közötti nagy különbséget a húzás és nyitás aránya adja. A fúvóka húzása alatt a fúvóka azon részét értjük, amelyikre a nád felfekszik, és közvetlenül nem érintkezik vele. Erre a szabad részre azért van szükség, mert a nád rezgéséhez – a rezgés fizikai tulajdonságai miatt – egy minimális helyre elengedhetetlenül szükség van. A nyitás a nád és a fúvóka közötti távolság. A nagyobb nyitás gyengébb nádat igényel, ami

---

<sup>13</sup> Ausztriában és Németországban az élvonalbeli, reprezentatív zenekarokban kizárólag német rendszerű klarinétot lehet játszani, vagyis gyakorlatilag azoknál az együtteseknél, amelyek központi állami dotációban részesülnek. A középmezőnyben és a félig amatőr együtteseknél már előfordul, hogy francia rendszerű hangszert is használnak, tekintve, hogy itt nem kötelező a német rendszerű.



vékonyabb hangot eredményez. A kisebb nyitás erősebb nádat kíván, viszont sötétebb tónusú hangot ad. Ez határozza meg, hogy milyen erősségű és típusú nádat használjunk.

A mai gyakorlattól eltérően korábban a hangszer készítője a hangszerrel együtt készítette el a fúvókát, mely más hangszerhez nem volt kompatibilis. Manapság a fúvókák gyártására egy egész iparág szakosodott, csakúgy, mint a hangszergyártásra. Vannak olyan cégek, amelyek évente százezres nagyságrendben állítanak elő hangszereket, és vannak olyanok, amelyek családi manufaktúrában készítenek évi 20-30 darabot. Ugyanez elmondható a fúvókákkal kapcsolatban is. A minőségi hangszerjátékban a fúvókának legalább olyan jelentősége van, mint magának a hangszernek.

Időben előrehaladva a két hangszer hangzásbeli különbségei közelítettek egymás felé. Napjainkban már olyannyira eltűntek a jellegzetes különbségek, hogy ha csak hallgatjuk, nem tudjuk megkülönböztetni a kétféle rendszerűt. Ebben szerepe van a hangszeres művészek fejlődésének és a hangszeroktatásnak is.

A francia és a német rendszerű klarinét mechanikájának alapvető különbségei a hanglyukak méretében és elhelyezkedésében mutatkoznak. A német rendszerűn a hanglyukak távolabb vannak egymástól, és nagyobb az átmérőjük. Ez feszítettebb kéztartást, a kéz izmainak erőteljesebb igénybevételét jelenti, ezért meglehetősen kényelmetlen rajta játszani. A hanglyukat körülölelő gyűrűhöz egy kisméretű hanglyuk is tartozik, amit a nagyobb gyűrűhöz rögzítettek. Ezen kívül számos segéd- illetve tisztítóbillentyű található. Ezek használata az intonációs problémákon hivatott segíteni. A hangszer legalsó hangjaihoz is tartozik egy tisztítóbillentyű, ami a tölcséren található, és jobb hüvelykujjal működtetjük. Ennek célja az egyébként alacsony intonáció korrigálása. Ezt azért kell külön megemlíteni, mert ez is nehezíti a muzsikus játékát. A német klarinéton tulajdonképpen nincsenek felesleges billentyűk, hiszen mindegyiknek megvan a funkciója, de mégis bizonyos technikai feladatok megoldása nagyobb nehézséget okoz. Az egyik legnagyobb különbséget, és egyben problémát is a bal-, és jobb kisujj mozgásai adják. Mivel a hanglyukakon csak g-ig lehet játszani, az ennél lejjebb eső hangok megszólaltatásához újabb billentyűkre van szükség. A német rendszerű négy billentyűt használ, a francia ezzel szemben nyolcat. Ahhoz, hogy a skálában minden hang játszható legyen, Oehler óta

a német rendszerűnél apró görgőket helyeztek el a könnyebb átcsúszás segítésére. A franciánál a dupla számú billentyű több variálhatóságot nyújt csúszás nélkül is. Megjegyzem, a technikai megvalósíthatóságot szem előtt tartva a francia egyszerűbb, kézenfekvőbb, jobban kézre esik. Legjobb példa erre Bartók: *Kontrasztok* című művének harmadik tételében, a 186. ütemtől a 196. ütemig, ahol gyors tempóban tizenhatod mozgással kell játszani az  $a^1 - h^1 - disz^2$  hangokat. A német rendszerű hangszernél ennek eljátszása – a szerző által megadott tempóban – gyakorlatilag lehetetlen, hiszen a kisujjak szempontjából függőleges irányú mozgáson felül még oldalirányút is kell végezni.<sup>14</sup> A másik nagy különbség a kényelmetlen villa fogások problematikája. Ez ugyanis nagyban nehezíti a gyors technikai megoldásokat azzal, hogy egy hangsor – legyen az bármilyen dúr vagy moll – játszásakor nem sorban következnek az ujjak. Az ötödik, negyedik, harmadik ujj után nem a második következik – ahogyan a francia rendszerűnél –, hanem a második és negyedik egyidejűleg – ezt nevezzük villa fogásnak –, majd ezután következik a második ujj. Ez természetesen mindkét kézre érvényes. Lassú tempóban ez nem jelent különösebb problémát, de – mint tudjuk – a klarinét virtuóz hangszer, és nagyon gyakran gyors futamokkal kell megbirkózni. A villa fogásokat ugyan ki lehet váltani különböző segéd fogásokkal<sup>15</sup>, de ez nem jelent alapvető változást, technikailag nem egyszerűsödik a megvalósíthatóság.

Az újítások következtében teljesen átrendezték a hanglyukakat, változtattak a furat átmérőjén, így az akusztikai tulajdonságok is megváltoztak. Ennek érzékeléséhez azonban kifinomult hallás szükséges.

---

<sup>14</sup> Az információ Regina Weber jelenlegi tanítványomtól származik, aki német rendszerű klarinéton játszik.

<sup>15</sup> Magam is kipróbáltam német rendszerű klarinéton.

## 2. BARTÓK SZÍNPADI MŰVEINEK FORRÁSAI

„A közelmúlt zenetudományi kutatásai egy sor közhelyet eloszlattak, megmutatták, hogy mennyire sokféle funkciójú és sokféle külalakú úgynevezett »vázlat«-ot találunk Beethoven, vagy akár Mozart, Haydn, Bach fennmaradt kéziratai között. Hogy ugyanaz a mester élete egyik periódusában (vagy egyik műfajában) sok vázlattal dolgozott, a másikban úgyszólván vázlat nélkül.»<sup>16</sup>

Ugyanez elmondható Bartók Béla kompozíciós módszeréről is. A vázlatoktól az adott mű véglegesnek tekintett befejezéséig különféle jellegű és tartalmú, eltérő kéztől származó források állnak a kutatók rendelkezésére, amelyek részletekbe menő tipológiáját Somfai László több évtizedes kutatómunka során végezte el.<sup>17</sup>

A három színpadi mű vizsgálatánál a Bartók Archívumban őrzött vonatkozó forrásokat vettem össze az Operaház korabeli szólamanyagával és a jelenlegi modern szólamanyaggal, amit az egyes művek tárgyalásakor sorolok fel. A Bartók halála óta eltelt több, mint hat évtizedben a Bartók Archívum munkatársai a kritikai összkiadás előkészületeivel összefüggésben rengeteget tettek azért, hogy az egyes művek forrásanyaga lehetőleg egy helyen legyen kutatható. Így történt ez a színpadi művek esetében is. Manapság sokkal több forrás áll a kutatók rendelkezésére, mint a hatvanas években, amikor Denijs Dille, Nirschy-Ott Aurél, John Vintonn és Kroó György első tanulmányai megjelentek Bartók színpadi műveinek keletkezése tárgyában. Tovább gazdagodott a forrásanyag feldolgozása Somfai László már említett monográfiája<sup>18</sup> által, amelyben több, mint három évtizedes forráskutató munkássága eredményeként teljes részletességgel tárja fel és tipologizálja Bartók műveinek rendelkezésünkre álló ma ismert forrásanyagát. Könyvének függelékében részletes katalógusát és leírását adja a Bartók kompozícióknak és elsődleges forrásaiknak.<sup>19</sup> Disszertációmban Somfai László besorolását és leírását veszem alapul, de mindhárom színpadi mű esetében csak azokat a forrásokat nevezem meg, amelyeket személyesen tanulmányoztam.

---

<sup>16</sup> Somfai László hat előadása: Vázlatok, fogalmazványok. In.: Bartók Béla 1881-1945. CD-ROM. MR 008. Magyar Rádió, 1995

<sup>17</sup> Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere. Akkord kiadó. Budapest, 2000. p. 339.

<sup>18</sup> Somfai László: i.m. p. 339

<sup>19</sup> A három színpadi mű elsődleges forrásait ld.: Somfai L. i.m. pp. 310., illetve 312-313. (BB 62, BB 74, BB 82)

Az egyes ütemekre való hivatkozásoknál – a szakirodalomban általánosan követett gyakorlat szerint – a zenekari próbaszámokat adtam meg, ( ) zárójelben, és + - jellel jelöltem az ütemeknek az adott próbaszámtól való távolságát. Az egyértelműen kottamásolói figyelmetlenségből vagy sajtóhibából eredő eltéréseknél, csak ott nem tettem említést, ahol az nem volt értelemzavaró, azaz nem befolyásolta a zenei textúra egyértelmű olvasatát.

### 3. A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA

Bartók egyetlen operájának, első színpadi művének esetében a következő forrásokat vizsgáltam a klarinétszólam változásai tekintetében:

- Fekete zsebkönyv<sup>20</sup>
  - Autográf partitúra 28FSS1 (Bécsi példány)
  - Zongorakivonat Ziegler Márta által készített másolata Bartók javításaival 28VOSFC1
  - Partitúramásolat Ziegler Márta, Bartók, és egy hivatásos másoló írásával ( a végleges, harmadik befejezéssel ) 28FSFC2
  - Az Universal számára 1922-ben készített kiadói példány 28FSFC1
  - Az Operaháznak készített partitúra BA- N 2156
  - Az Universal által kiadott U.E.7028 számú partitúra (revision 1963 von Füssl/Wagner )
  - Bartók Péter saját kiadású partitúrája
  - Partitúra Kerékfy Márton kéziratos korrekcióival
  - operai klarinét szólamok az ősbemutató idejéből
  - a jelenleg használatos klarinétszólamok
- © renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York

Az egyes művek vizsgálatánál eltérő megközelítést tett szükségessé az a körülmény, hogy Bartók színpadi műveit nem keletkezésük sorrendjében mutatták be. Az opera bemutatóját egy évvel előzte meg a később komponált táncjáték budapesti ősbemutatója, és annak tapasztalatai jelentősen befolyásolták az opera 1917-es revízióját, illetve az ősbemutató előkészítését.<sup>21</sup> Ezért az opera klarinétszólamának vizsgálatakor az 1918-as budapesti ősbemutatót használt zenekari szólamanyagot hasonlítottam össze a mű forrásanyagával és a jelenleg is

<sup>20</sup> Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922. közr. Somfai László. Editio Musica, Budapest 1987

<sup>21</sup> Kerékfy Márton: Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg vára* partitúráján. In: Zenetudományi Dolgozatok, MTA Zenetudományi Intézete, Budapest 2009. pp 51-66.

használatos szólamokkal. Bartók a táncjáték próbái során nyilvánvalóan szembesült azokkal az előadói szempontokkal, hogy az árokban játszó zenekar produkciója alá van rendelve a színpadi produkció sikerének, vagyis annak, hogy elsősorban a színpadon fellépők maximális kényelmét szolgálja, aminek elsődleges célja, hogy mindenkor képességeik legjavát tudják nyújtani. Bizonyára az sem kerülte el a figyelmét, hogy a zenekari muzsikások teljesítménye és technikai tudása sem állt egyenletesen magas színvonalon, tehát nem minden muzsikos volt képes maradéktalanul a számára teljesen szokatlan zenekari hangzás és játékmód tökéletes kivitelezésére. Ezt a körülményt tovább súlyosbította a zenekar tagjainak némiképp lekezelő magatartása a kortárs magyar zeneművekkel szemben, valamint az Operaház működésének belső intrikákkal, takarékosági intézkedésekkel és szervezési hiányosságokkal jócskán terhelt üzem módja. Alkatából következően Bartók igyekezett tapintatosan eljárni tehát, és kompozíciós megfontolásain túlmenően – amint az a szólamok áttekintéséből kitűnik –, az előadók igényeinek figyelembe vétele is motiválta színpadi műveinek revízióját. (2. ábra)

Rákosszentmihály, 1917. jun. 17.

Kedvelmes Uram!

Julius 15.-éig a „Kékszakállú” partitúráját teljesen átíráshozom és beadhatom az Operaháznak. Ha tehát Nagyméltóságod célszerűtnek tartja, hogy már a nyári szünetben történjen a kölcsönzés, arra kérem méltóságoskod erre vonatkozólag az Operaházban megfelelő utasítást adni.

Maradok Nagyméltóságodnak  
Késsz hiva

Pastor Péla

Kelén 1918 v. 24

2. ábra<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Nevezetes pillanatok az Operaház történetéből. Magyar Állami Operaház. Budapest, 2002. p. 34.

### 3.1. Operaházi I. klarinét szólam

Az (5) - 4. ütemben hiányzik a *f*, a jelenlegi kottában van, ami vélhetően sajtóhiba, tekintve, hogy az általam vizsgált források mindegyikében fel van tüntetve.

A (12) pirossal *solo* van beírva, de hiányzik az *espressivo* előadói utasítás, ami a jelenlegi kottában benne van. A (12) hiányzik az *espressivo* előadói utasítás az operai partitúrában (G) is, és a klarinét szólamban is. A kéziratot zongorakivonatban<sup>23</sup> megtalálhatjuk, de az Universal kiadó számára 1922-ben készült kiadói példányban<sup>24</sup> viszont hiányzik, miközben az Universal U.E.7028 partitúrájában szerepel. Ebből arra lehet következtetni, hogy utóbbi kiadásánál visszanyúltak a komponálás korábbi fázisának kéziratot forrásaihoz. Nagyon nagy tartalmi- és érzelmi különbséget jelent ugyanis az interpretáció során az *espressivo* előadói utasítás, amelynek láttán minden muzsikust teljesen más érzelmi attitűddel fordul a darabhoz.

A (14) - 6. ütemben nincs új tempóra utalás (♩ = 84), jöllehet az operai partitúrában benne van. Nincs továbbá dinamikai jelzés sem, míg a jelenlegi kiadásban mind a tempó-, mind a dinamikai jelzés szerepel. Vélhetően ismét a kottamásoló követetett el mulasztást, amikor az operai szólamból kifelejtette a tempó- és a dinamikai utasításokat.

Ugyanez fordulhatott elő a (15) felütésénél, amelyről lemaradt a *f* dinamikai utasítás. Nehéz azonban magyarázatot találni a (16) követő ütem felütéséről lemaradt *p* dinamikai utasításra, ami a jelenlegi klarinétszólamban szerepel, de az általam megtekintett források egyike sem tartalmazza. A Bartók Péter által közreadott partitúra azonban feltünteti.

---

<sup>23</sup> 28VOSFC1

<sup>24</sup> 28FSFC1



A (20) *solo* beírás van, ez a jelenlegi kiadásból hiányzik. Ennél a résznél a zongorakivonatban<sup>25</sup> a klarinétra utaló bejegyzés található, ami a majdani hangszerelésre vonatkozik. Érdekes megfigyelni, hogy *A fából faragott királyfi*, és *A csodálatos mandarin* kéziratok vázlataiban gyakorlatilag nem találni a klarinétra utaló hangszerelési utasításokat, míg *A kékszakállú herceg várában* ez többször előfordul.

A (24) kezdődő szóló részben nagyon fontos frazeálási jelek vannak, amelyek alapvetően befolyásolják ennek a résznek az értelmezését, dramaturgiáját. Ezek a jelzések minden bizonnyal a próbafolyamat közben kerültek a kottába, mivel ceruzás beírásokról van szó, amit az I. klarinétos, Lutz Lambert jegyezhetett be, a karmester utasításai alapján. Ezek a jelzések egyben a levegővétel helyét is meghatározzák, ami egyértelművé teszi a frazeálást. Az általam említett jelzések a mostani kottában nem találhatóak meg, pedig az interpretáció tekintetében nem elhanyagolható utasításokról van szó. (1. kottapélda)



1. kottapélda

<sup>25</sup> 28VOSFC1

A (25) + 3. ütemben (Első ajtó) eltérés mutatkozik a korabeli operai szólam, illetve az általam vizsgált partitúrák között. Az azonos motívumokon korábban beírt hangsúlyok nincsenek folytatólagosan jelölve, ami kétféle interpretációs értelmezésre teremtene lehetőséget, ha a drámai szituáció nem tenné egyértelművé a helyzetet. Kékszakállú várának, vagyis a bezárt asszonyok panaszos sóhajaira rákérdezve Judit egyre sürgetőbbben követeli a választ. A korabeli operai szólamban a klarinétmotívum valamennyi kezdőhangján szerepel a *gyöngye kiemelés* >.<sup>26</sup> (2. kottapélda)

2. kottapélda

Ezzel szemben az autográf partitúrában<sup>27</sup> egyáltalán nem szerepel *gyöngye kiemelés*.

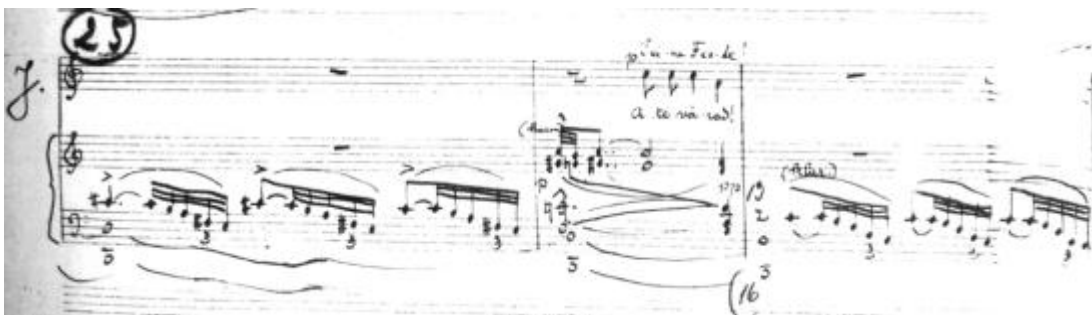
A Ziegler Márta, Bartók és a kottamásoló által készített kézirat partitúrában<sup>28</sup> pedig csak az első három motívumon szerepel ugyanez a *gyöngye kiemelés* >, a második három motívumon pedig nem, és ugyanígy van feltüntetve a Ziegler Márta által lemásolt és Bartók javításaival ellátott zongorakivonatban<sup>29</sup> is. (3. kottapélda)

<sup>26</sup> A hangsúlyjelek értelmezésénél a Somfai László által megadott terminológiából indultam ki. A fektetett hangsúlyjel Somfai olvasatában *gyöngye kiemelés*. Vö.: Somfai László: Bartók kottázásáról. In: Magyar Zene. 2012. No., 1. sz. Függelék p. 68

<sup>27</sup> 28FSS1

<sup>28</sup> 28FSFC2

<sup>29</sup> 28VOSFC1



3. kottapélda

Az operai partitúra alapjául a kézirat partitúra<sup>30</sup> szolgált, ezért nem érhető, hogy a kottamásoló miért nem tette ki az első három motívumra a > jelet, vagyis a *gyöngye kiemelést* az Operaház számára másolt partitúrában. Nyilvánvalóan ezért írták be a klarinétszólamba piros ceruzával a hangsúlyjeleket, de nem csak az első három motívumra, hanem a folytatásra is. Ráadásul a korabeli szólamban az utolsó előtti motívum esz-hangra való hangsúlyos megérkezését még egy  $\wedge$ <sup>31</sup> is jelöli a korábbi > jeleknél erősebb akcentust írva elő. (4. kottapélda)

Ez a még elég erős kiemelés az Universal által kiadott partitúrában<sup>32</sup> *gyöngye kiemeléssé szelídiül*. (5. kottapélda)



4. kottapélda



5. kottapélda

<sup>30</sup> 28FSFC2

<sup>31</sup> Somfai László értelmezésében ez a jel: *még elég erős kiemelés*. Vö.: Magyar Zene, 2012. No. 1, 1. sz. Függelék „Bartók kottázásáról”. p. 68

<sup>32</sup> UE 7028

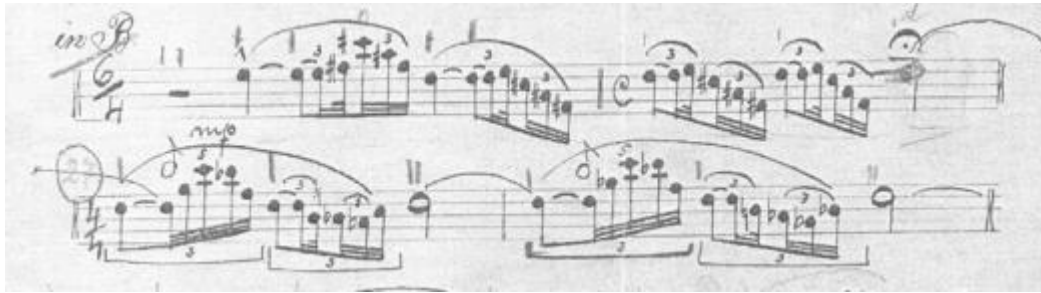
A jelenlegi szólamkottában azonban nincs nyoma sem a kéziratban szereplő kiemeléseknek, sem a korabeli operai szólamban utólag kézzel folytatólagosan beírt, illetve eltérő kiemeléseknek, ami jelentős értelmezési és kifejezési többlettől fosztja meg az interpretációt. (6. kottapélda)



6. kottapélda

A (27)-2.<sup>33</sup> ütemmel kezdődő és négy ütemen át tartó bonyolultnak tűnő triolás ritmusképlet megfejtése külön tanulmányt érdemelne. Az 1917. évi első operai szólamnak a jelenleg használatos szólammal való összehasonlításakor alapvető ritmikai és értelmezési különbség mutatkozik. A korabeli kottában az ütem negyedik és hatodik negyedére eső nyolcad, tizenhatod, harmincketted triolás ritmusképlettel szemben a ma használatos kottában nyolcad, és tizenhatod triolák találhatók. Ez nem magyarázható kizárólag az ütemmutató nagyobb léptékével: az egykorú kiadásban ugyanis a 6/4-es ütemmutatót C követi, míg a modern kiadás a 6/4 helyett 3/2-es, a C helyett pedig 4/4-es ütemmutatót jelöl, vagyis megfordítja az egyes ütemek léptékét. A korabeli szólamban matematikailag nem jön ki a ritmusképlet, mivel a negyedhangra eső motívumot két triolára bontja. A második triola ugyanakkor csak akkor értelmezhető egyetlen nyolcad-értékként, ha harminckettedek helyett tizenhatodokban van lejegyezve. Zeneileg ez a lejegyzés úgy lenne értelmezhető, ha az első nyolcad-értéket dupla-pontozásként fognánk fel, amit egyébként az átkötött hang a menzurális notáció gyakorlata szerint meg is engedne. Ekképp, a második nyolcad-érték alatt lefutó nagyon gyors triola valójában átsuhanó díszítésnek játszandó. (7. kottapélda)

<sup>33</sup> Az Első ajtó jelenetéről van szó



7. kottapélda

A jelenlegi szólam matematikailag pontos, zeneileg viszont kétértelmű játékmódra ad lehetőséget. (8. kottapélda)



8.kottapélda

Nem kínálnak egyértelmű magyarázatot az értelmezésre a kéziratos források sem, tekintve, hogy az autográf partitúrában<sup>34</sup> harmincketted-triola szerepel a ritmusképlet második felében.

<sup>34</sup> 28FSS1

Az 1911-es pályázatra Bartók, Ziegler Márta és a hivatásos másoló által közösen készített partitúra-másolatban<sup>35</sup> viszont tizenhatod-triola van ezen a helyen, akárcsak a zongorakivonat másolatában,<sup>36</sup> illetve annak javításokkal ellátott korrektúra-levonatában<sup>37</sup>.

Az Universal kiadó számára 1922-ben készült példányban<sup>38</sup> viszont ismét harmincketted-triola szerepel.

Annak ellenére, hogy a kéziratos másolatok ritmikai képlete matematikailag pontos, mégis jelentősebbnek ítélem az autográf partitúra, illetve a korabeli operai forrásokban szereplő ritmikailag pontatlan verziót, tekintve, hogy zeneileg és dramaturgiailag egyaránt pontosabban fejezi ki Judit nyugtalan, szorongó lelkiállapotát. Mindez újabb bizonyosság arra, hogy a korabeli előadásokon használt forrásokban található bejegyzések mennyivel gazdagabban és árnyaltabban közvetítik a zeneszerző szándékát.

A (28)- 4. ütemben utóka van írva az I. klarinétnak, a jelenlegi kottából ez az utóka hiányzik, illetve a II. klarinét játssza. Ennek oka, hogy az I. klarinét a (27) -2. ütemtől folyamatosan játszik, és nincs lehetősége levegővételre, ezért az egyik motívumot átveszi a II. klarinét, hogy az I. klarinétos levegőt tudjon venni. Az operai verzióban az összes utóka-motívum az I. klarinét szólamába van beírva (9a-, 10a kottapélda), ellentétben a jelenleg használatos kottával, ahol egy teljes motívumot a II. klarinét játszik. (9b- 10b kottapélda)



9a kottapélda

<sup>35</sup> 28FSFC2

<sup>36</sup> 28VOSFC1

<sup>37</sup> 28VOSFC2

<sup>38</sup> 28FSFC1





9b kottapélda

Megítélésem szerint sokkal jobb megoldás az, ami a korábbi kottában szerepel: vagyis ha ugyanaz a muzsikus játssza az ismétlődő utókákat, mivel így azonos marad a hangszín, és a játékmód is egységesebb. A levegővételt ugyanis meg lehet oldani oly módon, hogy az első és a második klarinét a két, illetve három egység alatti tartott hangon váltásban oldja meg a levegővételt, vagyis a második klarinétos időnként tehermentesíti az első klarinétost egy levegővétel erejéig. Ez a megoldás teljesen észrevétlen, csak a közvetlenül mellettük ülő kollégák hallhatják, már a karmester sem érzékeli. Az operai partitúrából és a szólamokból az derül ki, hogy Bartók minden hallható motívumot az I. klarinétnak írt, de a levegő problémák miatt átírt bizonyos részeket – főleg tartott hangot – a II. klarinétnak. Itt is ez a helyzet alakult ki, de a próbák során kiderülhetett, hogy akkoriban mégsem tudták észrevétlenül megoldani a fent leírt módon a levegővétel miatti váltást,<sup>39</sup> ezért Bartók inkább az egész motívumot a II. klarinéra bízta, így alakulhatott ki a végleges megoldás.

<sup>39</sup> Vélhetően a korabeli második klarinétosok technikai tudása nem állt azon a fokon, hogy észrevétlenül és tisztán intonálva „szálljanak be, illetve ki” az első klarinétos szólamából, ezért Bartók módosította az egyes szólamok közötti feladatmegosztást. Ennek következtében viszont jelenleg az a paradox helyzet áll elő, hogy a módosított lejegyzés szerint nehezebben megoldható az utókák egyenletes megszólaltatása, míg az eredeti formában ma könnyebben tudnának váltani a tartott hangokon.

allargando. a tempo  $\text{♩} = 92$  a tempo  $\text{♩} = 116$

cresc. ... mf dim. p

[28] poco allarg. andante  $\text{♩} = 84$

p p cresc. f - p f molto dim.

10a kottapélda

più lento  $\text{♩} = 42$  poco string. allargando

[27] a tempo  $\text{♩} = 92$  a tempo  $\text{♩} = 116$  [28] poco allarg. Andante  $\text{♩} = 84$

mf dim. pp p cresc. f - p cresc. ...

10b kottapélda

További probléma a (28) + 3. ütem dinamikai eltérése a forrásokban. Az operai kottában ugyanis a tartott hangra folyamatos *crescendo* van írva egy olyan helyen, ahol mozgó szólamot a teljes zenekarban egyedül a klarinét játszik. A dinamikai utasítás a teljes motívumon *mf* - tól *f molto espressivo* - ig terjed. Ezzel szemben a jelenlegi verzióban *f* kezdődik, majd két ütés alatt *molto dim.* egészen *p* - ig halkul le, majd újabb két ütés alatt a *f molto espr.* - ig crescendál. Ennek a változtatásnak az lehet a magyarázata, hogy Judit énekszólamának utolsó – mély fekvésű – hangjai egybe esnek a szólóklarinét *f* belépésével, ami minden bizonnyal elfedte volna Judit frázisának lezárását. (11a-, 11b kottapélda)





11a kottapélda



11b kottapélda

A (36)-tól (39)-ig terjedő területen a II. klarinét korabeli operai szólamában egy viszonylag nagy felületű – mintegy félololdalnyi – beragasztás látható, aminek az általam vizsgált korábbi keltezésű forrásokban nincs nyoma. Mivel az operai partitúrában ez a szólóállás egyértelműen az I. klarinétnak van beírva, de magában a



12. kottapélda

szólamban nincs nyoma, és eredetileg a II. klarinét szólamában sem szerepelt. Ezzel szemben, az operai partitúra elkészítése előtti forrásokban<sup>40</sup> egyértelműen a II. klarinét szólamába van írva, így ezt utólag beragasztással pótolták, hogy az ütem jól olvasható legyen, és teljes terjedelmében beférjen. (12. kottapélda)

A (37) + 6. ütemben a basszusklarinét fellép *a*-ra az angolkürttel és a fagottal együtt. (14a kottapélda) Ez a jelenlegi kottában nincs benne (13a kottapélda), viszont az operai partitúrában, és a korabeli operai szólamban azonban igen. (13b kottapélda) Ismét egy érdekes helyzet: ugyanis az autográf partitúrában<sup>41</sup> az angolkürt és fagott fellép a következő ütem első hangjára, a basszusklarinét viszont nem.



13a kottapélda

<sup>40</sup> 201501, 2015102, 2015101  
<sup>41</sup> 28FSS1



13b kottapélda

A partitúra-másolatban,<sup>42</sup> amit Ziegler Márta, Bartók Béla, és a hivatásos másoló készített, már benne van, és ugyancsak benne van az ennek a partitúrának az alapján a kiadó számára készült partitúrában,<sup>43</sup> és a már fent említett operai partitúrában is. Nagyon érdekes, hogy az ezt követő kiadványok viszont nem tartalmazzák ezt a hangot.<sup>44</sup> A Bartók Péter által kiadott, és a Kerékfy Márton által revideált partitúrában viszont már ismét szerepel ez a hanglépés a basszusklarinétban, ami harmóniaiilag is indokolt, és a Ziegler Márta által készített kéziratos zongorakivonat-másolatban is szerepel.<sup>45</sup>

A II. klarinét szólamában a (40)+5. ütemtől a vér motívum trillái dinamikában nem egyeznek a klarinétok szólamaiban: I. klarinét *ffp*, II. klarinét *ff*, III. klarinét *ffp*. Mivel mindegyik vizsgált dokumentumban egyezés van, vélhetően a kottamásoló felejtette ki a II. klarinét kottájából a *ffp*-ból a *p* betűt.

A (42)+5. Fegyveres ház jelenetnél mind az első szólamban, mind a második szólamban megtalálható egy B-klarinétra transzponált Esz-klarinét szólam. (14a-, 14b kottapélda) Ez arra enged következtetni, hogy ha nem is minden esetben, de sokszor – kényelmi szempontok miatt – B-klarinéttal transzponálva játszották az Esz-klarinét szólamait. Az A- illetve B-klarinét esetében ugyanis a váltás Esz-klarinétra nem úgy működik, mint az A- és a B-klarinét, illetve – a Nemzeti Filharmonikusoknál – az A- és a C-klarinét között. Mivel ez utóbbiaknál a játékos csak a fúvókát cseréli a váltáskor, míg az Esz-klarinétra való váltásnál a teljes

<sup>42</sup> 28FSFC2

<sup>43</sup> 28FSFC1

<sup>44</sup> pl. az Universal Kiadó U.E.7028 sz. partitúrája sem.

<sup>45</sup> 28VOSFCI BA 1170

hangszert a fúvókával együtt cserélni kell, ami a nád kipróbálás nélküli, újbóli benedvesítésével és visszaillesztésével jár együtt. Itt azonban mégis más a helyzet, mint – ahogy arról később még szó lesz – *A fából faragott királyfi* esetében, ahol a szaxofon szólamot játszották be klarinéttal. Bár minden szólam megszólalt, de a zeneszerző eredeti elképzelésétől merőben más hangszínen. *A kékszakállú herceg várában* az Esz-klarinét szerepe nem más, mint a harsány, figyelemfelkeltő, kemény hangzás elérése. Ha B-klarinéton játsszák az Esz-klarinét szólamát, hangzásban nem tapasztalható lényeges hangszínelkülönbség, vagyis, ha a karmester nem látná a hangszert, kizárólag a hangzásélmény alapján nem tudná megmondani, hogy B-klarinét játszik a megfelelő transzpozícióval az Esz-klarinét helyett. A Fegyveres ház jelenet előtt ugyanis mindkét klarinét A-klarinéton játszik, és bőven lenne idő a váltásra. A karmesternek úgy tűnik, hogy mindkét klarinétos hangszert – és nem csak fúvókát – cserél, amiből arra következtet, hogy Esz-klarinétra váltanak, holott csak a számukra intonációban és technikailag egyaránt biztosabb B hangszert készítették elő. Mindezt a hangzásból gyakorlatilag nem lehet megítélni. Ezzel az ártatlan trükkkel ezen a helyen gyakran élnek a tapasztaltabb kollégák.



14a kottapélda





14b kottapélda

Bár a mű későbbi, végleges kiadása tekintetében nincs jelentősége, de az érdekesség kedvéért érdemes megemlíteni, hogy a korabeli operai szólamban és a partitúrában a (61)-1. ütemtől kezdődően piros ceruzával egyaránt ki van húzva 4 ütem, ami pedig fontos klarinét szóló. Ez a húzás a későbbi nyomtatott kiadásokba nem került bele, tehát nem sérült általa a zenei szövet. A korabeli előadás partitúrájában és szólamanyagában több ehhez hasonló rövidítés is van, de mivel ezek nem befolyásolják a mű végleges formáját, ezért ezeket nem vizsgáltam.

Figyelemre méltó, hogy a (61)-(62) között az Universal számára készített kiadói példány<sup>46</sup> dinamikailag sokkal kidolgozottabb, mint akár az autográf partitúra, akár az operai szólamok. Minden bizonnyal ebben az esetben az operai tapasztalatok segítettek Bartókot abban, hogy a bécsi kiadás számára árnyaltabb dinamikai jelzésekkel lássa el a partitúrát. (15. kottapélda)



15. kottapélda

A (67)–(68) között – a Virágoskert kulminációs pontja – több alkalommal hiányoznak a *crescendo* és a *decrescendo* jelzések. (16a kottapélda)



16a kottapélda

Az operai partitúrába beírtak teljes mértékben megegyeznek az operai szólamokban szereplő beírásokkal, vagyis *p* alapdinamika, *dolce* előadási utasítással szerepel, de utána nincs *crescendo* és *decrescendo* utasítás, mint a mostani szólamokban. Érdekes, hogy az autográf partitúráról készült másolatban<sup>47</sup> eredetileg *p* szerepelt, ami azonban ki van satírozva, és utólag *mf*-re van javítva. Emellett az is egyértelműen látható, hogy utólag írták be a *crescendo* és a *decrescendo* jelzéseket is. Mivel az autográf partitúrában<sup>48</sup> nincs ilyen bejegyzés, vélhetően a próbafolyamat tapasztalatai alapján derült ki, hogy Judit szólama alatt túlságosan vastag a zenekari hangzás, ezért, a *decrescendo* utasítások beiktatásának köszönhetően, ha nem is teljes mértékben, de részben könnyebben áténekelhetővé vált a zenekar, anélkül azonban, hogy módosítani kellett volna a hangszerelést. Érdekes módon azonban, ezeket az előadási utasításokat utólag sem vezették át az operaházi partitúrába és szólamokba, de a modern kiadásban már megtalálhatók. (16b kottapélda)



16b kottapélda

<sup>47</sup> 28FSFC2 BA

<sup>48</sup> 28FSS1 BA

A Bartók Péter által közreadott partitúrában sincsenek feltüntetve ezek a szerző által elképzelt dinamikai utasítások. Bartók Péter vélhetően nem tartotta eredetinek ezeket a jelöléseket.

Közvetlenül az Ötödik ajtó jelenete előtt (73) (*Agitato*  $\downarrow = 120$ ) eltérés van az operai szólam (17a kottapélda) és a jelenlegi szólam között. (17b kottapélda) Az autográf partitúra szerint ugyanis az I. és II. klarinét kopulázta volna a fuvola három ütemes motívumát, de a korabeli operai partitúrából és a klarinét szólamokból a hátréből két ütemet kihúztak – *Pausieren* –, miközben a többi fúvós és a mélyvonósok akkordhangokat tartanak. Ezzel a véglegesnek tekintett módosítással vélhetően a hangszínen akart változtatni a zeneszerző, azáltal, hogy a 18. században elterjedt kedvelt gyakorlatot követve kizárólag a fuvola színezi az első és a második hegedűk szólamát, különleges, sejtelmes ragyogást adva a motívumnak. (18. kottapélda)



17a kottapélda

17b kottapélda

73 *Agitato* ♩ = 120

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Cor. Ang.  
Tr. 1  
Tr. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp.  
Bl.  
Vl. I  
Vl. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

Judith, Judith, fra-ge nim-mer,  
Judith, love me, ask no questions.

73 *Agitato* ♩ = 120

18.kottapélda

A (83)-4. ütemtől (83)-ig az I. klarinét szólamában 4 ütemen keresztül *diminuendo* van ceruzával beírva, az operai partitúrában szintén. Mivel a többi forrásban – Bartók Péter saját közreadású partitúrájától eltekintve – nincs nyoma



ennek az utasításnak, vélhetően a próbák során karmesteri instrukcióra írta be a klarinétos, Lutz Lambert. Ennek egyik oka, hogy Kékszakállú – követelőző – szólamát ne fedje el túlságosan, a másik ok pedig, hogy a mozgó szólamot játszó II. hegedűk plasztikusabban érvényesüljenek.

A (89) és (91) között, közvetlenül a Hatodik ajtó jelenete előtt nincsenek beírva a *tre battute* utasításra vonatkozó jelek sem a korabeli szólamokban, sem az operai partitúrában, miközben a jelenleg használatos klarinét szólamokban már benne vannak. Ha végigkövetjük ennek a résznek az eredeti kéziratból eltérő változásait, különböző megoldásokat találunk. Ugyanis az eredeti kéziratban nincs nyoma, az autográf partitúrában<sup>49</sup> sincs, de a partitúrában<sup>50</sup> már van, a későbbi Universal kiadói partitúrában<sup>51</sup> viszont megint nincs. Ha a zongorakivonatos fogalmazványokat nézzük,<sup>52</sup> ott konzekvensen megtalálható a *tre battute*. A zenekari partitúráknál azt tapasztaljuk, hogy az Universal kiadói partitúra<sup>53</sup> az utolsó, melyben nem szerepelnek a *tre battute* utalások. Ebből következik, hogy a későbbi források kiadói a partitúra másolatot<sup>54</sup> vették alapul, ugyanis a Kerékfy Márton által átdolgozott, és még a Bartók Péter saját kiadású partitúrában<sup>55</sup> ismét megtalálhatóak a *tre battute* utasítások. Minderre azért lényeges kitérni, mert az előadói gyakorlat szerint ezek a jelek meglehetősen tág interpretációs értelmezésre adnak lehetőséget a karmestereknek. A *tre battute* eredetileg három ütem egy egységként történő tagolását jelzi, vagyis összefogottabbá teszi a zenei folyamatot. Néhány karmester azonban még rövid cezúrával, megtorpanással is ráerősít a drámai hatásra, holott ez az utasítás ezt ténylegesen nem indikálja. Szerencsére az utóbbi idők előadói gyakorlata egyre inkább arra törekszik, hogy minél szöveghívebben tolmácsolja a szerző eredeti szándékát, és lemond a megtorpanások – cezúrák – által elérhető szélsőséges drámai fokozásról.

---

<sup>49</sup> 28FSS1

<sup>50</sup> 28FSFC2

<sup>51</sup> 28FSFC1

<sup>52</sup> 28VOSFC1 és 28VOSFC2

<sup>53</sup> 28FSFC1

<sup>54</sup> 28FSFC2

<sup>55</sup> U.E.7028

A Könnyek tava jelenetben a (101)-3. és 2. ütemben a három klarinét *unisono* játszik a kürt kitartott pedálhangja fölött. Az énekszólamban ezalatt Kékszakállú vágyakozva hívogatja Juditot. (19. kottapélda)

The image shows a page of a musical score, specifically page 19, marked with a box containing the number 101. The score is for the opera 'The Bluebeard's Castle' (Kékszakállú hercegvára) by Béla Bartók. It features a vocal line for Judith (B1) and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Komm doch, hab' mich, Ju-dith, hab' mich, waiting, Ju-dith, waiting. Die lach' sie für die lust' of my'. The orchestral score includes parts for Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Horns (Hr.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Cymbals (Co.). The score is marked with 'ritard.', 'a tempo ♩ = 80', and 'Adagio ♩ = 72'. The measure number 101 is indicated in a box.

19. kottapélda

Az operai szólamban és partitúrában a 3 ütemes *espressivo* motívum eredetileg *mezzopiano*-ból halkul *pianissimó*vá, és a klarinétok hosszú hangjai alatt *crescendo*-

*decrescendo* van, ami némiképp hasonlatos a *mezzavoce* dinamikához. A másoló által beírt *mp* utasítást később kézzel *mf*-re jelölték át. (20. kottapélda)



20. kottapélda

Ez az utasítás valamennyi forrásban így szerepel, a zongorakivonattól eltekintve, ahol nem lehet kivitelezni ezeket a dinamikai árnyalatokat. A végleges partitúra változatban megtartották a *mf*-ből *pianissimó*vá halkuló *decrescendót*, a *crescendo-decrescendo* jelet azonban elhagyták, és *decrescendo* jellel helyettesítették.

A (105) és (106), majd a (108) és (109) között az eredetileg beírt *crescendo-decrescendo* jeleket következetesen kisatírozták a szólamokból. Mivel az operaházi partitúrában szerepelnek, ezért elképzelhető, hogy a próbafolyamat alatt karmesteri utasításra húzták ki ezeket az utasításokat. Ez a módosítás azonban nem volt hatással az opera végleges verziójára, ahol mind a tartott hangokat játszó fafúvósok, mind a csellók szólamában szerepelnek a *crescendo-decrescendo* jelek, a hallgatóban mintegy a tudatalatti szorongás érzetét keltve.

A (113)-4. ütemben a korabeli szólamban hangsúly ^ van jelölve (21a kottapélda), a mostaniban azonban nincs. (21b kottapélda) Mivel valamennyi forrásban megtalálható ez a jelzés, kivéve a most használt szólamanyagot, minden bizonnyal mulasztás történt, aminek azonban zenei konzekvenciái is vannak. Ez az ütem ugyanis az adott szakasz drámai tetőpontja, az egyenletes *tenutók* azonban lényegesen csökkentik ennek hatását. Az eddigiekből is kitűnik, hogy a hangsúlyoknak és az artikulációnak mennyire kiemelt jelentősége van *A kékszakállú herceg vára* partitúrájában: a különféle artikulációs és hangsúlyjelek teljes arzenálját

felvonultatja és árnyaltan használja, a *tenuto* jeltől a kiemelések különféle fokozataiig.<sup>56</sup>

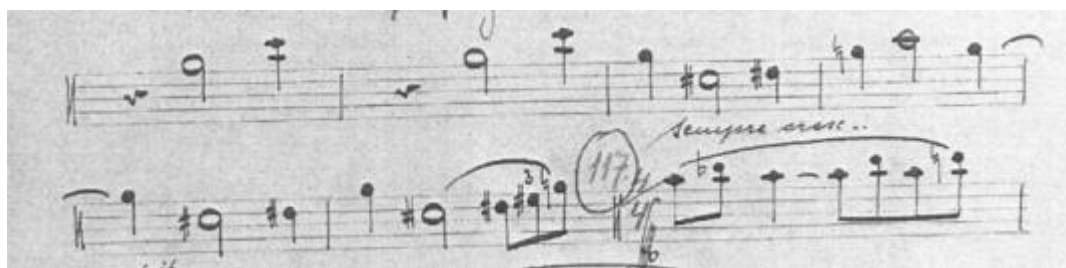


21a kottapélda



21b kottapélda

A (117)-3. és 2. ütem azonos hangjain *legato* ív van (22a kottapélda), ami a jelenlegi kiadásból hiányzik valamennyi klarinétszólamban és a partitúrában is. (22b kottapélda) Mivel valamennyi korábbi forrásban szerepel a *legato* ív, ennek elhagyása a mostani kiadásból jelentősen átértelmezi, a repetált hang újbóli megszólaltatásával keményebbé teszi az artikulációt.



22a kottapélda

<sup>56</sup> Somfai László az artikulációs és a hangsúlyjelek értelmezéséhez a Bartók által 1916-ban közreadott J.S. Bach *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* közreadás előszavából indul ki. Vö.: Somfai László: Kritikai kiadás – megjegyzésekkel az előadónak. 1. Függelék. In: Magyar Zene. L. évf. 1. sz. 2012. február, pp. 68-69

22b kottapélda

Nem egyértelmű, hogy a jelenlegi partitúrába és szólamokba miért nem került be a *legato* ív, hiszen az autográf partitúrában,<sup>57</sup> az 1911-es pályázati partitúra másolatában,<sup>58</sup> az Operának készült partitúra másolatban ( 1917-1918 ) az Universal számára készített kiadói példányban,<sup>59</sup> valamint a Kerékfy Márton által korrektúrázott partitúrában<sup>60</sup> is van *legato* ív nemcsak a klarinétoknak, hanem valamennyi fafúvós szólamában. Hiányzik viszont a *legato* ív a zongorakivonat másolatában,<sup>61</sup> az Universal által kiadott partitúrában,<sup>62</sup> és a Bartók Péter által közreadott partitúrában is.

Hasonló helyzet állt elő a (118)+4. ütemtől. Mindkét klarinét szólamában hiányoznak a  $\langle \quad \rangle$  jelzések, a rákövetkező ütemekben többször is. Az operai partitúrában,<sup>63</sup> és a zongorakivonat másolatban<sup>64</sup> sincs nyomuk, a többi általam vizsgált forrásban viszont van, ami jelentős érzelmi-kifejezésbeli többlettel gazdagítja a részlet *sostenuto* karakterét, miközben a frazeáláshoz is támpontot nyújtanak.

A (121)+3. ütemtől kezdődő két klarinétos szólóállásban hiányoznak az előadási utasítások az egykorú operai partitúrából is. (23. kottapélda) Ez is jelentős kifejezésbeli többlettől fosztja meg az interpretációt, hiszen lényegesen csökkenti a fokozás erejét. Tekintve, hogy az 1911-es pályázatra készített partitúramásolatban<sup>65</sup> szerepelnek, vélhetően a kottamásoló mulasztásáról van szó. (24. kottapélda)

---

<sup>57</sup> 28FSS1

<sup>58</sup> 28FSFC2

<sup>59</sup> 28FSFC1

<sup>60</sup> Ebben csak ceruzával jelölve

<sup>61</sup> 28VOSFC1

<sup>62</sup> Waldheim-Eberle, Wien VII. U.E.7028 (1963-ban Füssl/Wagner által készített revízió)

<sup>63</sup> BA-N2156

<sup>64</sup> 28VOSFC1

<sup>65</sup> 28FSFC2





23. kottapélda

24. kottapélda

A (122)-1. ütem mindkét korabeli operai szólamból kimaradt, és csak utólag írták be a szemközti – recto – oldal utolsó, üresen maradt kottasorába, csillaggal betoldva. (25. kottapélda) Ugyanígy hiányzik az operai partitúrából is. A Ziegler Márta, Bartók és a kottamásoló által készített kéziratos partitúramásolatban<sup>66</sup> azonban már utalás történik arra, hogy itt majd lesz egy együtemes betoldás, ennek ellenére a néhány évvel később készült operaházi partitúrába is utólag került betoldásra.

A (127)-4. és 3. ütem utólag ceruzával mindkét klarinét szólamában, és az operai partitúrában is ceruzával át van satírozva. Mivel az általam vizsgált többi forrásban nincs nyoma ennek a módosításnak, ezért ezeket nyilvánvalóan a próbák alatt módosították. Ennek minden bizonnyal csak akusztikai okai lehetnek, mert a partitúrából a klarinétokon kívül még fuvola, oboa, és a kürt szólamokat is kihúzták, tehát azokat a hangszereket, akik tartott akkordokat szólaltatnak meg, miközben *diminuendo* van írva *pp*-ig. Nyilván nem lehetett megoldani a *diminuendo*

<sup>66</sup> 28FSFC2,

játékmódot olyan finomsággal, hogy ne fedje el Judit szólamát, hiszen Judit itt meglehetősen mély fekvésben énekel. Ezt az is alátámasztja, hogy az énekszólam belépésével megegyező ütemből húzták ki az akkordot tartó fúvós hangszereket.

The image shows a handwritten musical score for the opera 'A kékszakállú herceg vára'. The score is written on multiple staves, including vocal parts and orchestration. The top section is marked 'And. rit. tempo 60-62' and '12.7'. The bottom section is marked 'And. rit. tempo 60-62' and '12.8'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings on the staves, including a large '5' and a '3'.

The image shows a page of handwritten musical notation for a clarinet part. It consists of approximately 12 staves. The top staff is marked 'in andante'. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

26. kottapélda

A (133) és (135) között mindkét klarinét korabeli szólamából és a partitúrából is hiányoznak a tempójelzések, amelyek pedig jelentősen befolyásolják az agogikát. Ezzel szemben megtalálhatók mind az autográf partitúrában<sup>67</sup> (26. kottapélda), mind az Universal kiadói példányában<sup>68</sup> (27. kottapélda), viszont nincsenek benne az autográf partitúrával gyakorlatilag egyidős, a Ziegler Márta, Bartók, valamint a hivatásos kopista által készített kéziratos partitúrában.<sup>69</sup> Az autográf partitúra itt egyébként szövegét tekintve is eltér a későbbi verzióktól, mintegy azt a szabályt erősítő kivételként, hogy a klarinét szólamok gyakorlatilag a legkorábbi verziótól kezdve készen álltak Bartók műhelyében.

---

<sup>67</sup> 28FSS1

<sup>68</sup> 28FSFC1

<sup>69</sup> 28FSFC2



*poco a poco rub. - - al - Largo  $\text{♩} = 60$*

Fl. 1  
2  
3

Ob. 1  
2

Cor  
ingl.

Cl. 1  
(A) 2

Cl. 2.  
(B $\flat$ )

Bs. 1  
2  
3

Cor  
(F $\sharp$ ) 1  
2  
3  
4

Tr. 1  
(A) 2

133 a3

*cresc.*

*f*

*mf*

*mf*

27. kottapélda

### 3.2. A mű kezdeti előadásai

Bartók első operáját 1918. május 24-én mutatták be Egisto Tango vezényletével, Zádor Dezső rendezésében. *A kékszakállú herceg várát* Kálmán Oszkár énekelte, az első Judit pedig Haselbeck Olga volt. (3. ábra)



3. ábra<sup>70</sup>

Ennek az estnek a másik előadása *A fából faragott királyfi* volt. Az ősbemutatót még hét előadás követte 1919. január 12-ig. Az új évad őszi félévében havonta mindössze egy előadásra került sor – ami eltekintve a műzsáknak amúgy sem kedvező, háború utáni zavaros politikai helyzettől – arra enged következtetni, hogy az Operaház vezetősége meglehetősen óvatosan járt el a kortárs művek repertoárba való illesztésénél. Ezt az óvatosságot nemcsak a budapesti közönség meglehetősen konzervatív ízlése indokolta, hanem a zenekari muzsikusok

<sup>70</sup> Tallián Tibor: Bartók Béla. In: Szemtől szemben. Gondolat. Budapest, 1981 p.126

idegenkedése is a kortárs művektől. Az opera ősbemutatót követő első felújítására – új betanulásban – 1936. október 29 – ig kellett várni, ismét egy legendás olasz maestro, Sergio Failoni vezényletével, Nádasdy Kálmán rendezésében. *A kékszakállú herceg várát* ekkor Székely Mihály énekelte, Haselbeck Olga szerepét pedig Némethy Ella vette át. A két új főszereplő kedvéért Bartók több módosítást végzett az opera partitúráján, mindenekelőtt az énekszólamokon.<sup>71</sup> Ezen az estén – amely a műnek mindössze a 9. előadása volt a budapesti Operaházban – azonban már nem *A fából faragott királyfi* volt *A kékszakállú herceg vára* párdarabja, hanem *A háromszögletű kalap* De Fallától. 1945 júliusáig mindössze két-három alkalommal játszották az operát, és összesen két alkalommal társították *A fából faragott királyfival*.<sup>72</sup> A tengelyhatalmak szoros politikai-kulturális együttműködésével magyarázható, hogy 1938. május 5 – én a Firenzei Ünnepi Játékokon is vendégszerepelt az opera.<sup>73</sup> A 25. előadásra, ha lehet még az első szériánál is válságosabb történelmi időszakban, 1944. január 4–én került sor. A bemutató óta eltelt 26 év során tehát átlagban összesen 25 alkalommal adták elő a darabot. A 27. előadás apropóját Bartók halála adta: „Gyászünnepély Bartók halálának emlékére” címmel. Ezen az estén *A fából faragott királyfi* is előadásra került. A 29. előadás minden szempontból különleges volt, hiszen ekkor – 1946. január 3-án –, szerepelt először egy estén Bartók három színpadi műve, és ez a gyakorlat egészen a rendszerváltásig gyakorlatilag változatlan maradt Budapesten.

---

<sup>71</sup> Erről részletesen ld.: Kroó György: Adatok a „Kékszakállú herceg vára” keletkezéstörténetéhez. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára (– szerk.: Bónis Ferenc) Zeneműkiadó, Budapest 1969 pp 333-357

<sup>72</sup> 1939. december 23-án, és 1941. március 28-án

<sup>73</sup> Két évvel korábban Ottorino Respighi „La fiamma” – A láng – című operáját mutatták be Budapesten, a szoros olasz-magyar politikai szövetség jegyében.

#### 4. A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI

A mű forrásai:

A fekete zsebkönyv,<sup>74</sup> amelybe Bartók a legelső zenei gondolatait, ötleteit jegyezte fel, már tartalmazza a későbbi Első tánc klarinétszólójának legfontosabb motívumait, de egyelőre még a hangszer pontos meghatározása nélkül. (28. kottapélda)



28. kottapélda

Mindez arra utal, hogy Bartók zenei fantáziájában a klarinéthoz nagyon szorosan társult a csábos-csábító dramaturgiai funkció, amelynek egyik első megjelenése Kossuthné portréja<sup>75</sup> a korai, 1903-ban komponált Kossuth-szimfónia II. részében.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922. közr. Somfai László. Editio Musica, Budapest 1987

<sup>75</sup> Erre az összefüggésre Dr. Vikárius László hívta fel a figyelmemet, amiért ez úton is szeretnék köszönetet mondani.

<sup>76</sup> „Mi bú nehezül lelkedre, édes férjem?” című második rész. Bartók Új Sorozat. Hungaroton HASCD 32502

**Particella formájú fogalmazvány 33 PS1 – 33 PFC 1**

A kéziratos zongorakivonat részben Bartók Béla, részben Ziegler Márta kézírásával készült. Ezt a fennmaradt verziót megelőzte egy korábbi változat, amelyből Ziegler Márta másolt ebbe, de ez nem maradt fenn.<sup>77</sup> A királyfi két jelenete teljes egészében megtalálható benne: szinte változtatás nélkül került a 10. oldalra (60)-(64), és a 11. oldalra (65)-(71) Bartók saját kézírásával. Semmilyen utalás, megjegyzés nincs arra, hogy klarinét fogja játszani. Valószínűsíthető, hogy már szilárd elképzelése volt a hangszerelést és a klarinét szerepét illetően. A 12. oldalra ( kézzel írt számozás ) (72)-(77), a klarinét szóló teljesen kész, hangról hangra ez került később a partitúrába és a szólam(ok)ba. Itt sincs utalás a klarinétára. Érdekesség, hogy a (75)-2. és 1. ütemben az eredeti partitúrában szereplő frazeálás a későbbiekben megváltozott az eredetihez képest.

a) (75)-2. ütemben a kéziratos partitúrában ütemvonalon átívelő szeptolát írt a szerző. (29. kottapélda)



29. kottapélda

b) az operaházi szólamanyagban a kottamásoló *szeptola* helyett *szextolát* írt, nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy az ütemvonalon belül maradjon. A *szeptola* utolsó hangját – *fisz*<sup>1</sup> – a következő ütem első nyolcadára tette – önálló hangként – ezt azonban a szólamban az ősbemutató klarinétosa – Lutz Lambert – ceruzával

<sup>77</sup> Az információért Kerékfy Mártonnak, a Bartók Archívum munkatársának tartozom köszönettel.

hozzákötötte a következő kvintola-csoporthoz, ami által az eredeti *szeptola* + *kvintolából* két *szeptola* lett. (30. kottapélda)

The image shows a handwritten musical score for Example 30. It consists of four staves. The first staff has the annotation 'string 2.' and a '2.' below it. The second staff is marked 'solo' and 'mf'. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a long, sweeping melodic line with a '25' marking above it. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

30. kottapélda

c) Az Universal-kiadásában ez a hely a következőképpen szerepel: (31. kottapélda)

The image shows a printed musical score for Example 31, consisting of three staves. The first staff has a circled '17' at the end and a circled '74' with the handwritten note '26/6 VEK STACCATO'. The second staff has a circled 'mf IN 1' and a circled '75'. The third staff has a circled '75' and a circled 'f IN 1'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

31. kottapélda

vagyis az operaházi szólamban a kvintola első hangján még meglévő hangsúlyjel is eltűnt, aminek a Bartók eredeti szándéka szerinti aszimmetria áldozatul esett.

Más jellegű módosítás érinti az I. és a II. klarinét tercpárhuzamban előadott szólóját a (128)-nál<sup>78</sup> ahol az operaházi szólamban az *espressivo* előadói utasítás szerepel, míg a particellában<sup>79</sup> (32a kottapélda) Bartók *dolce* utasítást írt elő. Mivel ez a módosítás időben még a komponálás kezdeti fázisában, tehát jóval a zenekari próbák megkezdése előtt került a kottába, ezért vélhetően nem akusztikai megfontolások inspirálták, hanem a kifejezés intenzitásának fokozása. (32b kottapélda)



32a kottapélda

A handwritten musical score for multiple instruments, measures 128-129. The tempo is marked 'Piu andante'. The instruments listed on the left are Fl. I &amp; II, Ob. I &amp; II, Cor Ang., Clar. in Bb (I &amp; II), and Bassoon. The score shows various dynamics like 'p', 'pp', and 'dolce' across the different parts.

32b kottapélda

Hogy Bartóknak már a kezdetektől mennyire határozott elképzelése volt a klarinét szerepéről, az is mutatja, hogy a Hatodik táncsal jelölt részben (156-157)<sup>80</sup> változtatás nélkül került a particellából a partitúrába a későbbi klarinétszóló. Alatta a

<sup>78</sup> Philharmonia, PH. 393 p. 251

<sup>79</sup> PB 33 PS1.PFC1)

<sup>80</sup> Philharmonia, PH. 393 p. 251



következő szöveg olvasható: „magát kellettő tánccal hívogatja magához” – ami talán már *A csodálatos mandarin* csalogatójának előfutáraként is értelmezhető. Bartók saját kezű írásával itt még csak *solo* szerepel, a konkrét hangszer megjelölése nélkül.

További érdekesség a későbbi klarinétszólam vonatkozásában, hogy a (156)+5. és +7. ütemben eredetileg csak hosszú *tremoló* van lejegyezve, (33. kottapélda)



33. kottapélda

ami később *triolává* és *tizenhatodokká* alakult, mivel ezt klarinéton technikailag nem lehet kiírt tremolóként kivitelezni. (34. kottapélda)



34. kottapélda

Mindennek hangszertechnikai magyarázata van. A regiszterváltás és a keresztfogások miatt ezen a helyen a tremolójáték gyakorlatilag mind a német, mind a francia rendszerű klarinéton kivitelezhetetlen, mivel olyan fogásokat kell alkalmazni, ami a két kéz ujjait egyszerre mozgatja, miközben a balkéz mutatóujját a tremoló mindkét hangjának megszólaltatásához rögzítve kell használni. Mindez ráadásul már egy segédfogás – ami a klarinéton egy könnyített verzió – hiszen főfogással nem is lehet tremolózni.



### Autográf partitúra 33FSFC3

„Általános vélemény, hogy Bartók zenéjének nem a hangszerelés a legerősebb oldala. Rendkívül eredeti módon írt ugyan vonósokra és ütőhangszerekre (a zongora zenekari hangszerként való alkalmazásában is leleményes volt), hagyományos szimfonikus zenekari hangszerelése azonban sokkal kevésbé eredeti. Különösen a fúvósok kihasználása tradicionális számos partitúrájában: némely biztonsági kopulázása talán lesújtó fiatalkori tapasztalataival, az akkori magyar zenekarok játékának színvonalával függ össze – bár aligha innen ered az a nehezen megszólaltatható fafúvós-tutti unisono típus, amelyet korai és kései műveiből egyaránt ismerhetünk. Hangszerelése olykor nem szól elég élesen és hangosan, máskor viszont nem eléggé transzparens. [...] Volt néhány furcsa hangszín-választása, mint például A Fából faragott királyfi témáihoz választott szaxofon.”<sup>81</sup>

Somfai László nem elemezte ennek a *furcsa* hangszerválasztásnak az okait. A szaxofonok mindössze néhány helyen kapnak szólisztikus feladatot a partitúrában,<sup>82</sup> ezek közül a legexponáltabb a (42) és (48) közötti Patakjelenet víz-zenéje, népdalszerű, ereszkedő pentaton dallamaival. A fennmaradó néhány megszólalásakor elsősorban színező funkciója van a szaxofonoknak, vagy pedig a *tutti* hangzást erősítik.<sup>83</sup> Mivel a szaxofonok a patakjelenethez társulnak, ahol a víz mélységét szimbolizálják, nem térnek vissza szólisztikus témával a hídszerkezetű<sup>84</sup> nagyforma visszatérésében, mert ez dramaturgiailag indokolatlan lett volna.

„Míg az erdőzene az ember és a természet szembekerülésének, harcának félelmes légkörét idézte fel, Bartók patak-tánca a maga keretei között megmaradó természet (víz) saját hangját ragadja meg. Az erdőzene a hősök útjának egy későbbi állomására utal előre; ez az igazi »próba«, amely még a királykisasszony sorsa is lesz. A patakzene mentes hasonló szimbolikától s a benne felhangzó szebbnél szebb dallamok a királyfinak

<sup>81</sup> Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere. Akkord, Budapest 2000. p. 219.

<sup>82</sup> (42), (45), (47)-(48), (173), (175), (184)

<sup>83</sup> (170), (172), (184)+1

<sup>84</sup> A táncjáték hídszerkezetéről ld. Kárpáti János ismertetőjét a Hungaroton Bartók zeneműveinek CD-összkiadásához (BÚS) készült kísérőfüzetben, Hungaroton HSACD 32502, [www.bartoknewseries.com](http://www.bartoknewseries.com)

a történet szerint éppen *időszerű* portréját festik meg. Talán dramaturgiailag is rossznak tartotta volna Bartók, ha két gyors egymásutánban egymást követő tánc zenéje ugyanazt a mondanivalót ismétli. Zeneileg is gyökeresen más feldolgozást kíván egy hullámtánc, mint az erdő tánca. Itt tehát háttérbe szorul a »próba-értelem«. Ezt a megoldást indokolja a történet is, hiszen ezen az akadályon a királyfi nem tud átjutni. [...] Bartók zenéje csak az erdőtáncot hozza vissza. A patak, zenéjének tanulsága szerint, nem volt igazi próba; a zene dramaturgiai fonala fölöslegessé teszi a hullámtánc reprízét. Ezért maradhat el a redukált reprízről teljesen épp ez a zeneileg oly szép jelenet.”<sup>85</sup>

Grabócz Márta találó észrevétele szerint a bartóki hídforma **A** tagját általában a természetzene alkotja, míg a **B** tag az ember számára van fenntartva az olyan tételtypusok megvalósulási formáinak esetében, amely tételcsoportot a magyar zenetudomány az “Ember és természet találkozása” meghatározással illet.<sup>86</sup>

Az olyan helyeken azonban, ahol a klarinétok is játszanak, nem merülhet fel a hangszerváltás lehetősége, tehát mindenképpen szükséges szaxofonosok alkalmazása. Ráadásul a (172)+4. és 5. ütem kéthangos lehajló motívumát a két szaxofon a brácsa- és a csellószólammal párhuzamosan játssza, míg azonban a vonósoknak csak *mezzoforte* dinamika van előírva, addig a szaxofonoknak *forte*. Amennyiben ezt a motívumot mégis a B-klarinét játssza be – ez elméletileg megoldható, gyakorlatilag azonban nehezen kivitelezhető –, abban az esetben rendkívüli mértékben sérülne a szerző által elképzelt eredeti hangzás. Ami a szaxofon szólisztikus szerepét illeti, magától adódik a kérdés, hogy Bartók miért éppen e modern, a klasszikus zenétől meglehetősen idegen, jazzes karakterű hangszerekre bízta táncjátékának legmagyarosabb dallamait? Kézenfekvő lett volna ugyanis, hogy ezeket a jellegzetes motívumokat inkább a kimondottan magyar hangszernek tekintett tárogatóra bízta, amely a századfordulón a Schunda-cég és a vele konkurens Stowasser-cég hangszereinek és az országos ipari kiállításoknak köszönhetően meglehetősen elterjedt volt Magyarországon.

A tárogató zeneakadémiai bemutatkozásáról 1901. október 15-ki számában tudósított a Zenevilág:

<sup>85</sup> Kroó György: Bartók színpadi művei. Zeneműkiadó, Budapest 1962. p. 160

<sup>86</sup> Grabócz Márta: A narrative analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában. In: Magyar Zene. XLII. évf. 3-4.sz. 2004. október, pp. 484-485

„Schunda V. udv. hangszergyáros nemrég bemutatta tárogatóját az orsz. zeneakadémián (sic!) Herzfeld és Kössler<sup>87</sup> tanárok előtt a czélből (sic!), mint lehetne a tárogatót egyes operákban használni. Herzfeld tanár megjegyezte, ha Wagner R. ismerte volna a tárogatót, úgy bizonyára ezt alkalmazta volna az általa tervezett »Holztrompete« helyett. Mészáros igazgató már el is rendelte a tárogató használatát a *Tristán* legközelebbi előadására. Richter János legközelebb fogja pedig Bayreuthban elrendelni, diadalt szerezve egy magyar ember találmányának.”<sup>88</sup>

A cél tehát az volt, hogy az opera műfajban honosítsák meg a tárogatót, és ennek érdekében a gyártók a legmagasabb fokú zeneoktatási intézmény és két zeneszerző-professzor közreműködését is igénybe vették. Néhány hónapnak azonban el kellett telnie mindaddig, amíg a Mészáros igazgató által elrendelt tárogató végre megszólalhatott a *Trisztán* előadásán. Erről a következőképpen számolt be a *Zenevilág* 1902. évi márciusi száma:

„Wagner operájának, a *Tristán és Isoldenak* (sic!) a minapi előadásán egy speciális (sic!) magyar hangszer is szerepelt: a tárogató. A Rákóczy-kor híres tárogatójának ez a hódítása talán legjobban a Wagner-rajongókat lepte meg. De hogy ez a meglepetés kellemes volt, az bizonyos. A harmadik felvonásban az addig használt angol kürt helyett alkalmazták a tárogatót, melynek Hikkisch (sic!) tanár, az operaházi zenekar kitűnő tagja, jeles művésze. A tárogató mélán bűgő hangját elragadtatással hallgatta a nagy és díszes közönség. Schunda V. József, az ismert hangszerkészítő nagy érdemeket szerzett ennek a hangszernek a rekonstruálásával, a mely (sic!) olyan kiváló mértékben sikerült, hogy immár bevonulhatott a tárogató a Wagner operába is. Az est nagy sikere remélni engedni, hogy zeneszerzőink figyelme fokozódó mértékben fordul ezután a tárogató gyönyörűsége hangja felé.”<sup>89</sup>

Még ezt megelőzően azonban Hiekisch Henrik operaházi klarinétművész már 1896-ban publikált egy tárogatóiskolát.<sup>90</sup> Az is bizonyítottnak látszik, hogy az Operaház klarinétművészei is játszottak tárogaton. A Budapesti Filharmóniai

<sup>87</sup> Ebben az időben Bartók zeneszerzés-tanára

<sup>88</sup> *Zenevilág*, 1901. október 15. II.: 7. sz. Közli: Bernhard Habla-Falvy Zoltán (– eds.): A tárogató. Történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők. In: *Musica Pannonica* 3. Budapest-Oberschützen, 1998. p. 125

<sup>89</sup> *Zenevilág*, 1902. március 18. II.: 30. sz. Közli: Bernhard Habla-Falvy Zoltán (– eds.): A tárogató. Történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők. In: *Musica Pannonica* 3. Budapest-Oberschützen, 1998. p. 125

<sup>90</sup> Mali István szíves közlése. 2012. augusztus 4. 2. Függelék. pp. 95-103

Társaság 1890-es tagnévsorában, a klarinétszólamban az ötödik helyen felsorolt Taraba Károly neve mellett a tárogató megjelölés szerepel, tehát vélhetően ő csak tárogatón játszott, mivel ugyanitt Hiekisch Henrik klarinétművész neve mellett nincs feltüntetve a tárogató megjelölés.<sup>91</sup> A legtöbb klarinétos azonban tárogató- és szaxofonművészként is tevékenykedett.<sup>92</sup> A 20. század első éveiben a tárogató kérészerű fénycorában, a hangszer külföldi diadaláról is több cikkben számolt be elragadtatottan a Zenevilág című szaklap:

„Miután a bécsi udvari Opera (sic!) igazgatója, Mahler a hírlapi tudósítások útján értesült arról, hogy nemzeti hangszerünk, a tárogató a minapában Tristan és Isolde előadásán mily nagy sikert aratott, felkérte Hiekisch Henrik urat, a tárogató jeles kezelőjét, hogy alkalomadtán a tárogatót neki bemutassa. Hiekisch kész örömmel teljesítette a felhívást és a mult (sic!) hét végén a bécsi udvari Opera színpadán Mahler igazgató, az összes karmesterek, valamint Rosé hangversenymester és majdnem az egész zenekar jelenlétében a *Tristan és Isolda*-ból ismeretes pásztordallamot játszott a jelenlevők általános tetszésére, a kik (sic!) nemcsak Hiekisch tanárt, ennek a szép s igazán nemzeti hangszernek művészetét, de Schunda V. Józsefet, a hangszer reformátorát is elhalmozták a legőszintébb szerencsekívánatokkal. Az utóbbinál a bécsi udvari Opera igazgatósága mindjárt két tárogatót meg is rendelt, egyet a bús, egyet pedig a víg dallamok számára, a melyek (sic!) a május 5-iki (sic!) *Tristan és Isolda* előadásán már nemzeti hangszerünkön fognak megcsendülni [...]”<sup>93</sup>

De, amint az alábbi tudósítás mutatja, Richter Jánosnak köszönhetően eljutott a tárogató a londoni Covent Gardenba is:

„Mint a B. H.<sup>94</sup> írja, az idei bayreuthi ünnepi játékok alkalmával Richter János dr. pártfogására az egybegyűlt zenei tekintélyeknek bemutatták a Schunda által rekonstruált magyar hangszert, a tárogatót, a melyen (sic!) az éppen ott időző Hiekisch H. zenedei profeszor (sic!) a *Tristan és Isolda* (sic!) és *Tetemrehívás* operákban egyes részleteket, valamint több magyar

<sup>91</sup> Taraba Károly (1830-1905) eredetileg oboán játszott. 1890-ben ment nyugdíjba, ebben az évben a klarinétosok között szerepelt a zenekar névsorában tárogatósként is feltüntetve. (Karczag Márton szíves közlése.) Ez az adat is igazolja, hogy a Schunda- és a Stowasser-féle tárogató kifejlesztése előtt mennyire ambivalens volt, hogy pontosan melyik hangszercsaládhoz tartozik a tárogató.

<sup>92</sup> Pl. Váczi Károly, Dobos Imre, Váczi Gyula és Máté Áron. Kovács Béla szíves közlése. 2012. július

<sup>93</sup> Zenevilág, 1902. május 6. II.: 37. sz. Közli: Bernhard Habla-Falvy Zoltán (– eds.): A tárogató. Történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők. In: Musica Pannonica 3. Budapest-Oberschützen, 1998. p. 159

<sup>94</sup> Budapesti Hírlap

dalt adott elő. A tárogatónak szép hangszínezete a jelenlevőket a legnagyobb mértékben meglepte. Richter János dr. e valódi magyar hangszeréről, multjáról (sic!) és jövőjéről rövid előadást tartott és tudatta a jelenlevőkkel, hogy ő a londoni Covent-garden-színházban (sic!) a nagy szezon alkalmával az általa vezetett *Tristan és Izolde* című (sic!) operában a tárogató általános nagy sikerrel alkalmazta s végül az összes jelenlevők teljes hozzájárulásával kijelehtette, hogy a *Tristan és Izolde* című operában elő forduló (sic!) dallam előadásához az eddig használt hangszerek között a tárogató a legalkalmasabb és teljesen megfelelő hangszer. Richter János dr. ajánlatára Párisban és Brüsszelben is megszerezték a tárogatót a *Tristan* előadásaihoz, sőt ez operának legközelebbi bayreuthi előadásaihoz is elfogadták e hangszert.”<sup>95</sup>

Mindebből következik, hogy ebben az időben még nem vették olyan szigorúan a zeneszerző hangszerekre vonatkozó elképzeléseit mint később, de ennek nem annyira nemtörődömség volt az oka, mint inkább az, hogy a korabeli kommunikációs és közlekedési technika fejlettségi szintjén nem volt könnyű hozzájutni egy-egy különlegesebb, ritkán használt hangszerhez. Beszerzési nehézség esetén a kérdéses hangszert különösebb etikai megfontolások nélkül kiváltották egy hasonló hangzású és karakterű másik hangszerrel, amihez talán még játékost is egyszerűbb volt helyben találni. Ezzel természetesen a zeneszerzők is tisztában voltak, és meglehetősen toleranciával viseltettek az iránt, hogy partitúrájuk esetleg nem szólalhat meg maradéktalanul a leírtaknak megfelelően. További tényező, hogy abban az időben a karmestereknek még nem volt olyan mértékű kizárólagos beleszólása a produkcióba, mint napjainkban. Egy volt a zenemű előadói közül, aki természetesen felelősséggel tartozott a produkcióért, de csak addig a mértékig, amilyen mértékig ezt saját kompetenciája számára lehetővé tette. (4. ábra)

---

<sup>95</sup> Zenevilág, 1904. szeptember 1. V.: 29-30.sz. Közli: Bernhard Habla-Falvy Zoltán (– eds.): A tárogató. Történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők. In: Musica Pannonica 3. Budapest-Oberschützen, 1998. p. 159

ELSŐ MAGYAR HANGSZERGYÁR  
STOWASSER BUDAPEST  
BUDÁN II., LÁNCID-u. 5.

Saját találmányú  
**Rákóczi  
tárogatók**  
különböző hangnemekben.

A legkönnyebb-fuvó-hangszér



Mély kísérő és basszus tárogatók quartetthez is készülnek, és pedig A, B, As, G, Es, B és EsContra Bassus hangnemekben.

**Kizárólag Stovasser-találmány!**

Itt megemlítem, hogy vannak cégek (tárogatók), akik azonban nem gyárosok, csak a gyáros cím leple alatt mindenféle hangszerekkel kereskednek és tárogatókat is különböző hangratos jelzések alatt hoznak forgalomba, mint pl. csak itt a valódi, csak itt a gyár, „N. N.” márkán és még más néven azonban ezek az **álgyárosok** a saját találmányomat képező tárogatót megszerették és külföldön, Csehországban készítetik és ilyen súlyú utáztatokat, mint magyar hangszert hoznak forgalomba, ezért oda óhajtom irányítani az érdeklődők szíves figyelmét, hogy minden tárogatók, melyek nem közvetlen tőlem vásároltának, de az 1905. évi modellem után a pontos méret, furat, a lyukak, a billentyűk hasonlatosságában, a billentyűk elhelyezése és az egyes hangok fogásai a fogástáblázat alkalmazásával egyaránt a saját találmányú, illetve tökéletesített tárogatóimhoz hasonlóak, azok mind külföldön készültek csak tökéletes utáztatok!

**Figyelem!** Az egyedüli hangszergyár az országban, több ilyen gyár nincs!

H. Kellner Eő, Budapest, 84159

4. ábra<sup>96</sup>

Hiába volt azonban többféle hangolású – a szaxofon mintájára készült – komplett tárogató-család, bizonytalan intonációja miatt a hangszer mégis alkalmatlan lehetett a hagyományos szimfonikus zenekarban való tartós meghonosodásra.<sup>97</sup> Bartók különben is idegenkedhetett a tárogatótól. Legalábbis erre utal, hogy

<sup>96</sup> Stovasser hangszergyártó cég 40 éves jubileumára kiadott szórólap, 1910.

<sup>97</sup> Vö.: Mali Istvánnal készült interjú. Függelék 2. pp. 95-103

leghazafiasabb korszakában, 1903-ban a *Kossuth-szimfónia* komponálása idején, amikor a millennium utáni függetlenségi hullám az egész országban elérte tetőpontját, a végzős zeneszerző-növendék pedig zsinóros magyar ruhában járt, még ekkor sem kapott szerepet a tárogató a készülő *Kossuth-szimfónia* partitúrájában, ahol pedig bőséges teret nyerhetett volna a hangszer jellegzetesen magyar nemzeti karaktere. Ráadásul Bartók ebben az időben még nem fedezte fel a valódi magyar paraszti népzénet, így a tárogató verbunkoshoz köthető népies műzenei karaktere sem válthatta ki ellenszenvét.

A tárogató ugyan *par excellence* magyar hangszer volt, de a Schunda-féle változatában – és korábbi, töröksíp alakjában sem – nem volt népi hangszer. Bartóknál pedig a népdal-intonáció az, ami a táncjáték egyik meghatározó zenei rétegét alkotja:

„A magyar népdal különböző hangvételeinek drámai alkalmazása tehát az intonációs jellemzés sajátossága. Bartók ezzel farag a királyfiból mesealakot, *akárkit*, de ezzel ad hangot a leány és a fiú legszemélyesebb fájalmának és szenvedésének is [...]. Végül a népzenei hanggal felemeli a történetet a nagy közösségi általánosítás síkjára, így teszi tanulságból példává. A királyfi útja a mese-népdal hangból az egyéni szenvedés útján vezetett az *ember* népdalhangjáig. [...] A mese-népdal hang népdal-imitációkban jelent meg. Ahogy a királyfi és a királykisasszony leveti meseköntösét s végleg kilép az életbe, a népdalhang is kilép az imitációk világából az életbe s egyéni, de őseinek, közösséghez tartozónak érzett melodikában fogódzik meg.”<sup>98</sup>

Ha valahol esetleg szerepet kaphatott volna a tárogató *A fából faragott királyfi* partitúrájában, akkor az inkább a Királykisasszony kifejezetten magyaros motívumaihoz illett volna, akinek portréját egyébként a társhangszer klarinét rajzolja meg.

A zeneszerző hangszerválasztását befolyásolhatta az is, hogy párizsi útjai alkalmával vélhetően kiváló szaxofonosokat hallhatott és talán ekkor kedvelte meg a hangszert, amelynek behízelt, bársonyos tónusa nem áll messze a tárogató hangszínétől. Ráadásul a szaxofon külföldön is elterjedt volt, míg a tárogatót Magyarországon kívül nemigen használták, ezért egy esetleges külföldi előadás

<sup>98</sup> Kroó György: Bartók színpadi művei. Zeneműkiadó, Budapest, 1962 p. 157

során nehéz lehetett volna megfelelő hangszert és hangszerjátékost találni.<sup>99</sup> A világháborús évektől eltekintve egyébként Budapest éjszakai életében is fontos szerep jutott a szaxofont is magában foglaló szórakoztató zenei együtteseknek. A második világháborúban lebombázott Duna-parti szállodasor bárjaiban, és a város többi éjszakai bárjában kiváló tánczenekarok léptek fel esténként, tehát a szimfonikus zenekaron kívül nem volt szokatlan a hangszer budapesti előfordulása. Az más kérdés, hogy a táncjáték bemutatójára éppen a háború utolsó előtti évében került sor, amikor már a hátrszágot is egyre inkább sújtották a háborús pusztítás következményei, tehát nyilvánvaló, hogy nagyobb nehézségekbe ütközött a hangszerek beszerzése.

Magához a szaxofonhoz egyébként kimondottan magyar népdal-intonáció és pentaton hangsor, vagy pentaton fordulatok társulnak a táncjátékban. A szaxofon első megjelenését – (42) – találóan jellemzi Lendvai Ernő:

„Bartók a természetnek mindig kettős arculatát tárja fel előttünk: a bartóki világképben a démoni-ellenséges természetet természetszerűleg egészíti ki ennek békés, »pasztorális« oldala [...]. A patakjelenetet magát is hasonló kettősség tagolja: az örvénylő-zuhatagos főszakaszok között nyugodtabb melodikus epizódok húzódnak meg (42. sz., 45. sz. és 47. sz.), ezek egyszerű 4-soros dallamokat »énekelnek« a szaxofon érzéki hangszínén: pentaton vagy erősen pentatonikus színezetű, népi ihletésű melódiákat, melyeknek *ereszkedő* vonala a királyfi elcsüggedését tükrözi.”<sup>100</sup>

Bartóknak valójában nem magyar vagy népi hangszerre volt szüksége, hanem egy olyan különleges színű hangszerre, amellyel a mélybe húzó vizet, ez esetben a patakot ábrázolja, és különbözik a szintén mély fekvésű, de az erdőjelenetben már szerepeltetett kürt hangszínétől:

„A patakzene mindig akkor hangzik fel, amikor a királyfi egy-egy új elhatározással *nekimegy a pataknak*. A népdal-hang pedig mindannyiszor visszatér, valahányszor reményt vesztetten belátja vereségét, kudarcát, s csüggedten visszaballag az erdőbe. A jeleneten végighúzódo kromatikus

<sup>99</sup> A tárogató külföldi használatáról ld. a Kovács Bélával készült interjút. 2012. július 23.1.sz. Függelék pp. 84-94

<sup>100</sup> Lendvai Ernő: Bartók dramaturgiája. Zeneműkiadó, Budapest 1964. p. 128



basszusmotívum, mint a víz, illusztratív és hangulati értelemben egyaránt állandóan a mélybe húz. A népdalstrófák tisztán zenei-szerkezeti szempontból trióként ékelődnek az e-alaphangnemű, rondószellemű jelenetbe. A királyfi nem tud átjutni a patakon, »visszakullog az erdő túlsó szélére, leül, gondolkozik.«<sup>101</sup>

Az első partitúra-tisztázatban<sup>102</sup> megnevezett hangszerek jegyzékében a klarinétok mellett még nem szerepel a szaxofon.<sup>103</sup> (35. kottapélda)

A hangszerek jegyzéke:

fl. piccolo (for fl. grande IV.) I. fl. grande (for fl. piccolo II.) II. III. fl. grande  
 3 oboe, corno ing. (for ob. II.), 3 clar. (A, B, Es), clar. bass (for clar. II.)  
 3 fag., contrafag. (for fag. IV.)  
 4 corni, 2 pistoni, 4 trombe, 2 tromboni ten., tromb. bass,  
 tuba.  
 2 arpe, celesta, campanella, sticcato  
 timpani, tam. gr. cassé, tamb. piccolo, cimbali (p. m.), tam. tam., triangle  
 16 viol. I., 16 viol. II., 12 viola, 10 violoncello, 8 contrabbass.

35. kottapélda

<sup>101</sup> Kroó György: Bartók színpadi művei. Zeneműkiadó, Budapest, 1962 p 135

<sup>102</sup> 33FSFC3

<sup>103</sup> Az első szaxofont Adolph Sax, egy belga hangszerkészítő fia készítette 1838 körül a basszusklarinéttal és az ophicleiddel folytatott kísérletei nyomán. A hangszertest alapjául az ophicleid szolgált, míg a fúvóka a basszusklarinét mintájára készült. 1842 márciusában Hector Berlioz volt az, aki először adott hírt az új találmányról a *Revue et Gazette musicale de Paris* hasábjain, de a hangszert ekkor még nem így hívták. Csak később nyerte el feltalálója után a *saxophone* elnevezést.

A klarinét szólamot A-, B-, Esz- és basszusklarinét alkotja. A szaxofon először az autográf partitúrában<sup>104</sup> jelenik meg arra való utalással, hogy a szaxofonszólamokat majd az I. és a II. klarinét szólamába kell beilleszteni. (36. kottapélda)



36. kottapélda

Mindez arra enged következtetni, hogy az első klarinétos Esz hangolású altszaxofonra vált, míg a II. klarinétos B hangolású tenorszaxofonra, illetve Esz-hangolású bariton-szaxofonra. Az Esz-klarinétnek és a basszusklarinétnek A fából faragott királyfi partitúrájában sokkal több feladat jut, mint A Kékszakállú herceg várában. Ez utóbbi mű ráadásul még csak három klarinétost foglalkoztat. Az Esz-klarinétnek kizárólag az opera Fegyveres-ház jelenete előtti részben – (42 – van szerepe: 2 Esz-klarinét játszik összesen 27 taktust.

A zeneszerző utasítása szerint az I. és a II. klarinétnek kell Esz-klarinétra váltani, míg a váltás idején a III. klarinét a kürtök szólamát puhítja *unisonóban* Judit sóhajai alatt. (37. kottapélda)

Ezzel szemben a gyakorlatban az I. klarinétos csak a legritkább esetben vált mellékhangszerre, mert a szerződése alapján erre nem kötelezhető. A II. klarinétos pedig azért nem vált, mert Esz-klarinéttal intonációban nehezen tudna alkalmazkodni az első klarinétoshoz. Ezért az opera előadásain két megoldás jön, illetve jöhetett szóba. Az egyik megoldás az volt, hogy az Esz-klarinét szólamát mindkét klarinétos

<sup>104</sup> Kroó György: Adatok „A Kékszakállú herceg vára” keletkezéstörténetéhez. In: Bónis Ferenc (– szerk.): Magyar Zene-történeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Zeneműkiadó, Budapest 1969 pp. 333-357.

*Allegro risoluto*

*poco rit.*

*rit.*

*dolce*

*con sord. dolce*

*rit. - so softly.*

*off - ten - so softly.*

Das Schloß schnappt und lautlos öffnet sich die zweite Lure. Die Öffnung leuchtet rötlichgelb, aber auch furchterregend düster. Der zweite Lichtstrahl liegt sich neben dem ersten auf dem Boden. (The lock snaps and it opens. The aperture is of a yellowish red colour, somber, and disturbing to behold. The second beam of light lies on the floor alongside the first.)

## 37. kottapélda

B-klarinétra transzponálva játszott – amint ezt korábban *A kékszakállú herceg vára* eredeti operai szólamanyagánál már láttuk.<sup>105</sup> (38. kottapélda)

*mf*

*mp*

*rit. viv.*

43

44

45

## 38. kottapélda

<sup>105</sup> Vö: *A kékszakállú herceg vára* I.klarinét 14a. kottapélda

A másik megoldás szerint csak a II. klarinétos váltott Esz-klarinétra, míg az I. klarinétos B-klarinétra váltva transzponálva játszotta az Esz-klarinét szólamát.<sup>106</sup>

Ezért az Esz-klarinét önálló szólamot kap, míg az operában a klarinétosok váltanak Esz-klarinétra. Mivel az Esz-klarinétra való váltáshoz a klarinét játékosnak több időre van szüksége, ezért a III. klarinétos veszi át a klarinét szólamot a váltás idejére a Fegyveres ház jelenetét közvetlenül megelőzően: (42). *A Fából faragott királyfi* partitúrája azonban kiegészül még egy klarinéttal, mégpedig oly módon, hogy a harmadik klarinétos játssza az Esz-klarinét szólamát. Bartók azonban vélhetően nem akarta terhelni sem az Esz-klarinét, sem a basszusklarinét játékosát a szaxofonra való váltással. Az Esz-klarinétost azért nem, mert számára játéktechnikailag nagyon nehéz lett volna megoldani a magas regiszterű hangszerről a szaxofonra való váltást, a basszus-klarinétost pedig azért nem, mert neki egy rendkívül kényes és exponált szólófeladata van az Ötödik táncban,<sup>107</sup> ahol ugyancsak nagyon magas fekvésben kényszerül játszani az első fabáb-táncból ismert epizód téma megfordítását a szekvencia-sor egyik tagjaként. (39. kottapélda)

The image shows a page of a musical score for a woodwind section. At the top, there is a box containing the number '148' followed by the instruction 'poco a poco accel.'. The score consists of several staves, each with a clef and musical notation including notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. The notation is dense and typical of a 20th-century orchestral score.

39. kottapélda

<sup>106</sup> A mai próbajátékokon csak a 2. klarinét szólamtól kezdődően van mellékhangszer kötelezettség, ami vagy Esz-klarinétra, vagy basszusklarinétra szól. A különbség abból adódik, hogy az eltérő „Ansatz” miatt egyetlen játékostól sem várható el, hogy a magas regiszterű (Esz-klarinét, D-klarinét, Asz-klarinét), illetve a mély regiszterű (basszetkürt, basszusklarinét) hangszereken egyaránt magas színvonalon játsszon.

<sup>107</sup> 148 után 3. ütem

A klarinétszólamok folyamatos játéka miatt azonban gyakorlatilag az I. és a II. klarinétos számára is lehetetlen a szaxofonra történő váltás, ezért a szaxofon szólamokhoz minden esetben kiegészítő muzsikusokat kellett alkalmazni az előadásokon, eltekintve azoktól az esetektől, amikor A-klarinéton, transzponálva játszották a szaxofon-szólamokat.<sup>108</sup> Bartók feleségéhez, Ziegler Mártához írt egyik levelében arról panaszkodik, hogy:

„Az operával pedig úgy (sic!) vagyok hogy most sem tudni mikor lesz a bemutató. Eddig 1 ½ próba volt, úgy (sic!) hogy külön külön a vonósok és fuvósok (sic!) meg csak a 2/3-án mentek át a darabnak. Most pedig egy hétig nincs próba, most mást próbálnak. Állítólag csüt.-kőn (sic!) lesz megint próba. [...]. Az operának nincs szakszofónja (sic!) és most nem lehet sehonnan beszerezni. Viola is csak 6 lesz. Szóval – B.”<sup>109</sup>

Bartók számos, ebben az időszakban írt levelében számol be a tüdőbetegségét az újtátrafüredi Szontagh-szanatóriumban kezeltető feleségének a próbák előrehaladásáról és az Operaházban uralkodó viszonyokról:

„Ma beköltöztem Pestre Zoltánékhoz<sup>110</sup> – ott javítom a szólamokat, hogy a fene az Operaházat megegye. Valahányszor beteszem a lábam, nagy mérgeződések – sajnos – részemről. §-rágók, bürokraták, szabályimádók, az istennyila üssön beléjük. Alig akarták ideadni a szólamokat, mert a szabály így és amugy (sic!). A szólamokat, amelyeket én szívességből átkorrigálok! Tangoval tovább is jó barátságban vagyok. [...] Brácsa 12 helyett csak 6 !!! van. Ó szegény »divisi«jeim. Micsoda nyomorúság. Wagner – hány éve – ! hogy 14 I. 14 II. hegedűt, 10 brácsát 8 és 8 csellót és nagybögőt írt elő. És itt még mindig az özönvíznél tartanak. [...]”<sup>111</sup>

Az Operaháznak minden bizonnyal nem volt szaxofonja, hiszen erre nem volt szükség az alaprepertoárhoz. Budapesten azonban voltak katona-, illetve esztrádzzenekarok, ahonnan vélhetően lehetett volna kölcsönözni hangszeret is és kiegészítő játékost is, de a háborús körülmények ezt nyilvánvalóan megnehezítették.

<sup>108</sup> Magyarországon 2010 óta van lehetőség arra, hogy ne zenekari klarinétművészt foglalkoztassanak szaxofonosként. A Debreceni Egyetem Zeneművészeti karán ugyanis 2011-ben végzett az első olyan évfolyam, amely már felsőfokú klasszikus szaxofontanári végzettséggel rendelkezik.

<sup>109</sup> Bartók Béláné Ziegler Mártának – Újtátrafüredre. Rákoskeresztúr, 1917. április 22. In: Bartók Béla családi levelei. No. 373. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 269

<sup>110</sup> Kodály Zoltán

<sup>111</sup> Bartók Béláné Ziegler Mártának – Újtátrafüredre. Budapest,, 1917. márc. 31. szombat In: Bartók Béla családi levelei. No. 367. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 266



A (13)-1. ütemben valószínűleg utólag van ceruzával beírva a partitúrába a bé előjegyzés. A (11)+7.ütemben még *diminuendo* van írva, később azonban ez kimaradt. A 8. ütemben eredetileg *sf* volt, a szólamban ezzel szemben: *ff* utasítás van. A szaxofonok szólója az I. és II. klarinét szólamokba van beírva, tehát eredetileg nem volt külön szaxofon kotta. A szaxofon kottájába ceruzával *tritónusszal* lejjebb be van kottázva az egész dallam. Ez arra utal, hogy A-klarinéton transzponálva játszották. (40. kottapélda)



40. kottapélda

Néhány évvel később, a táncjáték weimari bemutatójának előkészítésekor Bartók levélben hívta fel a karmester, Ernst Latzko figyelmét, hogy

„Azt ajánlanám, hogy a szaxofon-részeket ne 2 klarinéttal, hanem ang. kürttel és basszus klar.-tal adassa elő.”<sup>112</sup>

A táncosok miatt valamennyi szólamot meg kellett szólaltatni a próbák során, még ha nem is az eredeti hangszeren. Az, hogy később mennyire állandósult az a gyakorlat, hogy a szaxofonokat klarinéttal váltják ki, ma már rekonstruálhatatlan, mindenesetre – mint az Ernst Latzkonak írott levélből is nyilvánvaló – Bartók nem ragaszkodott feltétlenül a szaxofonokhoz. A Bartók és neje közötti levelezésből azonban egyértelműen kiviláglik, hogy az ősbemutató előkészítésekor az Operaház felelős beosztású irányítói – talán egyetlen kivételként az olasz Egisto Tango<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Ernst Latzkonak – Weimarba. Budapest, Szilágyi tér 4. 1924. dec.16. In: Pávai István – Vikárius László (– szerk.): Bartók Béla élete levelei tükrében. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza PC CD-Rom, Budapest 2007, No. 452. levél

<sup>113</sup> Egisto Tango nem csak művészként volt érdekelt a premier gondos előkészítésében. Olasz állampolgárként az ellenséges hadviselő félhez tartozott, ezért helyzete rendkívül kényes volt Magyarországon. Mindezzel nem óhajtom megkérdőjelezni művészi odaadását és elkötelezettségét, inkább úgy gondolom, hogy nem volt képes olyannyira kiállni a bemutató hiánytalan művészi feltételeinek megteremtéséért, mint amennyire ezt karmesteri pozíciója békeidőben lehetővé tette volna.

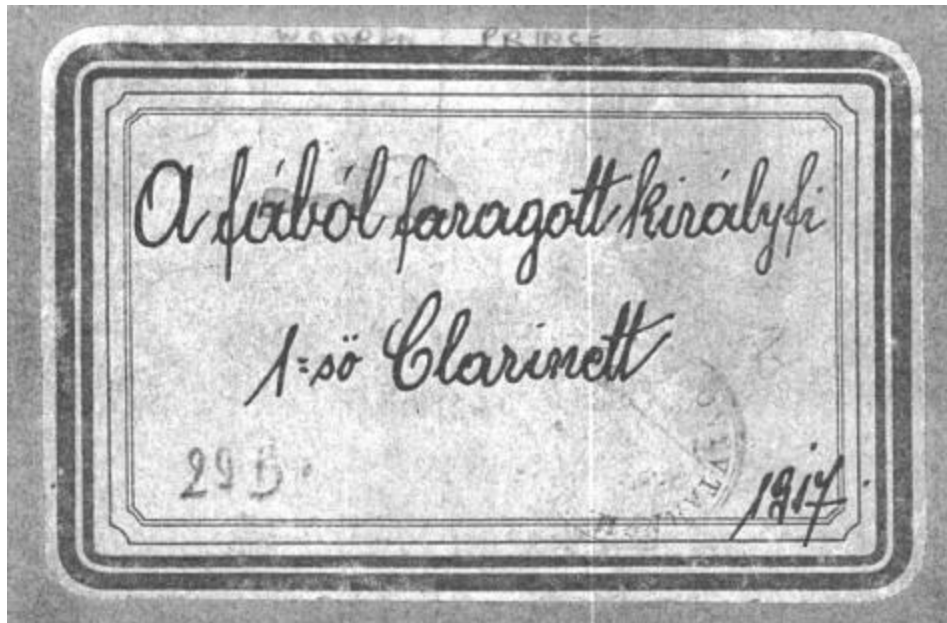
karmestertől eltekintve –, nem fektettek túl nagy hangsúlyt arra, hogy Bartók partitúrája maradéktalanul megszólalhasson.

A IV. klarinét, vagyis a basszusklarinét kottájában is benne van a tenor szaxofon szólója. Nyilvánvaló, hogy a basszus-klarinéton játszó muzikus váltott basszusklarinétról tenorszaxofonra, hiszen neki ott nem volt feladata. (41. kottapélda)



41. kottapélda

Operai kézzel írott első kottaanyag (5. ábra)



5. ábra<sup>114</sup>

<sup>114</sup> A fából faragott királyfi I. klarinét szólam 1917 – Magyar Állami Operaház Kottatára

A *Fából faragott királyfi*nál Bartók maga javítgatta a szólamokat. Ezt több, a próbaidőszak során családtagjaihoz, a levelek hangvételeiből azonban úgy tűnik, hogy Bartóknak egyáltalán nem volt ellenére ez a munka.

„Jajjj (sic!) de soká nem írtam! Sok hecc volt közben az Operával (Kern-t is elkergették) most végre tiszta a helyzet: amennyire emberileg biztosra lehet mondani, hát ápr. végén biztos az előadás. A gróf<sup>115</sup> Violantát, meg Ábrányi Emil operáját meg egyebeket levette a műsorról, Tangonak 30 próbát ígért; Tango a mai naptól kezdve már tanulmányozza a partitúrát; a szólamok kevés híján (sic!) megvannak, Tango ápr. 8-9. körül fogja meg kezdeni (sic!) a próbákat, némely nap kettőt is. 30 próba! Ez aztán nem lesz olyan sablónos (sic!) »budapesti« előadás, olyan »ledabolo«, amelyet itt élvezni szoktunk! Csak én nekem lesz még szép kis munkám: a szólamok egy részének átnézése, azért, hogy könnyítsek Tango dolgán.”<sup>116</sup>

Két nappal később pedig így számolt be feleségének a munka előrehaladásáról:

„Most nyakig másolásban vagyok. A partitúra 112-150. lapját másolom – ami – egyáltalán nem unalmas munka. Ezen én magam is módfelett csodálkozom, de úgy (sic!) van. Már olyan rég volt, hogy én azt a részt sebtiben megírtam, hogy egészen érdekes most megint átjárni a partitúra (sic!) legapróbb zugait.”<sup>117</sup>

A (11)+6. pirossal *decrescendo* piano a jelölés, a +7. ütemben *crescendo* fortissimo a beírás. Az eredeti partitúrában még nincs erre a dinamikára utaló jelzés.

A (42)-nél az I. klarinét szólamába van beírva az altszaxofon – Esz – dallama, a II. klarinét szólamába pedig a tenorszaxofon – B – dallama betétként van beírva.

<sup>115</sup> gróf Bánffy Miklós az Operaház akkori intendánsa, a táncjáték díszleteinek tervezője.

<sup>116</sup> Özv. Bartók Bélánénak Pozsonyba – 1917. márc. 19. In: Bartók Béla családi levelei. No. 362. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 262

<sup>117</sup> Bartók Béláné Ziegler Mártának – Újtátrafüredre. Budapest., 1917. márc.21. szerda In: Bartók Béla családi levelei. No. 364. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 263



Az I. klarinét kottájában – Esz-altszaxofon – van alakítottva *tritónusz* hangköztávolságra. (42. kottapélda)



42. kottapélda

A második szaxofon szóló (47)-nél kvinttel lejjebb van bekottázva a dallam. Itt az a kérdés, hogy milyen hangszeren játszották? Ami a tenor szaxofonról baritonra való váltást illeti, ez gyakorlatilag soha nem valósul meg az előadások során. Ugyanis a két szaxofon hangterjedelme lehetővé teszi, hogy a tenoron is megszólaljanak ugyanazok a hangok, amelyeket Bartók eredetileg a baritonra szánt.<sup>118</sup> Hangszínben pedig a legavatottabb fülű hallgató is alig veszi észre a különbséget. Ami az I., illetve a II. klarinét szólamába beírt alt-, illetve tenor-szaxofon betéteket és transzpozíciót illeti, az arra enged következtetni, hogy abban az esetben, ha ezeket az ütemeket a szerző eredeti szándékának megfelelően szaxofonon játszották, akkor kiegészítő muzsikusokra volt szükség. Amennyiben azonban nem állt rendelkezésre kiegészítő muzsikus, akkor a klarinétosnak nem volt annyi ideje, hogy szaxofonra váltson.

Ami a szaxofon hiányát illeti a bemutató előadásról, erre nincsenek konkrét bizonyítékok, hogy végül mégis szaxofonok nélkül került volna sor az ősbemutatóra. Bartók felesége, Ziegler Márta a próbák idején végig Újtátrafüreden kezelte

<sup>118</sup> Ld.:1.sz. Függelék: Interjú Kovács Bélával, Budapest 2012. július 22. p. 84-94

magát, ezért a házaspár levelezéséből részletesen figyelemmel kísérhetők az ősbemutató előkészületeinek viszontagságai. Mint a fentebb már idézett egyik levélrészletből<sup>119</sup> kiderül, hogy három héttel a premier előtt Bartók nem sok reményt fűzött ahhoz, hogy az Operaház gondoskodik majd szaxofonokról.

Ziegler Márta hazautazott a bemutatóra, ezért az előadással kapcsolatos problémákat a házaspár már szóban beszélte meg. Vélhetően a világháború harmadik évében az egyre megviseltebb hátszágban sem volt könnyű ugyanolyan igényességgel kiállítani egy ősbemutatót, mint békeidőben. Bánffy gróf, az Operaház intendánsa pedig inkább a táncjáték díszleteinek tervezésével volt elfoglalva, mintsem a premier előkészítésének irányításával. Mindenesetre abból, hogy Bartók élete első ősbemutatója előtt egy héttel ugyanolyan rezignáltan számol be arról, hogy nincs reménye megfelelő számú belépőjegyre – mint pisztonra –, arra lehet következtetni, hogy az Operaház korabeli adminisztrációja sem tett meg mindent azért, hogy teljesítse egy élete első színházi premierjére készülő kortárs zeneszerző kívánságait.

„Hát végre ki van tűzve: mához egy hétre, szombatra, 12.re (sic!). Ennélfogva csütörtökön délben indulj el. Mert hátha pénteken d.e. van a főpróba; ha szombaton volna, akkor is legalább a pénteki közönséges próbát is megnézheted. Én még nem láttam próbát, majd csak hétfőn. [...] Herbert<sup>120</sup> lemond javamra az ingyen páholyról, de az Opera – a komisz – alig akar pénzért helyeket rezerváltatni. [...] Én 3 jegyet kértem a tied számára (pénzért), de most kiderült, hogy 4 kellene; továbbá 1 páholyt Freundék számára, akik már régen kértek erre. Hogy utóbbi meglesz-e nem tudom. Lehetséges, hogy még a 2 piston is hiányozni fog! De erről majd csak szóval. [...]”<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Bartók Béláné Ziegler Mártának – Újtátrafüredre. Rákoskeresztur, 1917. április 22. In: Bartók Béla családi levelei. No. 373. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 269

<sup>120</sup> Balázs Béla (eredetileg Herbert Bauer) filmesztéta, a táncjáték szövegének írója, akire Bartók mindig a polgári nevén hivatkozott.

<sup>121</sup> Bartók Béláné Ziegler Mártának – Doboz, Rudolf Majorba. Rákoskeresztur, 1917. máj.5. In: Bartók Béla családi levelei. No. 374. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 269

## 5. A CSODÁLATOS MANDARIN

„A csodálatos mandarin igen nagy figyelmet érdemel, mivel igen jelentős alkotás: Bartók első mesterműve, amely esztétikai értékét és történelmi értékét illetően Sztravinszkij *Sacre du Printemps* c. művéhez hasonlítható. A mának ez a rendkívüli nagy érdeme alighanem elkerülte legtöbb kortársunk figyelmét, akik csak az erotikus témát látták meg benne, ami különösen ferde optikai tévedést és bántóan könnyelmű ítélkezést árul el. Aki a Csodálatos mandarint ebből a szemszögből nézi, voltaképpen összetéveszti az abszolút értékű muzsikát egy önmagában vitatható értékű szövegkönyvvel. Márpedig ez a zene varázshatalmával saját tisztult légkörébe vonja, a maga színvonalára emeli a történetét.” – írta Denijs

Dille flamand Bartók-kutató nem egészen négy évtizeddel a mű keletkezése és alig másfél évtizeddel szerzője halála után a Muzsika hasábjain.<sup>122</sup> Dille alighanem találóan ragadta meg a lényegét, ami a mű budapesti premierjének többszöri elhalasztásához és átdolgozásához vezetett. A még Bartók életében tervezett budapesti bemutatók megghiúsulásának körülményei legalábbis arra mutatnak, hogy a kortársak, de mindenekelőtt a korabeli kultúrpolitika irányítói nem láttak benne mást, mint perverz, szexuál-pszichológiai grand guignolt:

„Végre azután 1931-ben sor került a Mandarin-bemutató közvetlen előkészítésére. Az akkori vezető körök és befolyásos társadalmi szervek számára azonban elfogadhatatlan volt, hogy a színpadon lássák viszont azt, amit a valóságban egészen jól elviseltek: egy olyan szobát, amely találkahelyül szolgál, ahol a nyílt színen – ágyat is láthatni. »Márkus László, az első kísérlet rendezője [...] a színhelyet az ominózus szobából egy sötét külvárosi zsákutcába vitte ki, ahol egy rozszant gázlámpa alatti pad körül történt volna a cselekmény« – azonban a hatóságok »erélyes közbelépésére [...] az előadás női főszereplőjét kényszerüdülésre küldvén, a bemutatót bizonytalan időre elhalasztották.«<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Denijs Dille: Egyes Bartók-művek végleges alakjáról. In: Muzsika 1960. június, III. 6. pp 10-11.

<sup>116</sup> Oláh Gusztáv: Bartók és a színház. In: Új Zenei Szemle, Budapest 1955 szeptember. Közli:

Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útján. Tanulmányok. Zeneműkiadó, Budapest 1970 p. 128.

A darab ekkor legalább eljutott a zártkörű főpróbáig, amit 1931. március 16-án tartottak. Mivel az Operaház ebben az időben nem rendelkezett alkalmas koreográfussal, az előadást Márkus László rendezte, a Csalogatót pedig a nyugdíjazása előtt álló Brada Ede balettmester készítette. A színhelyet Oláh Gusztáv hatalmas gyárképményeket ábrázoló díszleteivel külvárosi szabadtérre helyezték át. Ráadásul az eredeti szöveget Lengyel Menyhért a bemutatóra oly módon dolgozta át, hogy a hangsúly erőteljesen a rémtörténetre, az apacsok rablógyilkosságára helyeződött, a leány pedig nem saját intuíciójától vezérelve, hanem az apacsok kényszerítésére váltja meg szerelmével a mandarint. Hogy Bartók számára az erre a változatra készített koreográfia elfogadhatatlan volt, arról Harangozó Gyula szavai tanúskodnak:

„Bartók nem volt táncszakember, de mint művész, érezte, hogy a látottaknak nincs sok kapcsolatuk a zenével. A szakemberektől próbált magyarázatot kérni az egyes momentumokra. A rendező és a balettmester zavaros magyarázatokba kezdtek. Bartók egy ideig hallgatta, majd ezt mondta: »Kérem, Önök félrevezettek, mert még csak a zenémet sem ismerik.« Ezzel elment és több próbára el sem jött.”<sup>124</sup>

Bartók reakciója feltűnően egybecseng azzal a művészi attitűddel, amelyről az 1926-os kölni ősbemutató magyar származású dirigense, Szenkár Jenő számol be kiadatlan visszaemlékezéseiben:

---

<sup>124</sup> Harangozó Gyula: Az új Mandarin – Táncművészet, 1956 május. Közli: Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útja. Tanulmányok. Zeneműkiadó, Budapest 1970 p.133

„Bartók Béla nagyszerű A csodálatos mandarinját, mely később világraszóló jelentőségre tett szert én mutattam be. Számtalan zenekari próbára volt szükség, mert a darab nagyon nehéz volt, s szokatlanul komplikált az akkori zenekarok számára. De hogyan is írjam le azt a botrányt, melyet a közönségben, s főként a sajtóban kiváltott! A bemutató után füttykoncert és fujjzás (sic!) következett. Bartók jelen volt, ahogy egyáltalán az összes próba alatt a nézőtéren ült. A botrány olyan fülsiketítő és fenyegető volt, hogy le kellett engedni a vasfüggönyt. [...] Persze lehetett hallani egy-egy brávót is, de elnyelte a tumultus! Azután jött a másnap: a kritikák! Hogy mit írtak, különösen a Zentrumpárt lapjában, a katolikus *Volkszeitung*ban, az elmondhatatlan! Az én drága barátom azonban nem zavartatta magát, feltétlenül be akart vezetni egy apró javítást a klarinétszólamba, s csakis az aggasztotta; hogy mielőbb bejusson az operába, és kikereshesse a szólamot a zenekari anyagból. Ilyen volt Bartók!”<sup>125</sup>

Az első zenekari szólamok azonban még a kölni ősbemutatót megelőző évből, 1925-ből származnak a budapesti Operából és kiegészítve ezeket használták a későbbiekben tervezett bemutatók esetében is. (6.-7. ábra)

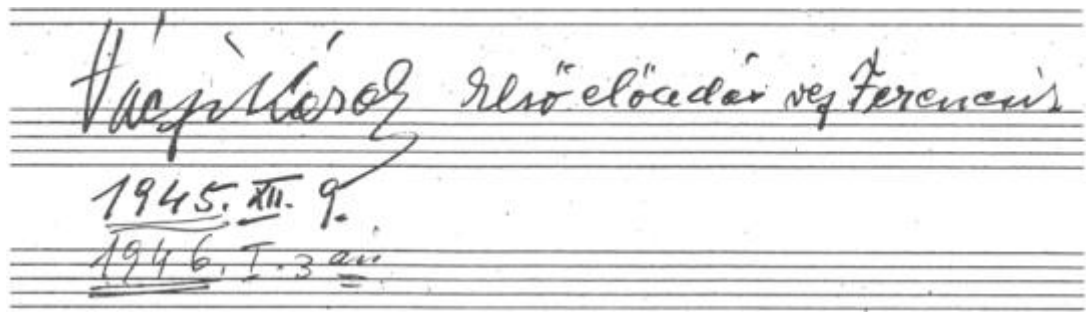


6. ábra<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Szenkár Jenő kiadatlan visszaemlékezése. In: Annette von Wagenheim: *Béla Bartók „Der wunderbare Mandarin”*. Von der Pantomim zum Tanztheater. (Ulrich Steiner Verlag, Köln 1985), 59. dokumentum.. Közli: Vikárius László: A „Bartók”-pizzicatóról, egy különös akkordról és A csodálatos mandarin kéziratáról (2) című tanulmányát. In. Muzsika, 2009. szeptember.

[http://www.muzeikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=2964.2012.10.20.12:52](http://www.muzeikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2964.2012.10.20.12:52)

<sup>126</sup> A csodálatos mandarin I. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára

7. ábra<sup>127</sup>

A budapesti – magyarországi – bemutatót végül Bartók Béla halála apropóján határozta el az Operaház vezetősége. Két évtizedes hezitálás után így került sor végül 1945. december 9-én a pantomim első hazai előadására Harangozó Gyula koreográfiájával, amelyet még Bartók felkérésére az 1941 februárjára meghirdetett, és akkor az egyházi hatóságok tiltakozása miatt betiltott premierre készített.<sup>128</sup>

Bartók a Mandarin partitúrájában a klarinét szólam esetében a másik két színpadi művel összehasonlítva kevesebb hangszerrel valósít meg árnyaltabb kifejezést a klarinét-család ökonomikus használata által. A pantomim zenekarában a klarinét szinte főszereplővé lép elő, amennyiben ehhez a hangszerhez társuló lány, behízsgó karaktert mind zeneileg mind dramaturgiailag maximálisan kiaknázza a szerző. A mű dramaturgiájának meghatározó strukturális eleme a három csalogató és a Hajsza. A három csalogatóban a lány táncát a klarinét szólója kíséri, ami azonban túllép a táncot kísérő zene funkcióján, és a csábítás metaforájává válik.

<sup>127</sup> A csodálatos mandarin I. klarinét szólam 1925 – Magyar Állami Operaház Kottatára

<sup>128</sup> Vö.: Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útján. Tanulmányok. Zeneműkiadó, Budapest 1970 p. 125

**A mű forrásai:**

Az általam vizsgált kéziratok források jelzeteinek feloldását Vikárius László közzététele<sup>129</sup> alapján adom meg:

BA-N: Naplósám az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában

FSFC: Full score final copy (partitúra tisztázat)

PB: Bartók Péter gyűjteménye

PS: Piano sketch (zongora vázlat vagy fogalmazvány)

TPPS: Two-piano sketch (kézzongorás vázlat vagy fogalmazvány)

UE Universal Edition, Wien

**Fekete zsebkönyv<sup>130</sup>**

A vázlatkönyv 15. oldalán megtalálhatóak a későbbi (59) -től fellelhető motívumok. Szinte teljesen megvan a hajsza előtti harsona dallama. Ez később szinte változtatás nélkül került a partitúrába. Az egész darab gerince teljesen felismerhetően megvan az (59) – től a végéig.

**Particella-fogalmazvány PB 49PS1**

Az Első csalogató teljesen kidolgozva készen van, csak hangszerelésre vár, illetve a folytonosság miatt szétírásra a két klarinét szólam között. A Második csalogató a (25) előtti allegretto-ig teljesen megegyezik a későbbivel, a következő két ütem ezzel szemben teljesen más. A tremolók megegyeznek, de lefutás nincs. Ezt a részt Bartók teljesen átdolgozta, mire eljutott a mostani, végleges változatig. A (33) – 1. ütem nincs teljesen kidolgozva, a négyes 32-ed csoportok helyett csak kettős 32-ed csoportok vannak. A Hajsza alapjaiban megvan, a váz szerkezetileg

<sup>129</sup> Vikárius László: A „Bartók”-pizzicatóról, egy különös akkordról és A csodálatos mandarin kéziratairól (2) In. Muzsika, 2009. szeptember.

[http://www.muksikalendariu.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=2964.2012.10.20.12:52](http://www.muksikalendariu.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2964.2012.10.20.12:52)

<sup>130</sup> Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922. közr. Somfai László. Editio Musica, Budapest 1987

késznek mondható. Vannak jelölések a későbbi hangszerelésre, hangszerfelrakásokra, de klarinétra, illetve a klarinét kiemelt szerepére semmilyen utalás nincs. Ebből következik, hogy a klarinét kiemelése a legtöbb helyen a darab motívumainak a megszületésekor már eldőlt. Végignézve a particella-fogalmazványt,<sup>131</sup> sok megjegyzés, utalás van a későbbi hangszerelésre, hangszerfelrakásokra. Ebben a forrásban még egyáltalán nincs befejezése a darabnak.

### **Részben tisztázat jellegű négykezes autográf másolat: PB 49 TPPS1**

Ebben a kéziratban a Második csalogató már a végleges formájában szerepel – legalábbis a klarinét szólamok vonatkozásában. A (33) – 1. ütemben kettes *harmincketted*-csoport végződéses vannak, ugyanúgy, mint a kéziratban,<sup>132</sup> de a (34) előtt már a végleges verzió található. A (60) – 4. ütemben – *più allegro* – nincs nyoma a későbbi klarinétszólamokban – I. és II. – leírt váltakozó tizenhatod motívumoknak, csak tremolóként van jelölve. A későbbi hangszerelésben azért írta váltakozva a két klarinétnak, hogy a levegővétel ne gátolja a folyamatos játékot. Ebben a kéziratban szép számmal megtalálhatók a hangszerelésre utaló bejegyzések. A cselekmény szöveges része is fellelhető benne. Sok benne az áthúzás, satírozás, átfirkálás, ami arra utal, hogy a már kész darabon is kézirat készítése közben is változtatott. Minden tempójelzés, dinamika kidolgozottan megtalálható a történet szövegével együtt. Semmilyen utalás, bejegyzés nincs a klarinétra vonatkozóan, még a Csalogatóknál sem. Ez arra utal, hogy eldöntött tény volt a klarinét kiemelt szerepe a Csalogatókban. Ebben a zongorakivonatos kéziratban mindkét befejezés változat megtalálható.

---

<sup>131</sup> PB49PS1

<sup>132</sup> PB49PS1



**Autográf partitúra a 2. befejezéssel: PB 49 FSFC1 Vikárius László Somfai****László forráskatalógusához tett kiegészítései szerint:**

„Bartók ezt a partitúrát használhatta a kölni próbákon, ebbe jegyezte be javításait, melyekről utóbb két jegyzéket is készített. A kéziratához csatolták egy Bartók által megválaszolt kiadói kérdéseket tartalmazó lap (Fragezettel) és a kölni előadás nyomán fölmerült változások jegyzékének »Änderungen im Mandarin« másolatát.”<sup>133</sup>

**Partitúramásolat a Budapesti Operaházból, Pásztory Ditta és Ziegler****Márta írása Bartók kiegészítéseivel és a 2. befejezéssel.: BA-N 2165**

**Operaházi partitúramásolat egy hivatásos másoló, Chomouth Ottó operaházi harsonás<sup>134</sup> írásával, 1925-ből. Eredetileg a 2. befejezéssel készült, de tartalmazza az új, 3. befejezést is. BA-N 2154**

**Opera I. klarinét szólam 1925-ből**

Az ősbemutatóval egy időben használt szólamok közül kizárólag az Operaház szólamanyaga maradt fenn csaknem teljes egészében, mindössze három szólam hiányzik az eredetileg 54 számozott kottát tartalmazó zenekari anyagból. Eredetileg a 2. befejezéssel másolták le, majd az 1931-es bemutató előkészítésekor önálló betétként illesztették az egyes szólamokba a 3. befejezés-változatot. Összehasonlító vizsgálataim alapjául ezt a zenekari anyagot használtam, összevetve az előbbieken felsorolt forrásokkal és Bartók Péter 2000-ben közreadott javított kiadásával.

A (3)-1. ütemben hiányoznak a sforzato – ^ – jelek, a mostaniban azonban már benne vannak.

A (4)+7. ütemben a kottamásoló a partitúrából való másolás közben tévedésből a II. klarinét szólamát másolta be az I. klarinéthoz. (43a-, 43b kottapélda) A

<sup>133</sup> Vikárius László: i.m. 28. jegyzet

<sup>134</sup> 1919-1945 között. Vö.: Staud Géza (– szerk.): A budapesti Operaház 100 éve. Zeneműkiadó. Budapest, 1984 p. 524, illetve Csuka Béla: Kilenc évtized a Magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából. Filharmóniai Társaság. Budapest, 1943. p. 105

következő ütemben azonban már ismét helyreállt a szólamok rendje. A figyelmetlen operaházi másoló ugyanakkor elfelejtette kitenni az ékeket ^ a (3)-1. ütemben, a 9/8-os ütemváltásnál. A partitúrában azonban mindenütt szerepelnek, ennek megfelelően az operaházi partitúrában is megtalálhatók.



43a kottapélda



43b kottapélda

Érdekes, hogy a (20)-1. ütemben csak ceruzás *decrescendo* utasítás van az ütem végén, a mostaniban nyomtatva van egész ütemen keresztül. Ez nincs a partitúrában, és az első kéziratos partitúrában<sup>135</sup> sem, viszont benne van a 2000-es

<sup>135</sup> PB 49 FSFC1

kiadású javított partitúrában. Vélhetően a próbafolyamat során került bele ez az előadási utasítás a kottába, mivel sem a korabeli operaházi partitúra, sem a Bartók-archívumban található kézirat partitúra nem tartalmazza. Ennek megfelelően az Universal 2000-es kiadású zenekari anyaga zárójelben adja közre ezt az utasítást. (44. kottapélda)

44. kottapélda

Vélhetően hibás közreadás az oka annak, hogy az operaházi szólamban a (22)-6. ütemben nincs *decrescendo* jel, míg a 2000. évi Universal kiadásban van. Ez az utasítás egyébként az eredeti kézirat partitúrában<sup>136</sup> sincs benne. Az Universal kiadó korábbi, *Philharmonia* kispártitúra-sorozatában<sup>137</sup> ebben az ütemben a klarinétoknak szünet van beírva, mivel az ő szólamuk tévedésből az oboaszólamba került. Ezért hiányzik a klarinétból az említett *decrescendo* jel is, míg az oboa-szólamban szerepel. Az oboaszólamban ugyanis a (22)-7. ütemben fejezte volna be a motívumot, ha nem kerültek volna a szólamába a klarinétoknak szánt hangok. A *decrescendo* jel ugyanis mindig abban a szólamban szerepel, amelyik éppen kiszáll. Az is alátámasztja, hogy a klarinétok üteme került ide tévedésből, hogy B transzpozícióval van az oboáknak beírva, holott azok C-ben játszanak.<sup>138</sup> (45. kottapélda)

<sup>136</sup> PB 49 FSFC1

<sup>137</sup> *Philharmonia* No. 304, p. 57

<sup>138</sup> *Philharmonia* No. 304, p. 57

45. kottapélda

A Második csalogató a néző-hallgatóban emocionálisan felfokozott várakozást, következésképpen nagyobb érzelmi feszültséget vált ki, hiszen már tudja, hogy mi lett az Első csalogató kimenetele. Bartók tehát tisztán zenei eszközökkel is képes volt fokozni a tudatalatti feszültséget.

Míg az Első csalogatóban az I. klarinét gyakorlatilag szólóban játszik, és a II. klarinét csak ott lép közbe, ahol ez a levegővétel miatt szükséges, addig a Második csalogatóban a két klarinét felváltva játszik, sűrűbben válaszolva egymásnak, aminek már nem csak az a célja, hogy az I. klarinétot kiváltsa a levegővételeknél, hanem a felelgetés a feszültségteremtés eszközévé válik. Ráadásul maga a Második csalogató is hosszabb és bonyolultabb, mint az első, és harmóniai középpontjában nem az A hang, hanem a C áll. Ezért játszatja Bartók a Második csalogatót A- helyett B- klarinétal. Az A-klarinét hangzása ugyanis sötétebb tónusú, lágyabb, behízlelőbb, ami távolabb áll a C hangnem világos és nyílt intonációjától. A hangszínen túlmenően a hangnem is befolyásolja a hangszerválasztást, mert az A-hangolású klarinéton a C-tengely hangzó Esz-nek felelne meg.

A (23)-3. és-2. ütem tartott, egész hangjain az autográf partitúrában<sup>139</sup> mindkét helyen *sf* utasítás van, míg az operai szólamban *f* van, a jelenlegi kiadásban pedig *psf*. A következő ütemben az operai partitúrában ismét *f*, a jelenlegi kiadásban *sf*. A legújabb kiadású<sup>140</sup> partitúrában, ugyanúgy ahogy a legújabb szólamban *psf* és

<sup>139</sup> PB49FSFC1

<sup>140</sup> 2000-es kiadás

*sf* van előírva a megfelelő ütemekben, ami sokkal inkább drámai érzelmi hangsúlyokat eredményez. (46. kottapélda)

The image shows three staves of musical notation for Example 46. The first staff starts with 'a tempo, ♩ = 100', followed by a ritardando section, then 'al ♩ = 80', and ends with 'poco rit.'. The second staff begins with '(rit.) al ♩ = 69', followed by 'poco rit.'. The third staff is marked 'Più mosso, ♩ = 116', then 'Meno mosso, ♩ = 88', and ends with 'accelerando'. Dynamics include *p*, *sf*, *f*, and *cresc.*. There are also numerical markings '6' and '5' under some notes.

46. kottapélda

A (23) (Più mosso)-1.ütem *poco ritenuto* vége a II. klarinét 1925-ös operai szólamában az I. klarinétot erősíti, majd ceruzával ki van húzva. A jelenlegi nyomtatott kiadásban ennek a duplázásnak már nincs nyoma, tekintve, hogy a zeneszerző szándéka szerint egyetlen szólamot osztott fel a két klarinét között, amelynek folyamatos játékmódját a levegővételek miatt csak így lehetett megoldani. (47. kottapélda)



47. kottapélda

Már korábban is szó volt róla, hogy a Második csalogatóban (23) – *Piu mosso* +1. ütemben – eredetileg az I. és II. klarinét felváltva játssza a motívumokat. A II. klarinét a felfutást, míg az I. klarinét először a föntről induló motívumot játssza, utána a II. klarinét, majd ismét az I. klarinét következik, végül a következő ütem elején mindketten unisono játsszák a lefelé menő motívumot. Ezzel szemben a kézzel másolt operaházi szólamban a felfutás után kétszer egymás után a II. klarinétnál marad a fentről induló motívum (48a és 48b kottapélda), és csak harmadszorra játssza az I. klarinét. Az Operának ugyanis két partitúra készült az eredeti autográf partitúra<sup>141</sup> alapján. Az egyik<sup>142</sup> Márta és Ditta kézírásával, Bartók kiegészítéseivel, a másik pedig a kopista, Chomouth Ottó kézírásával,<sup>143</sup> melynek



48a kottapélda

alapja szintén az autográf partitúra volt. A feleségek által készített partitúrában helyesen szerepel a szólamok felosztása, de a két klarinét egy sorban van feltüntetve:

<sup>141</sup> PB 49FSFC1

<sup>142</sup> BA-N 2165

<sup>143</sup> BA-N 2154



természetesen lefelé húzott szárakkal a II. klarinét, fölfelé húzott szárakkal pedig az I. klarinét. A hivatásos kopista azonban már külön-külön sorba írta a két klarinétszólamot – mindkettő fontos szólókat játszik a Második csalogatóban – és másolás közben felcserélte a két klarinét motívumait. Azért nem derült fény a hibára, mert a kottaszöveg nem sérült, hiszen minden hang megtalálható volt benne így is, csak más sorrendben játsszák a klarinétok. Ugyanakkor mégis megváltozhatott ez által a zenei és az akusztikai élmény: az egyenletes lüktetés, valamint a sztereo hatás sérülése miatt.

The image shows two staves of musical notation for a clarinet. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It includes markings for *poco rit.*, *Più mosso* (♩ = 116), and *Meno mosso* (♩ = 88). Dynamics range from *f* to *p*. A circled number '23' is present. The second staff continues with *accelerando*, *ritard.*, *molto* (♩ = 60), and *a tempo* (♩ = 104). Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *sf*. Both staves feature complex rhythmic patterns with slurs and fingerings.

48b kottapélda

A (23)+4. ütem első motívumának második hangja a 2000-es Universal kiadású szólamban,<sup>144</sup> és az Universal kispártitúrájában is *g*<sup>2</sup>. (49. kottapélda)

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Si (Cl. in Si) and Bassoon (Fg.). The score is in 2/4 time and includes markings for *Meno mosso* (♩ = 88), *accelerando*, *ritard.*, and *molto* (♩ = 60). Dynamics range from *p* to *f*. The number '61' is written at the top right. The bassoon part has a first ending bracket labeled '1.'.

49. kottapélda

<sup>144</sup> UE31628

Az eredeti kéziratos partitúrában<sup>145</sup> és a korabeli – 1925 – szólamokban, az I. és II. klarinét szólamában is egyértelműen *gisz<sup>2</sup>* szerepel. Ezért felmerül a kérdés, hogy vajon hogyan, és mikor tűnt el az előjegyzés, illetve mikor állt helyre az eredeti állapot? Csak és kizárólag úgy kerülhetett *g<sup>2</sup>* a *gisz<sup>2</sup>* helyére, hogy az Operaház számára készült kéziratos partitúramásolatban,<sup>146</sup> amit Ditta és Márta készítettek, és amibe Bartók a kiegészítéseit írta, figyelmetlenségből lemaradt a *g<sup>2</sup>* elől a kereszt. (50. kottapélda) Az Operaházban volt mindkét partitúramásolat, vagyis az is, amit Márta és Ditta készített,<sup>147</sup> illetve a hivatásos kopista, Chomouth Ottó által másolt partitúra<sup>148</sup> is. Abban a partitúrában, amit Chomouth készített, egyértelműen *gisz<sup>2</sup>* van írva. (51. kottapélda) A próbák során a hölgyek által készített partitúrába valaki – vélhetően a karmester –, pirossal beírt egy feloldójelet, abból kiindulva, hogy az előző ütemekben a *g<sup>2</sup>* hangok elé következetesen ki van téve az előjegyzés. Mivel ebben az ütemben már nem volt kitéve a kereszt, ezért lefelé módosított és kereszt helyett feloldójelet írt a *g<sup>2</sup>* elé. Annak alapján feltételezhető, hogy karmester javított bele a partitúrába, mert az ütemmutatókat is kiemelte – ami jellemzően karmesteri szokás – ugyanolyan piros ceruzával és kézírással, a nagyobb áttekinthetőség kedvéért.<sup>149</sup> Tényszerűen bizonyítható, hogy az Universal korábbi partitúrájának ez a – hibás – partitúra volt az alapja, mivel egyaránt rajta van az Operaház és az Universal Kiadó korabeli pecsétje, valamint Bartók Béla eredeti aláírása is. (52. kottapélda)



50. kottapélda

---

<sup>145</sup> PB 49FSFC1

<sup>146</sup> BA-N 2165

<sup>147</sup> BA-N 2165

<sup>148</sup> BA-N 2154

<sup>149</sup> A szemléltetés érdekében ezeket a kottapéldákat színesben közlöm.





51. kottapélda

*A csodálatos mandarin.*  
*der wunderbare mandarin.*

*All. viv. 1. 120*

A handwritten musical score on aged paper, titled 'A csodálatos mandarin. der wunderbare mandarin.' The tempo is marked 'All. viv. 1. 120'. The score is written in black ink on several staves. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A red 'X' and 'P' are written on the right side of the page. A circular library stamp from 'M. K. U. OPERA- u. KONZERTHAUS' is visible on the right side. At the bottom, there is a stamp from 'UNIVERSAL-EDITION WIEN-NEW YORK' and a small stamp from 'MTA'. The paper shows signs of age and wear.

52. kottapélda

Elgondolkodtató, hogy ez a hanghiba évtizedeken át nem tűnt fel, hiszen nem egy tutti állásról, hanem a Második csalogató exponált hangszerszólójáról van szó. Ráadásul a klarinéton ez hangzó fisz-hang, ami a Második csalogatóban dramaturgiailag már a következő jelenet – az Ifjú tánca – C-Fisz-tengelyét előlegezi meg. Hibásan szerepel a Budapesti Fesztiválzenekar 1997-ben a Philips Classics Productions által kiadott<sup>150</sup> Gramophone díjas<sup>151</sup> felvételén is.<sup>152</sup>

A (24)+4. ütemben a II. klarinét szólamában apró eltérés van a jelenlegihez képest. A korabeli operaházi szólamban *negyed + tizenhatod* van átkötve, míg a mostaniban csak egy negyed érték, amit nyilvánvalóan azért módosítottak, hogy ne csengjen bele az I. klarinét szintén átkötött, de továbbvezetett felfutásába. Mindkét jelenlegi szólamban egy *sforzato* ^ jel szerepel a *negyedhangon*, míg a korabeli szólamban egy *forte-piano* > jel a *piano* utasítás mellett. Az 1955-ös Universal partitúra kiadásban, viszont egyik klarinétnek sincs *p* előírva, hanem csak *diminuendo*, miközben a basszusklarinét *pp* játszik.

A (25)-3. ütemben a jelenleg használatos I. klarinét szólamban *poco accelerando* beírás van, de ennek nincs nyoma sem az első kézirat partitúrában,<sup>153</sup> sem az 1955-ben kiadott Universal partitúrában, viszont megtalálható a négykezes zongorakivonatban,<sup>154</sup> valamint a 2000-ben közreadott partitúrában is. A következő ütem *Allegretto* (♩ = 138), ez pedig jelentősen gyorsabb tempó az előtte két ütemmel *Più mosso* kiírt (♩ = 86–92) tempónál. Erre a jól érzékelhető gyorsításra mindössze fél ütem áll rendelkezésre, ami egy balettelőadáson sokkal kevésbé valósítható meg, mint egy koncertszerű előadáson.

A (30)-1. ütemben *decrescendo* van ceruzával írva. Eredetileg csak a (30)-nál van beírt *dim.*, ám valószínű, hogy hamarabb volt szükség rá az akkori akusztikai körülmények között. Az eredeti beírást támasztják alá a kéziratok, és a későbbi partitúrák is.

<sup>150</sup> Philips 454430-2

<sup>151</sup> A brit Gramophone zenei szaklap az év legjobb lemezének választotta 1998-ban.

<sup>152</sup> Ezen a felvételen az I. klarinét szólamát játszottam, így személyesen volt alkalmam részt venni a produkció előkészítésében.

<sup>153</sup> PB 49 FSFC1

<sup>154</sup> PB 49 TPPS1

A (31)+ 2. és 5. ütemben – *meno mosso* – a III. klarinét – azért a III. klarinét, mert míg az Első és Második csalogatóban az I. klarinét szólóját a II. klarinét egészíti ki, addig a Harmadik csalogatóban a III. klarinét teszi ugyanezt – kiegészítő hangjai ceruzával vannak beírva. Erre a beírásra azért került sor, mert az I. klarinét dallamát a III. klarinét egészíti ki, és a dallam folyamatossága szempontjából sokkal előnyösebb, ha az I. klarinét játssza be a III. klarinét hangjait. Ezt – a klarinét szólam – mind a Budapesti Fesztiválzenekarban, mind a Nemzeti Filharmonikus Zenekarban így oldotta meg. A csalogatókban az első – autentikus – kottában nincsenek  $\wedge$  jelek, csak  $>$  *forte-piano*, a mostani kottában viszont  $\wedge$  szerepelnek. Az eredeti szólamokban nincs *sf*, csak *f* beírások vannak.

A Harmadik csalogatóban a (34)-nél – *Agitato (tempo giusto)*, ( $\text{♩} = 112$ ) – a mandarin megjelenését előkészítő szakaszban a II. klarinét szólamában a későbbiekben a dinamika változott meg. A korabeli operai szólamban *f decrescendo piano* volt előírva, a jelenlegi szólamban ez *poco sf decresc.p.* Nem szorul magyarázatra, hogy mind játékmódban, mind a kifejezést tekintve jelentős különbség van egy *f decrescendo piano* és egy *poco sf decrescendo piano* folyamat között, mivel a *sforzato* játékmódnál a hangindítás meglehetősen nagy nyomatótkot kap, ellentétben a hangerő fokozatos csökkenését indikáló *f decrescendo piano* előírással. Később is többször előfordul, hogy a jelenlegi kiadásban *f* helyett *sf* található. A *csodálatos mandarint* érintő módosítások esetében általánosságban elmondható az a tendencia, hogy az előadási utasítások módosításai inkább a radikálisabb, drasztikusabb kifejezőmód felé tolódtak el, szemben például *A kékszakállú herceg várával*, ahol a korabeli források sokkal differenciáltabb, árnyaltabb kifejezőmódot tükröznek.

A (41)+3. ütemben – *meno vivo* – a korabeli szólamban a II. klarinétnek nincs szerepe, a jelenlegi kiadásban viszont az I. klarinétot erősíti.

Ugyanilyen erősítés van a II. klarinét szólamában a (47)-3. ütemben – *più vivo* – ahol eredetileg nem volt beírva semmi, utólag viszont ceruzával bekottázták az I. klarinét kottájából az egész hangú *skálamotívumot*. Nyilvánvaló, hogy a próbák alatt derült ki, hogy az I. klarinét önmagában nem szólt elég erősen, tekintve, hogy a

motívum eleje és vége az úgynevezett *nyakhangokon* kezdődik, illetve fejeződik be, ami a hangszer legkevésbé átütő regisztere.

A (46)-1. ütem *legato* íveinek a beírása pontatlan, pedig ez az egyértelmű frazeálás miatt nagyon fontos lenne. Vélhetően ez is figyelmetlenséggel magyarázható, mivel másolt kottáról van szó. A (48)-3. és -2. ütem *legato* ívei az autográf partitúrában egyáltalán nincsenek beírva a klarinétszólamnak, az oboáknak viszont igen. Ugyanígy hiányzik a *legato* ív a két kiadott partitúrában is, ezzel szemben a kézzongorás<sup>155</sup> kivonatban megtalálható, de teljesen másképpen. A jelenlegi szólamban ceruzával szaggatottan van *kötőív*, amit én írtam be még régebben, éppen a fent részletezett bizonytalanság miatt.

Az (50)-3. ütemben a II. klarinét lelép a mostani szólamban *fisz*<sup>2</sup>-re, a korabeli operai szólamban pedig *f*<sup>2</sup>-re. A kéziratok szerint<sup>156</sup> *f*<sup>2</sup>-re lép, a kiadott partitúrákban foglaltak szerint viszont *fisz*<sup>2</sup>-re. (53. kottapélda)

53. kottapélda

Az autográf partitúra szerint egyértelmű az *f*<sup>2</sup>-re lépés, aminek ellentmond, hogy az I., illetve a II. klarinét itt nem egymással játszik párhuzamban, hanem az I. fuvolával, illetve a piccolóval párhuzamosan oldódik. Ráadásul a fellépő hang előtt a II. klarinétnak is trilla van írva a korabeli szólamban és az I. klarinétal azonos hangra érkezik, míg az 1955-ös Universal kispartitúrában már nincs nyoma trillának és a piccolóval oldódik azonos hangra.

<sup>155</sup> PB 49 TPPS1

<sup>156</sup> PB 49FSFC 1 és PB 49 TPPS1



Az (53) utáni ütemekben nincs nyoma a felső hangokon a  $\wedge$  jeleknek, mindössze *staccato* jel van. A mostani kottában a *staccato* jel fölött még  $\wedge$  is van. Az autográf partitúrába<sup>157</sup> be vannak írva az  $\wedge$  jelek, így minden bizonyosan a szólamok másolásakor maradtak le.

Az (54)-5. ütemben teljesen más hangok vannak lejegyezve (54. kottapélda), mint a jelenlegi szólamban. (55. kottapélda)

Handwritten musical score for Example 54, featuring three staves with complex notation, including slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'poco allarg.'

54. kottapélda

Printed musical score for Example 55, showing two staves with notes, slurs, and dynamic markings such as 'ff', 'p', 'f', 'mf', and 'poco allargando'.

55. kottapélda

<sup>157</sup> PB 49 FSFC 1

A kéziratokból azonban kiderül, hogy mindössze a kottamásoló figyelmetlenségéről van szó, hiszen a III. klarinét szólamát írta be ide.

Az (56)- 6. és -5. ütemben nincs *legato* jel, míg a jelenlegi kiadásban van. Csak az autográf partitúrában<sup>158</sup> nincs nyoma a *legatonak*, a többi partitúrában ezzel szemben már jelölve van.

Az (59)-nél – Allegro (♩ 144) – hangszerváltás van előírva B-klarinétra egy *pontozott félkottán*. Mivel nincs szünet, itt megoldhatatlan a váltás, hiszen több ütemet ki kellene hagyni, vagy transzponálni kellene, ami a technikailag nehéz szólam miatt meglehetősen bonyolult. Ezt a technikai nehézséget a jelenlegi kiadásban úgy hidalták át, hogy továbbra is A-klarinéton játszik a muzsikusz, és csak a (62)-3. ütemen keresztül tartó szüneten vált. Ez a megoldás semmilyen tekintetben nincs hatással a zenei szövetre, technikailag pedig a B-klarinéton sem lett volna könnyebben kivitelezhető a játszanivaló.

A (66)-nál, amikor a Hajsza témáját először játsszák a fafúvósok, akkor az autográf partitúrában<sup>159</sup> (56. kottapélda) a (66)-ot követő első négy ütemben még nincs feladata az Esz-klarinétnak, amit a II. klarinétos játszik. (57. kottapélda) Az I. és a III. klarinét *a due* játssza a Hajsza témáját a két fuvolával párhuzamosan. Bartók azonban vélhetően nem találta elég átütőnek a hangszerelést, mert már az autográf partitúrában bejelölte e négy ütem fölé, hogy „*esetleg a 3 fuvola is, clar.II. és fag. is hozzá*”. Az Universal 1955-ös partitúrájában a hangszerelés már a két oboával és az angolkürttel kiegészülve jelent meg. Itt a korábbi – megváltoztatott – oboaszólam addigi *tenuto* előadási jelei átkerültek valamennyi szólamba, de már csak az első negyedre, tehát nyilvánvalóan elég erős volt a hangzás ahhoz, hogy elérje a kívánt hatást a második negyedre játszott *tenuto* nélkül is.

---

<sup>158</sup> PB 49 FSFC1

<sup>159</sup> PB 49 FSFC1

Handwritten musical score for Example 56. The score consists of multiple staves. At the top left, there is a circled number '66' and the handwritten text 'entleg fl. is'. At the top right, there is 'Fl.'. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'ff'. The notation is dense and appears to be a complex orchestral or chamber music passage.

56. kottapélda

Handwritten musical score for Example 57. It consists of three staves. The top staff has a circled 'C' and the annotation 'a2ll.'. The middle staff has 'mit' written above it. The bottom staff has 'c2' written above it. The music features various note values and rests, with some notes beamed together.

57. kottapélda

A (69)-nél a II. klarinét korabeli szólamában nincs tempóváltás, de minden kéziratban van, tehát minden bizonynal kottamásolói figyelmetlenségről van szó. Ugyanilyen jellegű hiba van a (88)-1. ütemben, ahol a  $c^2$  helyett  $h^1$  került a II. klarinét szólamába.

A II. klarinét a (97)-2. ütemben *Più mosso* – az operai szólamban még az I. klarinétal játszott *unisono*-ban, és ugyanígy szerepel az Universal 1955-ös partitúradadásában is. Ezzel szemben a 2000-ben kiadott<sup>160</sup> jelenlegi kottában a II. – Esz – klarinét már a hegedűkkel játszik unisonóban, azok ereszkedő motívumát

<sup>160</sup> UE 31 628

kopulázva. Már az autográf partitúrában<sup>161</sup> is található utalás az ütemek cseréjére (58. kottapélda), amennyiben nemcsak az Esz-klarinét sorában szerepel az ütem bekarikázása és a lap szélén a megjegyzés, hogy „főszólam”, hanem a piccolo és a két fuvola – ez utóbbiak *unisono* – sorában is, elhagyva az eredetileg beírt tremolókat. Az Operának készült két partitúra közül a hivatásos kopista, Chomouth Ottó által írott partitúra már tartalmazza a változást (59. kottapélda), de utólag beragasztva. Nyilvánvaló, hogy ez a változtatás a gyakorlatban, az operaházi próbák során dőlt el. Vagyis a változtatás csak a szólamok elkészülte után történt, és vélhetően ez a magyarázata, hogy a szólamban benne maradt az eredeti tremoló. Mivel a Márta és a Ditta által másolt partitúra lett az Universal kiadói példánya – miközben a másiktól próbáltak az Operában – ezért lett azonos az operai szólam az első, Universal által kiadott partitúrával. Az operai partitúrát később Bartók észrevétele alapján módosították, de a szólamban ezt elmulasztották megtenni. Ezzel magyarázható az is, hogy az operaházi szólamok még a régi befejezéssel készültek, mivel Bartók 1931-ben írta a jelenlegi, végleges befejezést. A 2000-ben Bartók Péter által közreadott kiadásnál<sup>162</sup> már figyelembe vették az operaházi, korigált partitúrát is, és a szólamokba is a módosított ütemek kerültek be.



58. kottapélda

<sup>161</sup> PB 49 FSFC1

<sup>162</sup> Bartók Péter 2000-ben megjelent javított közreadása.





59. kottapélda

A (104) és (105) közötti ütemek száma 9-ről 7-re változott. Hét ütemet tartalmaz a négykezes particella-fogalmazvány,<sup>163</sup> az 1955-ös Universal partitúra, és a 2000-ben közreadott javított partitúra is. Értelemszerűen kilenc ütemet tartalmazott a particella-fogalmazvány,<sup>164</sup> és az első partitúra.<sup>165</sup> Mindezt az 1931-es befejezés, és a Bartókra jellemző sajátos tömörítési technika magyarázza, mivel a legutolsó – egyben végleges – új, lényegesen rövidebb befejezést éppen a (104)-től kezdte átdolgozni a zeneszerző.

A (104) előtti G.P. után a II. klarinét szólamába egy új lap van beillesztve a korabeli operaházi kottába, *új befejezés a Mandarinhoz* címmel, ami megegyezik a jelenlegi befejezéssel. Az 1925-ös operaházi szólamkottában tehát még a később átírt befejezés is megtalálható.

---

<sup>163</sup> PB 49 PS1

<sup>164</sup> PB 49 PS1

<sup>165</sup> PB 49 FSFC1

## 6. ÖSSZEFOGLALÁS

A három Bartók színpadi mű viszontagságos keletkezés- és előadás-történetének következtében meglehetősen gazdag forrásanyag maradt fenn, amelyben mindazonáltal nem könnyű eligazodni. Különösen bonyolult a helyzet akkor, amikor az ősbemutató előkészületeivel párhuzamosan zajlott a kiadás előkészítése is, és Bartók idegen kottamásolók segítségét is igénybe vette. A párhuzamos kottamásolás, illetve a külföldre küldött kéziratok miatt nem került át mindig minden változtatás a megfelelő helyre, ezért a végleges kiadásoknál gyakran nehéz eldönteni, hogy vajon mi volt a szerző eredeti szándéka. Szerencsésebb a helyzet akkor – mint az elsőként bemutatott *A fából faragott királyfi* esetében –, amikor Bartók saját kezűleg másolta, revideálta a zenekari szólamokat is.

Természetesen egyetlen szólam tüzetes átvizsgálása alapján nem lehet messzemenő következtetéseket levonni az interpretáció egészére vonatkozóan. Annyi mindenesetre megfigyelhető, hogy a több párhuzamos változat, idegen kéztől való másolás, átvezetendő javítások miatt sokkal több szerzői utasítás tűnik el, kopik le a kompozícióról, aminek következtében az interpretáció rengeteget veszít egyéni jellegzetességeiből: kevésbé markáns, originális lesz az előadás, csökken a kifejezés intenzitása, drámaisága. Ennek a megállapításnak igazolására azonban érdemes volna a többi szólam esetében is összevetni a kéziratokat az előadások során használt korabeli szólamokkal.

A klarinét szólamok vizsgálata során annyi mindenesetre biztonsággal megállapítható, hogy a keletkezéstörténete és a bemutatók viszontagságait elsősorban *A csodálatos mandarin* esetében sínylette meg az interpretáció, míg leginkább *A fából faragott királyfi* előadási utasításai maradtak ránk csorbítatlanul.

Bartók hangszerelési technikájának differenciálódására utal az a körülmény, hogy míg *A Kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* egy-egy jelenetében a klarinét mellékhangszerei önálló szólamot kapnak, addig *A csodálatos mandarin* hangszerelésekor már nem volt szüksége a mellékhangszerekre sem illusztrációként, sem a milió megteremtésére. *A csodálatos mandarin* partitúrája A-klarinétot, B-

klarinétot, Esz-klarinétot és basszus-klarinétot ír elő, míg *A Kékszakállú herceg várában* A- és B-klarinét, 2 Esz-klarinét és basszusklarinét is szerepel. Operájában csak a Kincsház jelenetében alkalmazza a két Esz-klarinétot, míg a táncjátékban valójában csak a Patak táncában kap kiemelt feladatot a két szaxofon. Érdekes, hogy *A csodálatos mandarin* partitúrájában Bartók nem élt a szaxofon kínálta jazz-hangzás lehetőségével a nagyvárosi miliő érzékeltetésére, de vélhetően nem ez volt az igazán fontos számára, amint arra Oláh Gusztáv – aki akkor díszlet- és jelmeztervezőként, valamint rendezőként egyaránt működött az Operaház balettkaránál<sup>166</sup> –, rávilágít *A csodálatos mandarin* második tervezett budapesti bemutatója kapcsán:

„A felsőbb körök véleményeinek enyhítése érdekében sikerült rávennem Bartókot, egyezzen bele abba, hogy a cselekmény színhelyét a párizsi bordélyházból vigyük el valamilyen határozatlanabb, fantasztikusabb helyre, pl. egy ázsiai határhágó vidékére egy öreg toronyba, melyet bennszülött útonállók szálltak meg, hogy onnan rabolják ki az utasokat. Bartók nem ellenezte ezt a tervet, minthogy a bevezető mozgalmas zenéjének autótülkölésein kívül semmi sem utal határozottan a nagyvárosi színhelyre.”<sup>167</sup>

Az interpretáció tekintetében további általános következtetés vonható le abban a tekintetben is, hogy egy korabeli ősbemutató előkészületeit nem a jelenlegi praxis és etika elvárásai alapján kell megítélni, hanem messzemenően figyelembe kell venni azokat a szokásokat, és az ezekből fakadó mentalitást, amelyet az adott kor társadalmi és kulturális kontextusa, illetve technikai fejlettségének színvonala által meghatározott körülmények formáltak. Ezzel maguk a kortárs zeneszerzők – művészek – is tisztában voltak, és amennyiben a műalkotás integritása nem szenvedett csorbát, beleegyeztek a szükséges változásokba.

Harangozó Gyula korábban idézett visszaemlékezését és Oláh Gusztáv beszámolóját összevetve megállapítható, hogy Bartók engedékeny volt minden olyan változtatásban, amely az előadás sikerét szolgálta, de nem volt partner az olyan a

<sup>166</sup> 1942-ben igazgatónak nevezték ki a balett-társulathoz

<sup>167</sup> Oláh Gusztáv: Bartók és a színház. In: Új Zenei Szemle, 1955 szeptember. Ld.: Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útján. Tanulmányok Zeneműkiadó, Budapest 1970 p. 126

koncepció lényegét kompromittáló módosításokban, amelyek sértették a darab integritását és meghamisították művészi igazságát.

**1. sz. FÜGGELÉK** <sup>168</sup>

Interjú Kovács Béla Kossuth-díjas klarinétművésszel, a Magyar Állami Operaház nyugalmazott szólamvezetőjével

Sz.Zs.: Mikor és milyen körülmények között kerültél az Operába?

K.B.: Teljesen véletlenül. 1956-ban ugyanis sokan elmentek az országból, köztük számos muzsikus is. Az Operából is távozott egy klarinétos, és az ő helyére hirdettek meg próbajátékot, amiről egyébként nem tudtam, mert nem úgy volt, mint ma, hogy egy fél évvel előtte megjelenik a felhívás és mindenkihez eljut az információ. Egy napon a portánál találkoztam Hartay tanár úrral ( Hochstrasser Ferenc a Zeneakadémia fuvolatanára volt), aki megkérdezte tőlem tört magyarsággal, „ Miért nem voltál próbajáték tegnap Opera?” Majd felvette a telefont és felhívta Tóth Aladárt az Opera akkori igazgatóját. Holnap reggel 9-re gyere az Operába, hozzá hangszert, az igazgató meg fog hallgatni. Kiderült, hogy sokan voltak a próbajátékon, de senki nem tetszett. Másnap meghatottan mentem az Operába, szívélyesen fogadott az igazgató, 10 percig dolgozott velem, majd mondta, hogy kint üljek le, várjak, megbeszéljük a döntést. Nemsokára kijött Hartay tanár úr és mondta, hogy holnap menjek be az Andrássy út 10-be, fel vagyok véve ösztöndíjasként. Az első előadás, amit játszottam, a Varázsfuvola volt. Rendesek voltak a kollégák, hogy nem egy nehéz darabba osztottak be. Az előadás után a portán összetalálkoztam Tóth Aladárral – gondoltam, hogy biztos nem miattam jött be – azt mondta, hogy jól van, szépen fújtál, meg vagyok veled elégedve. Boldogságomban egy méterrel a föld fölött mentem haza. A kollégák hamar befogadtak. Pongrácz Péter oboaművészt egy évvel azelőtt szerződtették. Lassan az én korosztályom kezdett bekerülni.

---

<sup>168</sup> Kovács Béla 1937 május 1-én született Tatabányán. Zenei tanulmányait a helyi zeneiskolában kezdte, először zongorázni, majd klarinétozni tanult. Tanulmányait 1951-ben a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán folytatta. 1956-ban szólóklarinétosként szerződtette a Magyar Állami Operaház-, valamint a budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. 1975-től a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem klarinét professzora. 1989-ben elnyerte a grazi Universitaet für Music klarinét professzori pályázatát, majd a Professor Emeritus elismerő címet. 2004-ben vendégprofesszori meghívást kapott az udinezi Conservatorio di Musica-tól. Jelenleg a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Professzor Emeritusza. Kitüntetései: Liszt Ferenc-díj (1964), Érdemes művész (1972), Kiváló művész (1978), Kossuth-díj (1988), Bartók-Pásztory-díj (2002).

Sz.Zs.: Kik voltak a régiak közül, kik alkották az akkori klarinét szólamot?

K.B.: Külön volt az Operának zenekara, külön az Erkel Színháznak, és nem volt átjárás a két zenekar között. Az Erkelben játszott Meizl Ferenc, Dobos Imre. Az Operában Beider Béla, aki kiváló klarinétos volt, de soha nem vállalt szóló feladatokat, még kamarát sem. Tipikus zenekari klarinétos volt, mindenki szerette, becsülte, biztos pontja volt a zenekarnak, tévedhetetlen, gyönyörű, sötét, bársonyos, nagy hangon játszott, német rendszerű klarinéton, ő tudta a régi tradíciókat, melyik karmester melyik darabban mit kért.

Sz.Zs.: Klarinétos szempontból általában milyen színvonalú hangszeresek voltak?

K.B.: Nagyon változó. Az egyik véglet egy második klarinétos volt, nem mondom a nevét, ő például soha nem vitte haza a hangszert, el sem pakolta, nem vette le a nádat, csak a kupakot tette rá a fúvókára, ráadásul nemcsak a frakkját, hanem a hangszerét is az öltözőszekrényben tartotta. Amikor bejött előadásra, a vízcsap alá tartotta a nádat fúvókával, hangszerrel együtt, letette az árokba, és fölment e büfébe. Bele sem fűjt, csak már az előadáson. Volt ilyen is, de ettől még rosszabbakat is lehetett hallani. Idősebb kollégáktól hallottam, hogy voltak olyan operák, amelyeket nem lehetett játszani, mert nem volt olyan kürt szólam, amelyik el tudta volna játszani, például a Rózsalovagot.

Sz.Zs.: Annak idején, amikor *A fából faragott királyfit* játszották – ami kifejezetten nehéz –, milyen színvonalú klarinétosok voltak? *A csodálatos mandarinnal* például hogyan birkóztak meg?

K.B.: Ez részben karmestertől is függött, mert később Ferencsiknek már voltak olyan kiszólásai előadás közben: hogy „ezt az embert nem akarom többet itt látni”! Ő megkövetelte a kottában leírtak eljátszását, és később a színvonal is egyre magasabb lett. Én azt kérdeztem a többiektől, hogy Bartók, aki sokszor bent volt, amikor a darabjait próbálták, mit mondott a zenekarnak, és beleszólt-e a próba menetébe. Azt mondták, hogy leült a nézőtéren az utolsó sorba, hallgatta egy darabig, majd halkán felállt, és hazament. Valószínűleg beletörődött abba, amit hallott, de nem volt

különösebben elégedett. Én azt hiszem, hogy Bartók nagyon előrelátó volt, ami alatt azt értem, hogy tudta, hogy később hogyan fog majd szólni amit leírt, de akkoriban még nem látta értelmét annak, hogy beleszóljon és ezt megkövetelje.

Sz.Zs.: Bartók levelezéséből kiderül, hogy nem volt túl jó véleménye az Operaház zenekaráról, sőt. Nyilván ezért állt fel, és ment haza.

K.B.: Érdekességként megjegyzem, hogy Széplak-alsón volt Harangozó Gyulának nyaralója, sokszor átmentünk, mert a feleségem,<sup>169</sup> nagyon jóban volt velük, különösen a feleségével Hamala Irénnel, aki a betanító balettmestere volt. Adélt szinte gyermekükként szerették. Én is imádtam a Harangozót, mert bár civilként mentünk át, de ugrált a szobában az asztal körül, mindent táncban mondott el, civilként is. Kérdeztem többek között Bartókkal való kapcsolatáról. Bartók nagyon sokat vett át tőle: például a Mandarinnak a bejövetele, amiért én nagyon mérges vagyok, hogy százféle koreográfiát csináltak már, de a Harangozóé utolérhetetlen volt, hát ő azt együtt csinálta Bartókkal. Szerintem ez olyan, mintha én átírnám a Csajkovszkij VI. szimfóniát, mert az nekem úgy nem tetszik. Szörnyűségeket lehet látni! Mesélte a Harangozó, hogy neki van egy elképzelése a Mandarin bejöveteléről, és ezt meg is mutatta teátrális mozdulatokkal. Bartók tulajdonképpen az ő mozdulataira írta a zenét. Pár dolgot mutatott: például A Fából faragott királyfit, a Királylányt, a Fabáb szögletes mozdulatait, de semmi túlzás nem volt abban, amit mesélt, őszinte, nagyon lelkes ember volt. Inspirálóan hatott Bartókra.

Sz.Zs.: Konzultált Bartók klarinétossal, amikor ezeket a minden szempontból nehéz szólókat írta?

K.B.: Erről nem tudok, mert ha ilyesmi történt volna, akkor a klarinétosok között ez szájról szájra terjedt volna. Én egyet feltételezek, hogy Bartóknak nyilván a klarinét hangszínére volt szüksége ezekben a darabokban. Sőt, azt feltételezem, hogy senkivel sem konzultált, mert minden a legrosszabb helyre van írva, a klarinétnak a leggyengébb, leghamisabb, leglabilisabb regisztereire, nyakhangokra stb. Mert a zongorista hol játszik? Hát középen. Mert ez túl lent van, ez meg nagyon fent. Például: *A fából faragott királyfi* klarinét szólója (az Első tánc) csak rossz

---

<sup>169</sup> Orosz Adél Kossuth-díjas balett-táncos, a Magyar Állami Operaház örökös tagja.



hangokon van. *A kékszakállú herceg várában* (24)-től (26)-ig is kizárólag előnytelen hangokra van írva a szóló, tele díszítésekkel a regiszterváltásokon. Biztosan nem tudta, hogy nagyon rossz helyen van. Mozartnál egészen más a helyzet, mert neki volt egy Stadler nevű barátja, akinek a tanácsára például az A-dúr Klarinétkvintett<sup>170</sup> I. tételének a melléktémájában a dallamvonal nem megy a c” fölé, mert akkor az már problémás lenne. Bár neki könnyű volt, mert akkor lehetett a klarinéton mintegy 6-8 billentyű. Mindenesetre nagyon hangszerszerűen kezelte a regisztereket, és bizonyára nagyon jól összedolgozott Stadlerral. Visszatérve Bartókra, ő nagyon zárkózott ember volt. Ha tanított, a növendéknek percre pontosan ott kellett lenni, mert a késést nem tűrte el. Ötven percig tartott egy óra, az ötvenedik percben abbahagyta, bement a tanári szobába, és ott ült 10 percet.

Sz.Zs.: A Bartók darabokra nézve volt-e valamilyen tradíció az előadásmódot illetően?

K.B.: Az Operában teljesen mások az akusztikai körülmények, mert lent ülünk az árokban. Én *A csodálatos mandarint* Beider Bélától hallottam először, aki jól megfújta a szóló részeket. Később, amikor Lorin Maazel jött, és én beléptem a Csalogatóval (nem az árokban, hanem a színpadon), rögtön intett, hogy sok, nagyon sok. Tehát az árokban minden arányt másképp kell értelmezni, mert a színpadon ugrálnak, rohanganak a táncosok, akiknek közben hallaniuk kell a zenekart, így mindig többet kell adni.

Sz.Zs.: Az opera-zenekari és a szimfonikus zenekari munka között óriási a különbség...

K.B.: Amikor először játszottam a *Salomé*t, Váczi Gyula mondta, hogy ezt így játszsd, mert ezt Richard Strauss így kérte. Kérdeztem, hogy „Gyula bácsi játszott a Richard Straussal? Hát persze” – felelte. Akkor ez magától értetődő volt. Ma már történelem. Érdekes, hogy mikor Bartók megírta a *Kontrasztokat*, nem ő játszotta a New York-i bemutatón, hanem Petri Endre. Én sokat játszottam Petri Endrével, főleg vidéken zongorás kvintetteket. Kodály *Galántai táncokat* rendszeresen előadtuk a Filharmóniai Társaság zenekarával. Egy koncert alkalmával a Zeneakadémián jöttek a kollégák, hogy hívat a Kodály tanár úr. Elég jól sikerült, és örültem, hogy biztosan

---

<sup>170</sup> K. 581

nagyon meg fog dicsérni. „Nagyon tetszett, ahogy játszottá” – mondta – „mert én pont így képzeltem, ilyen büszkére, és nem álmodozóra, líraira, ahogy mindig játszani szokták. A cigányok, azok büszkék a cigány voltukra.” Egyszer fönt voltam nála a lakásán, a mai Kodály köröndön, teljesen ki volt borulva, mert kapott egy levelet Benny Goodmantól, hogy írjon neki valamit. Goodman el is küldte neki a *Kontrasztok* kottáját, hogy valami ilyesmire gondolt. Kodály fel volt háborodva, hogy ez az ember azt hiszi, hogy én nem ismerem Bartók *Kontrasztokját*?! Kített elélem egy teljesen egyszerű dallamot, és azt mondta, hogy „nézze, én nem ismerem a klarinétot, csak arra kérem, hogy játssza le nekem, hogy halljam, hogyan szól.” Egy nagyon egyszerű dallam volt, de nem lett a Goodman-darabból semmi, mert Kodály nemsokára meghalt.

Sz.Zs.: Mikor és hogyan kezdtek áttérni a német klarinétról a franciára?

K.B.: Az első, aki áttért, Meizl Feri volt, mert ők a fúvósötössel jártak Párizsban, és mivel fizetni nem tudtak, kérhettek valamit (Párizs a fafúvósok Mekkája). Ferinek nagyon rossz hangszere – német rendszerű – volt, és a fúvósötös neki kért egy hangszert. Feri nagyon jó eszű fiú volt, és hamar átállt. Még Tatabányán, amikor klarinétozni kezdtem, egy rossz német rendszerűn tanultam, és a tanárom, Dobos Imre – aki az Operaház klarinétosa volt – mondta, hogy át kell térni franciára, mert az a jövő. Őszintén megmondom neked, hogy azóta én már sokszor eljátszottam a gondolattal, hogy mi lett volna, ha nem térünk át... Egy dániai zsűrizés alkalmával sokat beszélgettem Sabine Meyerrel a francia és a német rendszerről, hogy technikailag itt az előny, hangilag ott az előny, amire ő úgy reagált, hogy ez nincs mindig így, és nem egyértelmű. Dobos Imre tanácsolta nekem, hogy térjek át francia rendszerű hangszere, mert azon technikailag mindent el lehet játszani, kivéve a *Cigánybáró* gyors tizenhatodos szólóját (nyakhangokon, regiszterváltásokkal stb.), mert azt viszont lehetetlen.

Sz. Zs.: Megjegyzem, amikor az Operában játszottam, volt szerencsém a *Cigánybáró*t játszani, és bizony óriási kihívás, és mindig kétes kimenetelű az eredmény, akárcsak a *Kontrasztok* zárótételében, amit német rendszerű klarinéton egyáltalán nem lehet eljátszani.

K.B.: 15 évig tanítottam Grazban, ahol kurzusokon foglalkoztunk a *Cigánybáró* szólójával, és kérdezték az osztrák kollégámat, hogy lehet-e francia rendszerűvel játszani? Azt mondta, hogy lehet, csak soha az életben nem fogsz bekerülni német vagy osztrák zenekarba, mert ott csak német klarinéttal játszanak, sőt a bécsiek nem is németen, hanem azon a speciális tiroli klarinéton játszanak. Még régen az egyik grazi kollégám szervezett egy látogatást Tirolba Hammerschmidthez hangszert próbálni. Nagyon jó érzés volt azokba a hangszerekbe belefűjni, gyönyörű, puha, bársonyos hangjuk van. Sokan kérdezték már tőlem német hangszeren játszó neves klarinétosok, hogy a francia hangszeren miért olyan vékonyak a hangok a felső regiszterben? Hát mert francia.

Sz.Zs.: Volt olyan az Operában, aki nem tért át a francia rendszerű hangszerre?

K.B.: Beider Béla, Váczi Gyula, Fazekas Béla úgy ment nyugdíjba, hogy végig német rendszerű hangszeren játszott.

Sz.Zs.: Tehát megállapíthatjuk, hogy az idősebbek nem tértek át, a fiatalabbak pedig kivétel nélkül mindenki, az új idők szelének megfelelően.

K.B.: Amikor már egy páran játszottunk francia rendszerű klarinéton, a Hernád Feri kacérkodott az áttéréssel, de amikor nehéz darabot játszott, mindig német rendszerű hangszeren játszott. Azt mondta, hogy a régi beidegződések miatt. Mikor 1956-ban kiment, Luganóba került a zenekarba második klarinétra, németen játszott (nem akart áttérni, mert jobban szeretett pecázni, mint gyakorolni), de basszusklarinéton francia rendszerű hangszeren játszott. Már többen mondták, akik basszusklarinéton játszanak, hogy basszuson sokkal könnyebb a francia típusú klarinéton játszani. A fogások miatt mindenképpen, és ami hátrány a francia rendszerű hangszernél, hogy a hangszínbeli különbségek nem jönnek ki annyira.

Sz.Zs.: Mi volt a kiváltó ok, minek a hatására kezdtek áttérni a francia rendszerű hangszerre?

K.B.: Mikor én áttértem, én a tanárom hatására tettem, aki a francia hangszerek technikai előnyeit bizonygatta, de érdekes módon senki nem mondta, hogy viszont hangban nagy hátránya van. Amikor már sokan áttértek a Böhm-féle klarinétra, senki nem mondta, hogy hangilag kevésbé előnyös.

Sz.Zs.: Lehet, hogy akkoriban nem volt annyira kézenfekvő a hangigény, mint mostanában? Nem foglalkoztak hangképzéssel?

K.B.: Én erre a kérdésre rossz alany vagyok, mert az Operában a színpad, és a színpadon zajló folyamatok mindig fontosabbak voltak, a zenekarral kapcsolatos elvárás mindig az volt, hogy jól lehessen hallani, hangos legyen, stb.

Egyszer azt hallottam, hogy Zubin Mehta – talán a Los Angeles-iek vezető karmestere volt akkoriban – és az ő generációjának világhírű karmesterei mind Bécsben tanultak, ezért ők is azt a hangszínt szerették és keresték. A Los Angeles-i Zenekar szóló klarinétosa – egy nő – nagyon szépen fújta, de sokat vitatkozott Mehta-val a klarinét hangszínéről, aminek az lett a vége, hogy a zenekar költségén elküldték Németországba hangszert venni. De ilyen kifinomult hangszínhallása csak az igazi „nagy” karmestereknek van.

Sz.Zs.: Hogy került a szaxofon *A fából faragott királyfi*-ba, és a szimfonikus zenekarba? Ahogy nézem a régi operai klarinétosok névsorát, a legtöbb neve mellett az áll, hogy klarinét-, szaxofon-, és tárogató művész. Mert van egy utalás Bartók levelezésében, miszerint az Operából – kérdésére – azt válaszolták, hogy nincs az Operában szaxofon.

K.B.: Feltételezem, hogy Bartóknak volt elképzelése, ami a szaxofont illeti. Ha jól emlékszem, a szaxofon szólója egy népdalmotívum, mialatt a színpadon a vizek zenéje szól. Feltétlenül kellett, hogy halljon szaxofont, ebben biztos vagyok.

Sz.Zs.: Engem az a kérdés foglalkoztat, hogy ha Bartók népdalmotívumot írt szaxofonra, akkor azt miért nem tárogatóra írta? Ahogy a szaxofon különleges hangszínt a szimfonikus zenekarban, úgy a tárogató is az lett volna, nem is beszélve arról, hogy a magyar népdalhoz a tárogató karaktere sokkal közelebb áll.

K.B.: Mivel oktávban használja a szaxofont, egy tárogató kevés lett volna, vagy hamis. Az idősebbek mesélték annak idején, hogy a *Trisztán* budapesti bemutatójára eljött Richard Wagner. A pásztor szomorú nótáját az angolkürt játszotta, és Trisztán azt mondja, hogy ha a pásztor feltűnni látja Izolda hajóját, gyűjtson egy vidámabb nótára. A vidámabb nótát is az angolkürt játszotta. A bemutató után elvitték Wagnert egy menő étterembe, ahol cigányzenekar játszott, és valaki

tárogatózott. Annyira megtetszett neki a tárogató, hogy felugrott, és azt mondta, hogy ez kell nekem! Ezután írta be a partitúrába a vidámabb nótához, hogy Holztrompeten. Az idős kollégák anekdotája szerint így került be a *Trisztán*ba a tárogató. Mivel Bécsben nem volt tárogató, a régi tanárom, később kollégám Dobos Imre nagyon sokat járt ki – sokszor játszották a Trisztánt – tárogatózni. Élete legjobb haknija volt: útiköltség, napidíj, szálloda stb. Mikor a bécsiek rájöttek, hogy sokkal jobban járnak anyagilag, ha vesznek egy tárogatót, Imréék megszervezték azt a csibészséget, hogy azt mondták, hogy Magyarországon nem lehet jó tárogatót kapni. Így szólt az anekdota.

Sz.Zs.: Puskás Leventétől tudom, hogy akkoriban már a fúvószenekarokban volt szaxofon, tehát Bartók ott is hallhatott szaxofont. 1841-ben, a párizsi fúvószenekari versenyen a közönséget megszavaztatták, hogy melyik zenekar tetszik jobban, amelyikben van szaxofon – akkor ez újdonság volt – vagy amelyikben nincs. Az eredmény elsöprő többség volt a szaxofonos összeállítás mellett. Így került 1845-től a fúvószenekarokba a szaxofon.

K.B.: A fúvószenekarokon kívül hallhatott lokálokban is szaxofont, bár az valójában jazz volt, de a hangszínére felfigyelhetett. Több operai klarinétos neve mellett állt, hogy tagja volt a Bertha-féle szalonzenekarnak, ahol nyilvánvalóan szaxofonon játszott. Svédországban mutattak egy levelet, mely arról szólt, hogy amikor az első amerikai big-band átjött Európába, Sztravinszkij, aki akkor Lausanne-ban élt, barátai tanácsra elment meghallgatni őket. Annyira tetszett neki, hogy minden este ott ült a lokálban. Az egyik előadás szünetében az egyik klarinétos bent maradt, és halkán játszogatót. Odament hozzá, beszélgettek, megkérdezte, hogy miért játszik ilyen szomorú dallamokat. Azért, mert annyira unom az egész turnét, és mennék már haza a családomhoz. Még bele is rúgott a pultba mérgében. Az anekdota szerint Sztravinszkij klarinétra írt „Három darab” című művének első tételét ez a jelenet ihlette.

Sz.Zs.: Bartók sajnos nem írt klarinétversenyt, de a három színpadi művében annyi jelentős feladatot adott a klarinétnak, hogy az felér egy versenyművel. Lehetett valaki, akivel konzultált? Vagy éppen azért nem írt klarinétversenyt, mert nem volt olyan művész, aki inspirálta volna, mint Mozartnál Stadler, Webernél Baermann, Brahmsnál pedig Mühlfeld?

K.B.: Az igazság az, hogy akkoriban nem volt lehetőség szólózásra, kamarára úgy, mint ma. Aki a mi nagy példaképünk Hernád Feri volt, aki mindent tudott a hangszeren, gyönyörű hangon. Minden évben egyszer eljátszotta az Állami Hangversenyzenekarral Mozart *Klarinétversenyét*, és a Tátrai vonósnégyessel Mozart *Klarinétkvintettjét*. Nekünk ez a két esemény jelentette a klarinétórát!

Sz.Zs.: Bartók egy vagy két alkalommal utalást tesz Hiekischről,<sup>171</sup> mint klarinétosról, de éppen csak megemlíti. Nehéz eldönteni, hogy amikor a legfontosabb motívumok megszülettek, azt vajon eleve klarinétra képzelte-e, vagy valakinek a hatására írta éppen klarinétra.

K.B.: Akkoriban Magyarországon nagyon jó vonós iskola volt, a zongoristák pedig egészen kiválóak voltak. A fúvósok gyengébbek voltak, és alig volt magyar közöttük. Nézzük meg a neveket: Hiekisch, Kontraschek, Fishbach, Förster, Shramm, stb. Németországból és Csehországból idetelepültek, mert ott magasabb szinten volt a fúvós oktatás. Mikor Ausztriában tanítottam, ott például sokkal több fúvós szólistát foglalkoztattak a zenekarok, mint nálunk. Szerintem itthon még most is ez a helyzet: csak a zongora, a hegedű, esetleg a gordonka. Amikor kisiskolásként megkérdeztem a tanáromat, Dobost, hogy ki a legjobb klarinétos Magyarországon, rögtön rávágta, hogy Hernád Ferenc és Meizl Ferenc. Én az 1950-1951-es tanévben kerültem a Zeneakadémiára, akkor már Meizl Ferenc oszlopos tagja volt az Operának. Mi soha nem játszottunk együtt, mert én az Operában játszottam, ő pedig az Erkel Színházban.

Sz.Zs.: Visszatérve Bartókra, akkor azt elképzelhetetlennek tartod – utalva a Bartók levélre – hogy nem volt az Operának szaxofonja?

K.B.: Biztos, hogy volt hangszer, de én sokszor játszottam vendégszaxofonosokkal, akik nem voltak Operások. Keil Ernő játszott B-tenort, Fazekas Béla pedig Esz-altót. *A csodálatos mandarint* is akkor hallottam először jól, amikor a Lorin Maazel volt itt. Rendbe tette az arányokat – nem az árokban játszottuk – a dinamikát, olyan volt az előadás, amilyennek lennie kellett. Az

<sup>171</sup> Pl.: az édesanyjának 1899. december 17-én Pozsonyba írott levelében, amelyben a Beethoven keresztelésének 129. évfordulója alkalmából rendezett hangversenyéről számolt be, ahol Hiekisch Henrik is fellépett. In: Pávai István - Vikárus László (–szerk.): Bartók Béla élete levelei tükrében. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza PC CD-Rom, Budapest 2007

Operában soha nem volt idő részleteiben kidolgozni semmit, az énekeseket, a táncosokat, a színpadot ki kellett szolgálni. Mivel mindig más kollégákkal játszottunk az előadásokon, nem volt összeszokott fúvós gárda, ami intonációs problémákhoz vezetett. Csak az előadás kezdetekor láttad, hogy ki a fuvolista, ki az oboista, stb. Én nagyon szerettem játszani Elek Tihamérral, nagyon megértettük egymást a zenében, szavak nélkül is. Amikor Gardelli először volt itt, híre ment, hogy milyen jól próbál, a harmadik próbán telt ház volt a nézőtéren. Ő volt az, aki bevezette először, hogy ugyanazoknak kell előadást játszani, akik próbálták. Ennek köszönhetően érezhetően javult a színvonal. Minden nap más darab ment, egymást követő este soha nem ment ugyanaz a darab, kivéve, amikor felújítás volt. Napjainkban próbálkoznak az operaigazgatók ennek a rendszernek a felszámolásával. Egy bizonyos fajta slendriánság jellemezte magát a struktúrát, nem pedig a zenészeket. Nyilván ebből lett elege Bartóknak is, ezért nem volt jó véleménnyel az Operaház zenekaráról. Én hálát adok a sorsnak, hogy olyan korban voltam az Operában – beleértve a slendriánságot és a jókedvet is –, amikor jól tudtam érezni magad. Rengeteg történet adódott ebből a „jókedvből”.

Sz.Zs.: Hallhatott Bartók Asz- klarinétot? Esetleg fúvószenekarban?

K.B.: Attól tartok, sohasem derül ki az ilyesmi. Arra lenne jó választ kapni, hogy amíg itthon élt, kivel volt jóban.

Sz.Zs.: Bartók nagyon precíz ember volt, amikor a két zongorás, ütős szonátát írta, tájékozódott a különböző ütőhangszerek lehetőségeiről. Sőt, ütőhangszereket is bérelt, és otthon próbálgatta azokat. Hogy lehet, hogy nem konzultált klarinétossal, miközben főszerepet szánt a hangszernek. Már a zongorakivonatban benne voltak azok a szólók, amelyeket később klarinéttra hangszerelt, de semmi utalás nincs arra, hogy klarinét fogja játszani. Valószínűleg előre eltervezte a klarinétot.

K.B.: Nézzük a *Fából faragott királyfit*: zongorán f-en kezdődik, ennek biztosan hangterjedelmi vonatkozása is volt, mert fúvós hangszerre képzelte el. Az első táncban a lelépés fuvolán nincs rajta, oboán csúnyán szól, a fagott pedig nem olyan átütő. A régi francia iskolánál, a Debussy *Rapszódiában* a főtémánál odairja a szerző, hogy „penetrant”, nekünk mást jelent, de ott azt, hogy áthatóan. Debussy is mindent középre írt – a legérzékenyebb hangokra, nyakhangokra –, a különleges hangszín miatt. Nem úgy, mint Mozart, aki a legszebben csengő helyre írt.



Szerintem Bartókot nem nagyon érdekelte, hogy hogyan fogják játszani, ő a jövőnek írta. Olvastam valahol, hogy Goodman írt egy levelet Bartóknak, hogy közeleg a bemutató napja, és ő még nem kapott semmit a megrendelt darabból, meg szeretné addig tanulni. Az első tételt elküldte neki Bartók, amire Goodman azt válaszolta, hogy ha 11 ujjja lenne, akkor sem tudná eljátszani. Bartók zseniális válasza az volt, hogy akkor játsszon annyit, amennyi kitelik tőle.

Sz.Zs.: *A fából faragott királyfi*ban, a 8-as próbajelnél a tremoló miatt Kocsis rám szólt, hogy ezzel csináljak valamit, mert ez nem nagy szekund tremoló. Addig a trilla billentyűvel tremolóztam, ami valóban nem kristály tiszta, de nehézség nélkül eljátszható.

K.B.: Én mindig azzal játszottam, az Operában nem tűnt fel senkinek, hogy nem tiszta. A német rendszerű hangszereknél a lyukak mindenhol nagyok, a franciánál pedig felül, egész picik. Ez a tremoló német rendszerű klarinéton sem könnyebb. Bartók biztosan nem foglalkozott azzal, hogy technikailag megvalósítható, vagy nem. Ugyanígy eljátszhatatlan a 156-os próbajelnél a tremoló. Én nagyon becsülöm Kocsis fülét, de sokszor olyanokat írnak a zeneszerzők, amit egyszerűen nem lehet eljátszani. Nem hiszem, hogy ez a probléma Bartókot zavarta volna, mert ez csak egy effektus.

Sz.Zs.: És *A csodálatos mandarin* csalogatóiban a német-francia rendszer közti különbség?

K.B.: Az elsőben nincs semmi nehéz, a másodikban ugyanaz a tremoló, mint *A fából faragott királyfi* 156 próbaszámnál.

Sz.Zs.: Tehát tényként megállapíthatjuk, hogy ezek a megoldhatatlan technikai nehézségek nem a francia-német rendszer különbözőségéből adódnak. Németen sem könnyebb, de nem is nehezebb. Megdőlt a kezdeti teóriám, miszerint azért olyan nehéz francia rendszerűn, mert amikor íródott, németen játszottak. Azért nehéz, mert Bartók nem konzultált senkivel a technikai megvalósítást illetően. *A Kontrasztok* megírásánál sem konzultált Goodmannel.

## 2.sz. FÜGGELÉK<sup>172</sup>

Interjú Mali Istvánval

Sz.Zs.: Mikor és hogyan kerültél az Operába?

M.I.: 1974 őszétől lettem ösztöndíjas, mert a Mihály András vezette Budapesti Kamaraegyüttesnek megszaporodtak a koncertjei, külföldi turnéi, és Mihály elérte a Minisztériumban, hogy bizonyos hangszereken ösztöndíjas állásokat hoztak létre, hogy mentesítsék a Kamaraegyüttes tagjait az operai munkavégzés alól. Én Kovács Béla mentesítésére kerültem oda. Engem már valamennyire ismertek, mert Kovács Jancsi diplomáján *A katona történetében* én játszottam a klarinét szólamot. A Diplomakoncert után odajött hozzám Kocsis Albert – akit mindenki Jumiként ismert – és azt mondta, hogy neked most már biztos helyed lesz az Operában, mert Kórodi el volt ragadtatva a játéktóltól. Ilyen előzmények után kerültem oda ösztöndíjasként, majd 1975 őszétől teljes státuszba.

Sz.Zs.: Amikor megkaptad a rendes állást, valaki elment, vagy kinek az állását kaptad meg?

M.I.: Brunovszki Károly fuvolaművész, akkori zenekari igazgató helyett került Borbély András az irodába, aki első klarinétos volt, az ő helyét kaptam meg.

Sz.Zs.: Kik voltak akkor klarinétosok a régi időkben?

M.I.: Tekintve, hogy a két színház párhuzamosan működött, a következőképpen nézett ki a klarinét szólam: az Erkelben játszott elsős Meizl és Berkes, másodikon Király Marci bácsi, Vámos Péter. Az Operában elsős Kovács Béla, én, másodikon Lénárd Andor, Vadász Antal, Vécsei István és Maczák János.

---

<sup>172</sup> Mali István 1949 május 10-én született Pilisszántón. 1974-ben ösztöndíjas I. klarinétosként szerződtette a Magyar Állami Operaház. 1976-ban diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. 1976-tól tagja a Mihály András vezette Budapesti Kamaraegyüttesnek, és rendszeresen játszik a Liszt Ferenc Kamarazenekarban. 1982-ben Berkes Kálmánnal megalapítják a Budapesti Fúvósegyletet. 1983-tól játszik a Budapesti Fesztiválzenekarban. 1997-től a Magyar Állami Operaház zenekari igazgatója. 2006-tól a Budapesti Filharmoniai Társaság választmányi elnöke. 2011-től a Nemzeti Filharmonikus Zenekar vezető zenekari menedzsere. Kitüntetései: zenekari művészként Bartók-Pásztory-díj (1987), A Magyar Köztársaság Arany Érdemkeresztje (2006).

Maczák is ugyanúgy került be, mint én, mert Lénárdnak sok elfoglaltsága volt a kamaraegyüttesben.

Sz.Zs.: Az idősebbek már Balassa György kezei alól kerültek ki a Főiskoláról?

M.I.: Lénárd és Vadász Meizl Ferenc növendéke volt, de Meizl a Főiskolán tanított, Balassa pedig az Akadémián. Vécsei tanított akkor a Bartók konziban, és ő maga Váczi-növendék volt. Ő volt a legidősebb a szólamban.

Sz.Zs.: Meséltek-e az idősek valamilyen tradícióról a Bartók színpadi művek kapcsán?

M.I.: Kifejezetten a Bartókokra vonatkozóan nem volt ilyen. Azért volt egyfajta folyamatosság, mert Kovács Bélát megelőzően Beider Béla volt, aki még a '40-es években került be, így a Bartók művek előadását még közvetlenül átvehette Váczi Károlytól<sup>173</sup> és Dobos Imrétől<sup>174</sup>. Tudnivaló, hogy a klarinét akkor olyan fejlődésen ment keresztül, hogy azt a technikai szintet, amit Beider Béla, Meizl Ferenc és Kovács Béla képviselt, azt össze sem lehetett hasonlítani az előttük lévő generációval.

Sz.Zs.: Szerinted mi lehetett ennek a technikai fejlődésnek az oka? Köze lehet a német rendszerről a franciára való áttéréshez?

M.I.: Nem valószínű, mert ma is tudjuk, hogy a német hangszeren ma is eljátsszák a nehéz szólamokat. A magyar fúvóskultúra indult akkor fejlődésnek, illetve jött egy két olyan személyiség, aki meghatározta a fejlődés irányát. Ilyen volt Hernád Ferenc, Meizl Ferenc, majd később Kovács Béla.

Sz.Zs.: Mit lehet tudni az első áttérőkről a német rendszerről a francia rendszerű hangszerre? Miért tértek át?

---

<sup>173</sup> I. klarinétos, zeneakadémiai tanár

<sup>174</sup> II. klarinétos, Kovács Béla egykori klarinét-tanára Tatabányán

M.I.: Az elsők között volt Meizl és Balassa, de a régiek kivétel nélkül német rendszerű hangszeren játszottak. Schilling József és Király Marci bácsi életük végéig megmaradtak a német klarinétnál. Mindketten az Erkelben játszottak. Schilling még a '70-es évek elején is játszott, és úgy nézett ki, mint Lenin.

Sz.Zs.: Ez nem jelentett technikai és intonációs nehézséget az összjátékban?

M.I.: Nekem erről nincs tapasztalatom. Még hallottam fújni az Erkelben, Mozart operát játszott, nyilván az idősebbek csak a könnyű darabokat játszották. Egyébként az ő helyére került Berkes Kálmán. Természetesen ez a csere óriási minőségi ugrást jelentett akkor.

Sz.Zs.: Mít tudsz a szaxofon kérdésről *A fából faragott királyfi* körüli bonyodalmakról?

M.I.: *A fából faragott királyfi* kapcsán bennem is felmerült a kérdés, hogy miért írt oda Bartók szaxofont. Tudniillik ha végigtekintünk a magyar zenekari kultúrában, én ezen kívül csak a *Háry Jánost* tudom felhozni, ami a '20-as években íródott. Bartók mintegy. Tíz évvel azelőtt írta, és népdalszerű motívumokat írt, ellenben Kodály az ironizáló karakterét aknáztta ki a szaxofonnak.

Sz.Zs.: Kérdésem, miért nem tárogatóra írta?

M.I.: A következő lehet az oka: a tárogatót a millenniumra fejlesztették föl. Két cég versengett, hogy kinek a találmányát fogadja el a Találmányi Hivatal. Ez annyira jelentős esemény volt, hogy az MTA Eötvös József jelenlétében tartottak egy bemutatót, ahol a hangszert, mint találmányt, mint iparművészeti terméket mutatták be, melyet Hiekisch Henrik,<sup>175</sup> az Operaház művésze szólaltatott meg. Az első

---

<sup>175</sup> Az operaházi zenekar névsorában később is szerepel egy Hiekisch, de ő Ignác. Nem sikerült minden kétséget kizáróan kideríteni, hogy volt-e rokonsági kapcsolat a két Hiekisch nevű klarinétos között, de vélelmezhető, hogy igen, tekintve, hogy az Operaház zenekarában és énekkarában akkoriban meglehetősen gyakoriak voltak a muzsikus-dinasztiák. A Zempléni család tagjai közül például még ma is többen aktívak. Mindenesetre Hiekisch Henrik is használhatta az Ignác keresztnévet, mert a Filharmóniai Társaság 90 éves jubileumára kiadott évkönyvben így tüntették fel: Hiekisch Ignátz H. In: Csuka Béla: Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából. Filharmóniai Társaság. Budapest, 1943 p. 95

tárogató iskolát is ő írta. Ez 1896-ban volt. Bartók mintegy 15 évvel később írta *A fából faragott királyfit*. Valamiért idegenkedtek a tárogatótól, pedig ekkor már komplett tárogató család állt rendelkezésre, amint azt egy 1910-ben készült hirdetés fényképmellékletén is látni.

Ráadásul a cimbalom nemcsak Kodálnál fordul elő, hanem Bartóknál is, az I. Rapszodiában. Ennek ellenére úgy tűnik, mégsem kedvelték meg. Talán nem tartották elég tökéletesnek.

Sz.Zs.: Intonációs problémák állhattak a háttérben?

M.I.: A Stowasser-cég már akkor kifejlesztette azokat a hangszereket, például a kuruc kort idéző Rákóczi tárogatót, amelyek ma is rendelkezésünkre állnak.

Sz.Zs.: Ez egy kicsit emlékeztet a szaxofon történetére, ami szintén egy „kitalált” hangszer, csak időben korábbra tehető, ebből is egy komplett családot alkottak.

M.I.: Pontosan így van. Létezik A-, asz-, g-hangolású egészen a basszus tárogatóig, komplett billentyűzettel, pontosan olyat, amit ma is használunk. Nem hiszem, hogy tökéletlen lett volna. Ha Hiekisch Henrik és atöbbsi operaházi művész játszottak rajta, nem lehetett tökéletlen. Az akkori hangszer tulajdonképpen megegyezik a napjainkban használt hangszerekkel. 1980-as évek második felében lemezre vettünk fel Liszt műveket a Fesztiválzenekarral. A *Tasso* nagy basszusklarinet szólója Fenyves Lóránd szerint Liszt idejében, vagy később – nem tudom pontosan -, megpróbálták tárogatón eljátszani. Fischer Iván? Kérésére én is megpróbáltam eljátszani, de kudarcba fulladt. A hangtartományba sem fért bele, meg hamis is volt, de Fischer Iván szerint ezt annak idején tárogatóra képzelte Liszt.

Visszatérve a Fából faragott királyfi szaxofon– tárogató polémiához, Bartók pályakezdő muzsikusként nagyon sokszor megfordult Párizsban zeneszerzőversenyen, zongoraversenyen. Ott hallhatott szaxofont, biztosan nagyon jó szaxofonosokat ismerhetett meg, és a tárogatóval szembeni fenntartásai miatt mégis inkább a szaxofont választotta. Én arra gondolok – tekintve, hogy a tárogató hangszíne nem különbözik nagyon a szaxofon hangszínétől –, hogy vagy úgy gondolta, jobb, ha olyan hangszert használ amit külföldön is meg tudnak szólaltatni,

vagy pedig tökéletlennek találta az intonációs problémák miatt. Esetleg nem találkozott olyasvalakivel, nem hallott olyan előadót, aki ezt meg tudta volna oldani. Szerintem ezek az okok együttesen vezettek oda, hogy végül is szaxofon került a műbe. Az viszont rejtély, hogy későbbi darabjaiban miért nem használt szaxofont, és Kodály is csak egyszer használta.

Sz.Zs.: Annak idején, ahol hallhatott szaxofont, az a fúvószenekar és az szalonzenekar volt. Nehezen tudom elképzelni, hogy Bartók beült egy szórakozóhelyre esztrádzsenét hallgatni.

M.I.: Olyan muzsikusok voltak, akik tudtak ezekről a hangszerekről, ha különleges hangzást kerestek, tudták, hogy hol keressék. Tudott róla, hogy létezik „asz-klarinet”, hiszen a „Scherzo”-ban is alkalmazta.

Sz.Zs.: Létezett akkoriban ez a hangszer?

M.I.: Annyira azért nem rugaszkodtak el a zeneszerzők a valóságtól, hogy olyan hangszert írjanak a műbe, ami nincs. Katonazenekarokban szerintem használták. A katonazenekari kultúra egészen a II. világháborúig nagyon magas szinten volt. Fricsay Ferencnek az édesapja, Fricsay Richárd például országos hírnévű fúvószenekart vezetett egészen a II. világháború kitöréséig. Tehát nem írtak olyat, amit ne lehetett volna előadni.

Más hangszeres kollégáktól hallottam, hogy Bartók annyira alapos volt, hogy biztos vagyok benne, hogy ha írt valamit, akkor utánajárt, hogy megvalósítható-e. Említették ütős kollégák, hogy a '20-as, '30-as években is bejárt Bartók, ütősöktől kérdezte, hogy bizonyos dolgokat hogyan lehet megvalósítani, sőt meg is kérte őket, hogy játsszák el, ill. mutassanak neki különböző előadási módokat. Jegesi Józsefnek hívták azt az ütős kollégát, aki akkoriban az Operában játszott, vele is konzultált.

Sz.Zs.: Egy Bartók özvegyével készült televíziós interjúból<sup>176</sup> tudjuk, hogy amikor a kézzongorás szonátát komponálta, ütőhangszereket kölcsönzött és próbálgatta rajta a különböző hangzásokat.

---

<sup>176</sup> Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából. Közreadja: Büky Virág. In: Műhelytanulmányok a Bartók Archívumból Somfai László 75. születésnapjára. Budapest, 2009. p.6

M.I.: Szerintem, ha kétségei lettek volna a klarinéttal kapcsolatban, akkor az előzőekből kiindulva feltételezem, hogy megkérdezett volna egy klarinétost. Förster Ferenc kollégája volt a Zeneakadémián, akár csak később Váczi Károly, aki szintén első klarinétos volt az Operában – ő játszotta *A csodálatos mandarin* operaházi bemutatóját -, és a Zeneakadémia klarinét tanára volt.

Sz.Zs.: Ez érdekes, mert sem feljegyzések között, sem levelezésében nincs rá utalás, hogy bárkivel konzultált volna, miközben a hegedűszólamokat rendszeresen átnézte hegedűsökkel. Az is biztos, hogy a *Kontrasztok* megírásánál egyáltalán nem konzultált Goodmannal, csak már a kész kottát juttatta el hozzá.

M.I.: A kontrasztok azért teljesen más, mert gondolj bele, hogy hány éves volt, amikor a *Kontrasztok*at írta, és mennyi, amikor *A fából faragott királyfit*, amikor még a pályája elején volt. Az ütősökkel való konzultálás pedig a '30-as években volt.

Sz.Zs.: Most arról az időszakról beszélünk, amikor *A csodálatos mandarin* már teljesen kész volt, a klarinét szólam tele nehezebbnél nehezebb technikai megoldásokkal, ott azt próbáltam feszegetni, hogy a német hangszeren – mert akkor csak ez volt – játszották a tremolókat stb, hogy hogyan tudták eljátszani, amikor ezek a csalogatók ma is az egyik legnehezebb zenekari állások közé tartoznak.

M.I.: Ha belegondolunk, az 1910-es években még elég kezdetleges hangszerek lehettek. Ami érdekes, *A csodálatos mandarin* esetében, hogy itthon nem mutatták be, de próbálták, és a szvitet be is mutatták. Tudsz-e arról, hogy 1926-28 táján bemutatták a szvitet, ami a Hajszával véget ér, de a csalogatók benne voltak. Tehát az én elméletem szerint a német rendszerű klarinéton bizonyos részek sokkal természetesebben esnek a fogások, mint Böhm-féle hangszeren.. Másrészt azt gondolom, hogy bizonyos esetekben igen is konzultált hangszerekkel. Később a *Kontrasztok*nál már befutott zeneszerzőként olyan jártasságot szerzett a hangszereket illetően, hogy már nem kellett konzultálnia. Régebben a zeneszerzők, ide értve Richard Strausst is, nem ragaszkodtak hozzá, hogy a leírt hangok száz százalékát játsszák el, mégis meg tudott születni a varázslat a művek kapcsán. Ahogy fejlődött a zenekari kultúra, úgy javult az eljátszott hangok aránya is.

Sz.Zs.: *A csodálatos mandarin*ban lehet tudni a kellemetlen helyekről, hogy az német hangszeren könnyebb volt? Az a bizonyos 'b' – 'desz' tremoló?

M.I.: Ez például összehasonlíthatatlanul könnyebb a német hangszeren.

Sz.Zs.: Ugyan ez a tremoló van *A fából faragott királyfi*ban (156) - nál. Tényként megállapíthatjuk, hogy ez a bizonyos tremoló német hangszeren mondhatni egyszerű, míg francia rendszerűn nagyon problematikus. A kéziratban az egész ütem tremoló, a particellában pedig már a mostani variáns van. Nézzük például a (8)-as utáni tizenhatod felfutást!

M.I.: Ez a német rendszerű hangszeren sem könnyebb.

Sz.Zs.: Ebből viszont az következik, hogy nem mutatta meg klarinétosnak, mert, ha csak ránéz, rögtön mondta volna, hogy ezt csak hamisan lehet eljátszani – trillabillentyűvel.

M.I.: Régi kollégáktól hallottam, vonós kollégáktól, hogy *A csodálatos mandarin*ban van egy hely, amire azt mondták, hogy nem is kell hangolni. Sajnos Bartókkal kapcsolatban volt a zenekarban egyfajta lezserség, nem vették olyan komolyan a leírtakat, mint mondjuk egy Verdi- vagy Wagner-partitúrát. A kortárs zeneszerzőket sajnos akkor még nem vették ugyanolyan komolyan.

Sz.Zs.: Ez is alátámasztja Bartók lehangoló véleményét az akkori zenekari kultúráról. Nagy ellenállás volt a zenekar részéről az ő műveivel kapcsolatban.

M.I.: Gondold el, milyen lehetett a magyar zenekari kultúra az 1910-es években, amikor a fúvósok legnagyobb része német vagy cseh származású volt, elvértve találni magyar nevet. Amikor a *Kossuth szimfóniát* bemutatták, micsoda botrány volt, amikor a Gotterhaltét karikírozva jeleníti meg Bartók. Egy – nyilván-német ajkú trombitás – hevesen tiltakozott, hogy a császári himnusz nem az azt megillető tisztelettel intonálja a műben. Később is a német, a francia zene volt az etalon, bár csoda, hogy Richard Strausst szinte a külföldi megjelenéssel párhuzamosan itt is bemutatták. Wágner szólamai sem voltak nagyon könnyűek, Richard Straussról nem is beszélve. Ezeket valahogy többre becsülték, a kortárs magyar zenét nem nagyon becsülték.

Sz.Zs.: Ebben a tekintetben érthető a tiltakozás a zenei és technikai megoldásokkal szemben, mert a zenekari klarinét játéknál a mai napig az egyik legnehezebb *A csodálatos mandarin*.



M.I.: Ne felejtjük el, hogy akkor egy operaházi muzsikus méltóságos úr volt, államtitkári fizetéssel, és megengedhetett magának olyat is, hogy a karmesternek ellentmondjon. A karmesternek nem volt olyan hatalma, mint amilyen mostanában. Kocsis János – *A fából faragott királyfi* bemutatóján a III.klarinét szólamot játszotta – megengedte magának, hogy Dohnányit is elküldje melegebb éghajlatra, amikor elkezdte őt piszkálni. Klemperer a '40-es években dirigált itt, és megsértett egy trombitást. A következő próbán a koncertmester azt mondta, hogy addig nem kezdik el a próbát, amíg bocsánatot nem kér. És ma mi a helyzet ebben az ügyben? Tudjuk nagyon jól, hogy Bécsben milyen tekintélye van a Bécsi Filharmonikusoknál játszó zenészeknek. Milyen távol vagyunk ma ettől!

Sz.Zs.: Az eredeti operai kottából kiderül, hogy *A fából faragott királyfi* bemutatóját rengeteg húzással játszották. Mi lehet az oka? Például a (67) utáni szóló teljes egészében kimaradt.

M.I.: Amit én játszottam a '70-es években, akkor a Seregi-féle koreográfiával ment, akkor is kimaradt. Ez mindig a koreográfiától függött. Elég szabadon kezelték a zenét. Elbeszélésekből tudom, hogy amikor a '60-as évek második felében itt volt Hacsaturján, fel volt háborodva, hogy mennyire szabadon kezelik a művét. Végül akkora sikere volt a Seregi-féle koreográfiának, hogy beletörődött. Seregi teljesen más sorrendben vette a tételeket, nem úgy, ahogy Hacsaturján megírta. Ugyanez vonatkozik a Bartók darabok koreográfiájára is, nem vették véresen komolyan az eredetileg megírt zenét.

Sz.Zs.: Tehát a zeneszerző tudomásul vette a siker érdekében, hogy engednie kell az eredeti elképzeléseihez képest.

M.I.: *A kékszakállú herceg várát* bemutatták 1918-ban, a következő felújítás 1936-ban volt, amin Székely Mihály énekelt. A ő kérésére Bartók az énekszólamon is változtatott, engedett a kérésnek. Ebben rugalmas volt Bartók. Roppant fárasztó volt, amikor egy estén ment a három színpadi mű.

Sz.Zs.: A közönség hogy fogadta a három Bartókot egy estén?

M.I.: Az évadnyitók általában a három Bartók művel kezdődtek, nagyon jó szereposztásban, mindig hatalmas siker volt. Komoly közönségbázisa volt.

1926-ban<sup>177</sup> itt volt Sztravinszkij, aki saját zongoraversenyét játszotta szólolistaként. Ez a mű csak fúvós-, ütős hangszereket alkalmaz. Követte azt a hagyományt, hogy a fúvósok mellett nagybőgőt használ, mint a fúvós-oktettekben volt szokás, mert puhítja a hangzást. Ez is nagy hatást gyakorolt Bartókra, olyannyira, hogy nem sokkal ezután írta meg első zongoraversenyét, amelyben bizonyos részeken teljesen kikapcsolja a vonósokat, és csak fúvósokat és ütőket játszat. Egyértelműen Sztravinszkij hatására vette át. Ebből is látszik, mennyire élénk zenei élet volt, hogy idejött a már befutott zeneszerző, Sztravinszkij, és eljátszotta a saját zongoraversenyét a Filharmóniai Társaság Zenekarával.

Sz.Zs.: Ez is arra utal, hogy a szaxofont is ilyen úton, valaminek, vagy valakinek a hatására alkalmazta Bartók *A fából faragott királyfi* partitúrájában.

M.I.: Én azt gondolom, hogy a népdalmotívum miatt a tárogató lehetett a prioritás, ami valamiért végül nem felelt meg, és ezt helyettesítette szaxofonnal, hiszen hangszínben nagyon közel áll. Még a nyugati zenekari kultúrában sem tudok olyan példát, ahol szaxofont alkalmaznának. Ravel hangszerelése is későbbre tehető – nem tudom pontosan mikorra – az *Egy kiállítás képeiben*. Gershwin használt, de az már jazz.

---

<sup>177</sup> Igor Sztravinszkij 1926. március 15-én lépett fel a Filharmóniai Társaság Zenekarával. V.ö.: Csuka Béla: Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából. Filharmóniai Társaság. Budapest, 1943 dedikált fotó

**BIBLIOGRÁFIA**

## Könyvek, tanulmányok

Ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája. In: Nagy muzsikuskok életének krónikája. No. 16, Zeneműkiadó. Budapest, 1981

Ifj.: Bartók Béla (–szerk.) Bartók Béla családi levelei. Zeneműkiadó. Budapest, 1981

Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922. közreadja: Somfai László. Editio Musica. Budapest, 1987

Csuka Béla: Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából. Filharmóniai Társaság. Budapest, 1943

Denijs Dille: Egyes Bartók-művek végleges alakjáról. In: Muzsika 1960. június, III.évf. 6.sz. pp. 10-11

Grabócz Márta: A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában. In: Magyar Zene. XLII. évf. 3-4.sz. 2004. október, pp. 483-496.

Bernhard Habla-Falvy Zoltán (–eds.): A tárogató. Történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők. In: Musica Pannonica 3. Budapest-Oberschützen, 1998

Kerékfy Márton: Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg vára* partitúráján. In: Zenetudományi Dolgozatok, MTA Zenetudományi Intézete, Budapest, 2009. pp 51-66.

Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útján. Tanulmányok. Zeneműkiadó. Budapest, 1970

Kroó György: Adatok a Kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéhez. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Zeneműkiadó, Budapest 1969

Kroó György: Bartók színpadi művei. Zeneműkiadó, Budapest 1962

Lendvai Ernő: Bartók dramaturgiája. Zeneműkiadó, Budapest 1964

Somfai László: Bartók kompozíciós módszere. Akkord kiadó. Budapest, 2000

Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából. Közreadja: Büky Virág. In: Műhelytanulmányok a Bartók Archívumból Somfai László 75.születésnapjára. Budapest, 2009 pp. 5-27

Somfai László: Kritikai kiadás – megjegyzésekkel az előadónak. 1. Függelék. Bartók kottázásáról. In: Magyar Zene. L. évf. 1. sz. 2012. február, pp 55-78

Somfai László „Per finire”. Gondolatok Bartók Finale-problematikájáról című tanulmányában. In 18 Bartók írás, Zeneműkiadó, Budapest 1981, pp. 255-264

Staud Géza (– szerk.): A budapesti Operaház 100 éve. Zeneműkiadó, Budapest 1984

Richard Strauss: Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und Revidiert von Richard Strauss. C.F.Peters. Leipzig, 1905

Tallián Tibor: Bartók Béla. In: Szemtől szemben. Gondolat. Budapest, 1981

Vikárius László: A „Bartók”-pizzicatóról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratáról (2) In: Muzsika, 2009. szeptember

## CD-ROM

Pávai István – Vikárius László (–szerk.): Bartók Béla élete levelei tükrében. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza PC CD-Rom, Budapest 2007

Somfai László hat előadása: Vázlatok, fogalmazványok. In.: Bartók Béla 1881-1945. CD-ROM. MR 008. Magyar Rádió, 1995

## Internet

[www.bartoknewseries.com](http://www.bartoknewseries.com)

[http://www.muksikalendariu.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=2964.2012.10.20.12:52](http://www.muksikalendariu.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2964.2012.10.20.12:52)

Zenekari művészként abban a szerencsében volt részem, hogy annak ellenére, hogy koncertező szimfonikus és nem operai zenekarnak vagyok a tagja, Bartók valamennyi színpadi művét játszhattam, némelyiket többféle előadásban is.

A Budapesti Fesztiválzenekar szólóklarinetosaként 1990 szeptemberétől 2000 szeptemberéig a Zenekar valamennyi Bartók-produkciójában részt vettem, többek között két *A csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* CD-felvételén is, amely a Philips cég gondozásában jelent meg, Fischer Iván vezényletével. A Magyar Nemzeti Filharmonikusok szólistájaként ismét alkalmam volt részt venni *A fából faragott királyfi* lemezfelvételén, Kocsis Zoltán vezényletével, ami a Bartók Új Sorozat részeként a Hungaroton kiadásában jelent meg. A Sorozat keretében Bartók szinte valamennyi nagyzenekarra írt művét Kocsis Zoltán elmélyült irányításával volt alkalmam megismerni, továbbá rendszeresen közreműködöm a Nemzeti Filharmonikus Zenekar évadnyitó hangversenyein, Bartók halálának évfordulóján, amelyeken hagyományosan egy-egy Bartók-kompozíció szólal meg.

Az egyes Bartók-produkciókra való felkészülés során érdekes volt megfigyelni, hogy a karmesterek mennyire eltérő koncepcióval közelítenek a zenei szöveget felfejtéséhez, és azon keresztül a zeneszerző szándékainak megértéséhez. Foglalkoztatni kezdett az a gondolat, hogy a saját hangszeremet érintő szólamokat magam is behatóbban tanulmányozzam, és azok összehasonlító elemzése által próbáljam nyomon követni a művek geneziséjét, valamint azt, hogy Bartók milyen előadási utasításokkal igyekezett világossá tenni zenei elképzeléseit. A kutatáshoz további ösztönzést adott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 1993 óta kifejtett pedagógiai munkám a klarinét főtanészak egyetemi adjunktusaként, elsősorban a zenekari szólamismeret tárgykörében. A próbajátékokra való felkészülésnél nagyon fontosnak tartom ugyanis, hogy a hallgatók megbízható kottaszöveget válasszanak, és azt képesek legyenek az előadási utasítások tekintetében is maradéktalanul értelmezni.

A három Bartók színpadi mű viszontagságos keletkezés- és előadás-történetének következtében meglehetősen gazdag forrásanyag maradt fenn, amelyben mindazonáltal nem könnyű eligazodni. Különösen bonyolult a helyzet akkor, amikor az ősbemutató előkészületeivel párhuzamosan zajlott a kiadás előkészítése is, és Bartók idegen kottamásolók segítségét is igénybe vette. A párhuzamos kottamásolás, illetve a külföldre küldött kéziratok miatt nem került át mindig minden változtatás a

megfelelő helyre, ezért a végleges kiadásoknál gyakran nehéz eldönteni, hogy vajon mi volt a szerző eredeti szándéka. Szerencsésebb a helyzet akkor - mint az elsőként bemutatott *A fából faragott királyfi* esetében -, amikor Bartók saját kezűleg másolta, revideálta a zenekari szólamokat is.

Vizsgálódásomnak nem tárgya sem a színpadi művek keletkezéstörténete, sem a források részletes ismertetése. Ezeket csak olyan mértékben vizsgáltam, amennyiben az életkörülmények változásával együtt ez közvetlen hatással volt a zenekari szólamok alakulására is. Közismert tény, hogy Bartók első színpadi műve, *A Kékszakállú herceg vára* ősbemutatójára csak egy évvel *A Fából faragott királyfi* budapesti premierjét követően került sor a Magyar Királyi Operaházban. A táncjáték próbafolyamata számos olyan tapasztalattal ruházta fel a színházi gyakorlattal akkor még nem rendelkező zeneszerzőt, amelynek tanulságai nemcsak *A Kékszakállú herceg vára* ősbemutatójának előkészületekor hasznosultak, hanem hatással voltak az opera végleges átdolgozására is. Bartók első operaházi bemutatója, *A fából faragott királyfi* előkészületeinek idején szinte megszakítás nélkül, folyamatosan Budapesten tartózkodott, és saját maga másolta-készítette elő az operaházi bemutatóra használatos zenekari szólamokat is. Ezért ezekben sokkal kevesebb utólagos módosítás található, mint például akár az opera, akár a pantomim szólamanyagában. Ugyancsak meghatározó körülmény, hogy a harmadik színpadi mű, *A csodálatos mandarin* ősbemutatójára végül nem Budapesten, hanem Kölnben került sor, amit csakhamar követett egy sikeres prágai bemutató is. Az 1931-re tervezett budapesti premier végül megghiúsult, de az előkészületeknek köszönhetően maradt fenn számos, javításokkal-módosításokkal ellátott kézirat, illetve ekkor készült el a pantomim harmadik, végleges befejezése is.

A kiragadott, ám nagyon jelentős életrajzi körülmények tehát jelentősen meghatározták, hogy milyen mennyiségű és minőségű forrás maradt ránk a színpadi művek – elsősorban – szólamanyaga vonatkozásában. Ezen kívül természetesen számos egyéb tényező is hozzájárult a források keletkezéséhez, többek között, Bartók kapcsolata az előadókkal, illetve később kiadójával, valamint, hogy az adott időszakban volt-e segítsége a másolatok készítésében, és hogy ez a segítség családtagjai, vagy hivatásos kopisták közül került-e ki.

Ezeket a körülményeket mérlegelve azonban minden esetben nagyon körültekintően kell eljárunk, mielőtt bármiféle következtetést levonnánk. Ezért a források mellet igyekeztem egyéb kiegészítő adatokat is figyelembe venni, a családi levelek mellett a volt operaházi tagok visszaemlékezéseit is, de csalódottan konstatáltam, hogy számos fontos információ az előadások gyakorlatára vonatkozóan minden bizonnyal már örökre elveszett.

Természetesen egyetlen szólam tüzetes átvizsgálása alapján nem lehet messzemenő következtetéseket levonni az interpretáció egészére vonatkozóan. Annyi mindenesetre megfigyelhető, hogy a több párhuzamos változat, idegen kéztől való másolás, átvezetendő javítások miatt sokkal több szerzői utasítás tűnik el, kopik le a kompozícióról, aminek következtében az interpretáció rengeteget veszít egyéni jellegzetességeiből: kevésbé markáns, originális lesz az előadás, csökken a kifejezés intenzitása, drámaisága. Ennek a megállapításnak igazolására azonban érdemes volna a többi szólam esetében is összevetni a kéziratokat az előadások során használt korabeli szólamokkal.

A klarinét szólamok vizsgálata során biztonsággal megállapítható, hogy a keletkezéstörténete és a bemutatók viszontagságait elsősorban *A csodálatos mandarin* esetében sínylette meg az interpretáció, míg leginkább *A fából faragott királyfi* előadási utasításai maradtak ránk csorbítatlanul.

Az interpretáció tekintetében további általános következtetés vonható le abban a tekintetben is, hogy egy korabeli ősbemutató előkészületeit nem a jelenlegi praxis és etika elvárásai alapján kell megítélni, hanem messzemenően figyelembe kell venni azokat a szokásokat, és az ezekből fakadó mentalitást, amelyet az adott kor társadalmi és kulturális kontextusa, illetve technikai fejlettségének színvonala által meghatározott körülmények formáltak. Ezzel maguk a kortárs zeneszerzők – művészek – is tisztában voltak, és amennyiben a műalkotás integritása nem szenvedett csorbát, beleegyeztek a szükséges változásokba.

A sok ma már megválaszolhatatlan és nyitva maradt kérdés ellenére azonban rendkívül tanulságos Bartók műveinek szólamonként való tanulmányozása. Nemcsak azért mert rávilágít az alkotás folyamatának belső logikájára, hanem azért is mert általa

# 10.18132/LFZE.2013.8

az előadó olvasata is megváltozik: a zeneszerző szemszögéből próbál válaszokat keresni a kottakép sugallta interpretációs kérdésekre.

Budapest, 2012. november 26.

Szatmári Zsolt



# 10.18132/LFZE.2013.8

As an orchestral musician – although I am a member of a symphony orchestra, not an opera orchestra – I was fortunate enough to play all of Bartók's stage works, some of them several different productions.

As solo clarinet player of the Budapest Festival Orchestra, I participated in every Bartók production the orchestra was involved in between September 1999 to September 2000, including two CD recordings of *The Miraculous Mandarin* and *The Wooden Prince* under the baton of Iván Fischer and published by Philips. As soloist of the Hungarian National Philharmonic Orchestra, again I had the opportunity to participate in a recording of *The Wooden Prince* with Zoltán Kocsis conducting, and published as part of the Bartók New Series by Hungaroton. I was able to record all of Bartók's works for orchestra under the insightful guidance of Zoltán Kocsis. Also, I regularly perform at the season-opening concerts of the National Philharmonic Orchestra on the anniversary of Bartók's death, where it is tradition to perform a work by Bartók.

It has been interesting to observe how, in the course of rehearsing for these Bartók productions, different conductors take a different approach to unravelling the musical fabric and, in doing so, coming to understand the intentions of the composer. I set out to study in greater depth the parts played by my own instrument and, through comparative analysis, seek to trace the genesis of the works and Bartók's use of directions to make his intentions clear. Also, since 1993 I have been assistant professor in clarinet at the Liszt Academy of Music, chiefly teaching orchestral part analysis, which has also helped me enormously. When preparing my students for auditions, I attach great importance to choosing a reliable edition of the music, so they are able to follow the composer's instructions in every respect.

Owing to the adventurous history of the origins and performances of Bartók's three stage works, a fairly rich collection of sources has come down to us, which, however, is difficult to find one's bearings. The situation is particularly complicated when, parallel with preparing for the world première, Bartók was also preparing the score for publication and he used the help of copyists he had not used before. Due to parallel copying and manuscripts being sent abroad, not all of his corrections were actually made in the right places, and therefore with the final printed editions it is often difficult to decide what the composer's original intentions were. Luckily, in some cases, such as *The Wooden Prince*, Bartók himself copied and revised the orchestral parts too.

My research is neither in the genesis of these stage works, nor in the sources. I studied these only to the extent that they directly affected, due to changes in the composer's circumstances, the shaping of the orchestral parts. It is a well-known fact that Bartók's first stage work, *Duke Bluebeard's Castle*, received its première only a year after the Budapest première of *The Wooden Prince*, at the Royal Hungarian Opera House. The rehearsal process of the ballet was quite an experience for the composer who had had no theatrical stage experience, the lessons of which he was able to use not only in preparing for the world première of *Duke Bluebeard's Castle* but also in preparing the final draft of the opera. At the time of preparing for Bartók's first opera-house première, Bartók had an almost uninterrupted stay in Budapest, and he personally copied and edited the orchestral parts used for the première. Consequently, these parts have considerably fewer later changes than the orchestral parts of the opera and the pantomime. Importantly, too, the première of his third stage work, *The Miraculous Mandarin*, was not in Budapest but in Cologne, followed shortly by a successful Prague première. Scheduled for 1931, the Budapest première was eventually cancelled, but thanks to the run-up to this performance many edited and amended manuscripts have come down to us, including the third and final ending of the pantomime.

These specific circumstances – selective, albeit highly significant – considerably influenced the quantity and quality of sources for the orchestral parts of the stage works. In addition to these, however, numerous other factors contributed to the creation of sources, among other things, Bartók's relationship with the performers and his subsequent publisher, whether at a particular time

# 10.18132/LFZE.2013.8

he had help in copying the parts, and whether these included his family members or they were professional copyists.

Assessing these circumstances, however, always requires circumspection before any conclusions can be made. Consequently, in addition to studying the sources, I sought to take into consideration other information, such as family letters and the recollections of former opera-house members. I was disappointed to find that much important information about the performance practices have presumably been lost forever.

Naturally, thorough analysis of a single part cannot yield far-reaching conclusions regarding the interpretation of the whole. What can be observed, however, is that due to the existence of many parallel versions, the hand of unknown copyists and changes that were never eventually copied, vast amounts of composer instructions disappear from the works. As a result, the interpretation loses much of its individual characteristics; the performance will be less striking or original and the expression will be shortened in intensity and drama. Further confirmation of this could be gained by comparing the performance manuscripts of the other orchestral parts.

It can be established with certainty that the clarinet parts of *The Miraculous Mandarin* were the most devastatingly affected by the compositional and performance history, while the performance instructions of *The Wooden Prince* have come down to us least affected.

With respect to the interpretation it can also be established in general that the preparations for a première at Bartók's time cannot be judged according to the standards of current practices and ethics, but one must absolutely take into consideration the customs and resulting mentality of the social and cultural context, and the level of technical development of the given age. Contemporary composers and artists on the whole were well aware of this and, provided the integrity of a work was unaffected, they would agree to the necessary changes.

In spite of numerous questions that cannot be answered, studying the individual parts of Bartók's works has been an eye-opening experience not only because it sheds light on the internal logic of the process of creation, but also because it changes the attitude of the performer to the works in that he or she will seek answers to questions of interpretation suggested by the music, from the composer's viewpoint.

Budapest, 26 November 2012

Zsolt Szatmári