

LUDMÁNY JÁNOS

AZ UJJREND JELENTÉSE ÉS
JELENTŐSÉGE BARTÓK BÉLA
GYERMEKEKNEK CÍMŰ
MŰVÉNEK ELSŐ ÉS REVIDEÁLT
KIADÁSÁNAK TÜKRÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

AZ UJJREND JELENTÉSE ÉS
JELENTŐSÉGE BARTÓK BÉLA
GYERMEKEKNEK CÍMŰ MŰVÉNEK
ELSŐ ÉS REVIDEÁLT KIADÁSÁNAK
TÜKRÉBEN

Ludmány János

Témavezető: Vikárus László

DLA Doktori értekezés

2019

Tartalomjegyzék

Faksimilék jegyzéke	III
Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezetés.....	VII
1. A zongoraművész Bartók	1
1.1 Kritikák tükrében	1
1.2 Bartók tanít	8
2. Notáció és ujjrend	16
2.1 A <i>Gyermekeknek</i> notációjáról	16
2.2 Ujjrendtörténeti előzmények.....	22
3. <i>Gyermekeknek</i>	33
3.1 Deklamációt segítő ujjrendek	38
3.2 Repetíciós ujjrendek	46
3.3 Hangsúlyozást segítő ujjrendek	53
3.4 Speciális ujjrendek	56
4. A <i>Gyermekeknek</i> két változata	59
4.1 Ujjrendi eltérések, összefüggések a két kiadás között	59
4.2 Bartók Béla hangfelvételeiről	64
Összefoglalás.....	70
Bibliográfia	73

Faksimilék jegyzéke

1. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/12, Boosey and Hawkes kiadás	13
2. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/21, 1-4. ütem, Boosey and Hawkes kiadás.....	14
3. kottapélda: Bartók: Szonáta 1-tétel, 137-141. ütem, Universal kiadás	18
4. Kottapélda: Couperin: <i>L'ART de toucher le Clavecin</i> 21. oldal.	23
5. Kottapélda: Carl Philip Emanuel Bach: <i>Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen</i> . 54. oldal.....	24
6. Kottapélda: Carl Philip Emanuel Bach: <i>Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen</i> . 53. oldal.	24
7. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 132. old.	25
8. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 132. old.	26
9. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 133. old.	26
10. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 134. old.	26
11. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 134. old.	26
12. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 135. old.	26
13. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 135. old.	27
14. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 137. old.	27
15. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 137. old.	27
16. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 138. old.	27
17. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 139. old.	28
18. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 140. old.	28
19. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 140. old.	28
20. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 141. old.	28
21. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 142. old.	29
22. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 142. old.	29
23. Kottapélda: Türk: <i>Klavierschule</i> , 143. old.	29
24. Kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/13, 13-18. ütem, Rozsnyai kiadás	39
25. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/13, 13-18. ütem, Boosey and Hawkes kiadás.....	40
26. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/16, 1-4. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	41
27. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/25, Boosey and Hawkes kiadás	41

28. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/33, 1-5. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	41
29. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/3, 1-7. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	43
30. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/7, 1-8. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	43
31. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/17, 1-3. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	44
32. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/18, 1-5. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	44
33. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/4, 1-8. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	44
34. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/37, 1-8. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	45
35. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/35, 1-6. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	45
36. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/5, 31-40. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	49
37. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/6, 1-14. ütem, Rozsnyai kiadás	49
38. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/6, 1-14. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	50
39. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> I/19, 1-4. ütem, Rozsnyai kiadás	50
40. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/19, 1-4. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	50
41. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/26, Rozsnyai kiadás	51
42. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/26, Boosey and Hawkes kiadás	52
43. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/16, 1-4. ütem, Rozsnyai kiadás	52
44. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/16, 1-3. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	53
45. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/21, 1-7. ütem, Rozsnyai kiadás	53
46. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/21, 1-6. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	53
47. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/25, 1-6. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	54
48. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/29, 25-30. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	54
49. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/30, 32-37. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	55
50. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/38, 1-7. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	55
51. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/7, 5-6. ütem, Rozsnyai kiadás,	56
52. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/7, 5-6. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	57
53. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/28, 11-12. ütem, Rozsnyai kiadás	57
54. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/25, 11-12. ütem, Boosey and Hawkes kiadás	57
55. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , IV/42, 38-45. ütem, Rozsnyai kiadás	58
56. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> I/20, 7-12. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás	60
57. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/29, 1-10. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás	60

58. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/11, 8-14. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás	60
59. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , II/40, 73-78. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás	61
60. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , I/14, 1-2. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás	62
61. kottapélda: <i>Gyermekeknek</i> , III/11, 1-7. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás	62

Köszönetnyilvánítás

Ezen a helyen szeretném megragadni a lehetőséget, hogy hálás köszönetemet fejezzem ki minden olyan személynek, akik valamilyen módon segítettek a munkám előmenetelét. Köszönet illeti elsősorban témavezetőmet, Vikárius Lászlót, aki végtelen türelemmel kezelte botladozásaimat és nagy odafigyeléssel kísérte végig írásom alakulását. Írásbeli és szóbeli instrukciói mindig újabb és újabb megvilágításba helyezték számomra a vizsgált témakört. Külön köszönöm Vikárius Lászlónak, hogy rendelkezésemre bocsátotta Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadást. Köszönet a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Bartók Archívumának, amiért a felhasznált anyagokat a rendelkezésemre bocsátotta. Köszönet illeti megfelelésem a támogatásért és türelemért. Köszönöm a szüleimnek, barátaimnak, kollégáimnak, ismerőseimnek a kitartó támogatást, segítséget, jelenlétet, imát, gondolatot.

Bevezetés

Zongoratanulmányaim legelejétől kezdve megmagyarázhatatlan vonzalmat éreztem a *Gyermekeknek* sorozat darabjai iránt. A népdal sosem volt idegen számomra, mondhatni nagyon közel áll hozzám, sőt idővel felfedeztem, hogy bizonyos esetekben többet mond, mint bármely remekbe szabott kompozíció. A *Gyermekeknek* dalai szinte zongoratanulmányaim kezdetétől szerepeltek a „gyakorlandó darabok” listáján, de valódi szépségük és mélységük meglátására csak később váltam éretté. Mert e darabok érzelmi mélységének meglátásához – legyenek bármilyen aprók is – igenis meg kell érni.

Zeneakadémiai tanulmányaim alatt, már érettebb fejjel újra elkezdtem foglalkozni velük, minek eredményeképpen tovább mélyült a kapcsolatom e darabokkal. A *Gyermekeknek* nem tartozik a zeneakadémiai zongoravizsgák anyagába, inkább a zeneiskolai követelmény részét képezik. Zeneakadémistaként – mondhatjuk – játékok minden esetben felüdülésként szolgált a kötelezően játszandó vizsgaanyagok, gigantikus zongorakompozíciói közt. A Beethoven, Liszt és más hatalmas szerzők felbecsülhetetlenül értékes, ám igen terjedelmes, komplikált és sokszor harsány kompozíciói mellett erős kontrasztként álltak a *Gyermekeknek* szerény kis népdalfeldolgozásai.

A *Gyermekeknek* notációjának hallatlan kifinomultságára akkori tanárom, Jandó Jenő hívta fel a figyelmem. Jandó is, – mint a későbbi fejezetekben látni fogjuk – akárcsak maga Bartók, rendkívül körültekintő és részletes a lejegyzési finomságokat illetően. Ő vezetett rá arra, hogy a kotta olvasása – nem csupán a *Gyermekeknek*ben, hanem minden egyéb kompozícióban – terjedjen ki minden egyes apró részletre, egyben az előadónak kötelessége azokat minden esetben, maradéktalanul betartani. Így tehát, mikor a doktori iskolában témaválasztásra került a sor, kézenfekvő volt számomra, hogy a *Gyermekeknek* téma lenne a legmegfelelőbb választás.

Később – mikor már magam is tanítottam – kezdtem el a gondolatot tovább vinni, nevezetesen; mennyire mutatható ki a tudatosság a gyermekkezekhez és képességeikhez való alkalmazkodás a *Gyermekeknek* darabjaiban. E gondolat eleinte csupán egy kísérlet volt, melynek lényege, hogy a zongoratanítványaimmal minden egyes jelet (agogika, deklamáció, tagolás, ujjrend) kíméletlenül betartattam. E „kísérlet” eredményeként azt láttam, hogy amennyiben sikerül az ügyesebb

gyermekeknek mindent betartani, a darab hiánytalanul és teljes egészében megszületik. Volt alkalmam tehát az értekezésemben talán szakirodalommal megfelelően alá nem támasztott állításokat a valóságban kipróbálni. Eredményeim bizonyították a feltevésemet, mely egyben a dolgozatom konklúziója is: a *Gyermekeknek* eredeti ujjrendjei elsősorban a zenei megformálást segítik elő, így a zene notációjának részeként kell értelmezni őket és csak másodsorban célja a praktikum, vagy az előadó segítése.

Írásomban törekedtem arra, hogy – amennyire a történeti dokumentumok és felvételek alapján lehetséges – képet kapjunk Bartók Béla zenei gondolkodásáról, azaz felfedezzük, mik lehettek számára a zenei megformálás és előadás elsődleges eszközei, és ennek fényében értelmezhetjük a *Gyermekeknek* zenei jelentőségű ujjrendjeit.

1. A zongoraművész Bartók

Ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy képet vázoljak fel a Bartók által elképzelt zongorahangzásról, és célokom, hogy ezen keresztül kapjunk támpontot a Bartóki ujjrendek vizsgálatához. Zongoraművei ujjrendjeinek jelentését és jelentőségét ugyanis csak egyféleképpen érthetjük meg: meg kell ismerni a szerzőt, mint előadóművészt, és mint zongoratanárt egyaránt. Ahhoz tehát, hogy értelmezni tudjuk Bartók saját ujjrendjeit, közelebbről kell megismerkedni játéksztílusával, zongoratechnikájával, valamint zenei gondolkodásával, ezért zongorajátéka főbb jellemzőinek felvázolását három pillérre, a róla szóló kritikákra, tanítási módszerére, és a ránk maradt hangfelvételeinek elemzésére helyezem.

1.1 Kritikák tükrében

Ebben az alfejezetben nem célokom Bartók zongoraművészi pályáját és hangversenykörútjait áttekinteni,¹ csupán – szinte véletlenszerűen – egy-két találó itthon és külföldön íródott hangversenykritikát szeretnék kiragadni, melyek szemléltetően emelik ki Bartók Béla zongorajátékának lényeges vonásait. A Bartók által adott koncertek emlékét őrző kritikákból számtalan mennyiségű fennmaradt.² E rengeteg írásból igen nehéz a legjobbakat, legtalálóbbaakat kiválogatni anélkül, hogy valamilyen szempont szerint ne csoportosítanánk őket. Jelen esetben én kizárólag azon írások kiválogatására szorítkozom, melyek olyan hangversenyekről számolnak be, ahol Bartók nem saját darabjait adja elő. Ennek oka az, hogy azon kritikákat olvasva, melyek olyan koncertekről íródtak, ahol Bartók Bartók műveket játszik, a legtöbb esetben alig esik szó zongorajátékáról, ezen írások szinte csak kompozícióiról szólnak.

Az ifjúkori szereplések után, Bartók komoly zongoraművészi pályafutása Thomán István zongoraművész osztályában indult el, amikor harmadik évfolyamos zeneakadémista növendékként Liszt Ferenc születésének 90. évfordulójának előestjén

¹ Erről lásd Demény János tanulmányát: *Bartók Béla a zongoraművész*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973)

² Bartók Béla részletes életrajzi dokumentációját Demény János készítette el, mely a következő címeken jelent meg a Zenetudományi Tanulmányok köteteiben: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*, *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei I-II*, és *Bartók Béla pályája delelőjén*.

– 1901. október 21-én – Liszt h-moll szonátáját játszotta el a Zeneakadémián.³ A rendezvénynek a budapesti sajtó is nagy figyelmet szentelt:

Bartók Béla, Thomán István nagytehetségű tanítványa nyitotta meg a hangversenyt Liszt h-moll szonátájával. Ennek a rapszodikus, nyugtalan ritmikájú s technikailag roppant nehéz kompozíciónak az előadása súlyos feladatot ró az előadó művészre. Ennek a nehéz feladatnak a fiatal Bartók Béla nemcsak hogy kitűnően megfelelt, hanem valósággal meglepte a közönséget perfekt technikai készségével, előadásának csodálatos intelligenciájával s egyéb kiválóságaival, amelyeket egy a tanulmányai közepén lévő növendéknél nagyrítván találunk együtt. Dohnányi Ernő távozása óta nem volt az akadémiának ilyen erős talentuma, mint ez az ifjú, akinek tegnapi sikerére Thomán tanár méltán lehet büszke.⁴

Ez a beszámoló az első, mely komoly, érett művészként, Dohnányi Ernő lehetséges utódaként említi Bartókot, aki a technikai perfekció mellett az előadott zenemű érzelmvilágát és teljes mondanivalóját is képes volt tökéletesen megfejteni fiatal kora ellenére, igaz, a Liszt-szonáta ekkor nem tartozott kedvenc darabjai közé.⁵ Ez idő tájt nem csak itthon, de külföldön is felfigyelt rá a közönség és a sajtó. Csak hogy egyet említsünk: 1903. december 14-én egész estés hangversenyt adott Berlinben.⁶ Másnap a következő kritika jelent meg a Vossische Zeitungban:

A Bechstein-teremben hétfőn egy újonnan feltűnt zongorista, *Bartók Béla* keltette fel az érdeklődést: kitűnt számtalan társai közül, kik évről évre megkísérlik, hogy a nyilvánosság figyelmét magukra vonják. És ez nagyon sokat jelent. Hiszen kezűgyesség és zenei képzettség manapság olyan tulajdonságok, melyeket semmivel sem csodálhatunk jobban, mint azt, ha valaki ügyes táncos vagy művészi korcsolyázó. Bartók azonban olyan ember,

³ Demény János: *Bartók Béla a zongoraművész*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973): 17.

⁴ Demény János: „Bartók tanulóévei és romantikus korszaka”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (Szerk.): *Zenatudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémiai, 1954), 323-487, 392.

⁵ Bartók egy tíz évvel későbbi tanulmányában (Liszt zenéje és a mai közönség.) leírja, hogy miként ismerkedett Liszt szonátájával: „És tanulás közben lassan-lassan megszerettem, ha nem is föltétlenül. Később beszélgettem egyszer Dohnányival is erről a szonátáról, és akkor legnagyobb csodálkozásomra kiderült, hogy ő is ugyanígy járt vele. Ebből is látszik, hogy bizonyos fajta muzsikához hozzá kell szokni.”

⁶ I.h.

akinek az Istenről és a világról önálló gondolatai vannak. Erős egyéniség. Játékában megvan az a lelki háttér, amely nélkül minden játék csak „játék” marad. Ha sikerül a hangvételét külsőleg is még többretegűvé, még színesebbé tennie, akkor azok közé a fiatal zongoristák közé sorozhatjuk őt, akik nagy reményekre jogosítanak.⁷

Feltűnő, hogy az előző beszámolóhoz hasonlóan ez a kritika is azt emeli ki, hogy Bartók lenyűgöző technikai tudása mellett van a játékában valami egészen újszerű, egészen egyedi, ami miatt – fiatalsága ellenére – számos koncertbeszámoló a legnagyobb művészekhez hasonlítja.

A következő két kritika Bartók egy, már érett korában adott szólóestjéről szól. Érdekes őket összehasonlítani, ugyanis e két írás ugyanarról a hangversenyről jelent meg, mely 1927. november 29-én hangzott el a Zeneakadémia nagytermében. Bartók ekkor már világszerte elismert és ünnepelt zeneszerző volt. Műsorán szerepeltek saját átíratái különböző preklasszikus darabokból (Frescobaldi, Rossi, Marcello, Zipoli, della Ciaja művei), Scarlatti szonáták, Beethoven F-dúr szonátája, valamint a szünet után a saját műveit játszotta.

A világhírű komponista, ki régebben rendesen csak kevés számú közönséget vonzott zongorahangversenyeire, most zsúfolásig megtelt teremben a leglelkesebb, legmelegebb ovációk közt játszotta végig gazdag műsorát. A tüntetően hosszú, zajos ünneplések pedig csak részben szóltak a nagyszerű alkotónak, kinek neve az egész világ minden muzsikusa előtt a legtiszteltebb fogalmak egyike, és aki a modern zene úttörőinek egyik legzseniálisabb vezére, hanem ezúttal Bartók Bélában a remek előadóművészt vették körül. Bartók ugyanis mint pianista, külön klasszis. Virtuozitása, zongorahangja, kifejezőmódja eltér mindenkitől, és rendkívüli erővel nyugtözi le a hallgatóját. Mi régi hódolói vagyunk Bartók Bélának a Zongoraművésznek is, és gyakran analizáljuk objektívnek látszó, de izzó szenvedéllyel fűtött, puritán tendenciájú, de pompás hatásokat elérő interpretációit. Beethoven-játéka valóban beethoveni mértékig emelkedik grandiózus elképzelésében és őszerejű előadásában.⁸

⁷ I.m. 62 Demény: „Bartók tanulóévei” (Lásd a 4. lábjegyzetben.)

⁸ Magyar Hírlap 1927 december 1, P.I. (Péterfi István) In: Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (Szerk.): *Zenetudományi tanulmányok* 10. (Budapest: Akadémiai, 1962) 189-727. 230.

Bartók Béla mint zongoraművész is kétségtelenül egyike a legeslegnagyobbaknak. Szédületes technikája, káprázatos kifejezőereje, csodálatos egyéni zongorakezelése, az a példátlan intuíció, mellyel az előadott művet áthatja, az az érzelmi mélység, mellyel azt, amit meglátott, maradéktalanul átéli: külön fejezet a zongorajáték történetében. A ma élő művészek között talán senki nem tud annyit meglátni egy Beethoven-szonátában, mint Bartók. A német kultúra szellemében nevelkedett zsenik, mint D'albert, tősgyökeres germán temperamentumok, mint Fischer Edwin, közelebbi rokonságot tartanak Beethoven szellemével; Bartók azonban többet mond Beethovenból, ha nem is mondja azt a „többet” annyira „beethoveni” nyelven, mint ők. És végül, ami Bartók játékát bizonyos szempontból minden kortársak fölé emeli: egyetlen előadóművész sem mondja olyan grandiózus emberegyéniség nyomatékával azt, amit kinyilatkoztat, mint Bartók Béla; mert mindazok között, kik ma zongorán keresztül szólnak hozzánk, ő a legnagyobb ember, az ő egyéniségének van a legnagyobb „súlya”.

Ilyen zongoraművészet tolmácsolásában Beethoven F-dúr szonátája: valóban reveláció. Minden hang, az elsőtől az utolsóig, a legmélyebb tűző temperamentum lángjában ég, a legtisztább líra fénysugarába fürdik. Bartók lírizmusánál megindítóbb, meghatóbb poézist sohasem hallottunk. Az érzelmek itt nincsenek feldagasztva, nem burkolóznak a szentimentalizmus ködébe. Bartók fájdalom-öröme nem „kelleti” magát. Zongoráján a hatalmas, férfias érzelmek világa sokszor a legcsodálatosabban tiszta gyermekhangon szól hozzánk: férfibánat, férföröm, mely nyílt gyermekszemek könnyében vagy mosolyában tükröződik, hogy a következő pillanatban már ősi, vad ösztönök vulkanikus kitöréseinek adja át a helyét. „Primitív” ez a művészet a szó legkomolyabb értelmében: elementáris egyszerűségében-tisztaságában hallatlanul gazdag és komplikált belső világ rejtőzik.⁹

Későbbi években adott kamarakonzertjeiről megjelent beszámolókbán rendszeresen megfigyelhető az, hogy Bartókról, az ő játékáról hosszasan ír, méltatja őt a kritikaíró, majd az utolsó sorokban egy-két szóval említi csak kamarapartnere játékát.¹⁰ Nem

⁹ Tóth Aladár: „Bartók Béla zongoraestje”. *Pesti Napló*. 1927. December 1. In: I.m. 230. (lásd a 8. lábjegyzetet.)

¹⁰ Lásd mindenekelőtt Tóth Aladár zenekritikáit: Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968): 19-21, 29-31, 117-118.

csoda, hiszen Bartók játéka mellett nem lehetett könnyű érvényesülni még a legkiválóbb művészeknek sem.

Bartók valóban egyedülálló művész. Most szombaton azonban nem egyedül jelent meg a Zeneakadémia dobogóján. Zongora-gordonka szonátákat játszott, és társa *Feuermann Emánuel*, a világhírű német csellista volt. Bartók játéka csupa fegyelmezettség, csupa legérzékenyebb hajszálrugókra járó muzikalitás. Vele ezért könnyű kamaramuzsikát játszani. Könnyű, de mégis veszélyes. Mert Bartók játéka minden partnerhez „illik”, de Bartók játékához jóformán egyetlen partner sem illik. Gigantikus egyénisége mellett elhalványodik a legkitűnőbb művésztárs is. Tökéletesebb összjátékot, mint Debussy- és Kodály-szonátaiban hallottunk: még elképzelni is nehéz. A hallgató mégis állandóan rajtakaphatta magát, hogy önkéntelenül is mindenekelőtt... a zongorát hallgatja.¹¹

A későbbi koncerteken, melyeken Bartók a saját műveit zongorázta, a kritikaírók rendszeresen olyan kritikákat jelentetnek meg a folyóiratokban, melyen zongorázását szinte nem, vagy alig említik, csupán a kompozícióiról írnak.¹² Demény János azt írja, hogy míg Liszt Ferenc káprázatos zongorázása homályba borította szerzői nagyságát, úgy Bartóknál éppen ellenkező irányba ment végbe ez a folyamat: zeneszerzői nagysága mellett zongorajátéka szinte jelentéktelenné vált.¹³ És valóban; a róla szóló kritikákat kronológiai sorrendben olvasva szembetűnő az a változás, hogy míg fiatal korában zongoratechnikájának briliáns kidolgozottságát és előadói egyéniségét méltatták a róla írt beszámolók, úgy később egyre kevesebbet olvashatunk káprázatos zongorázásáról, egyre inkább a kompozícióitól hangos a sajtó. Tóth Aladár írja:

Mikor a zongoraművészet nagyjairól beszélünk, igaz, ritkán említjük Bartók nevét. Pedig Bartók játéka bizonyára semmivel sem kevesebb Busoni, D'albert, Sauer vagy Dohnányi játékánál. De Bartók zongorázása kevesebb magánál Bartók Bélánál. Csak egy része Bartók művészetének. A teljes

¹¹ Tóth Aladár: „Bartók – Feuermann szonátaest”. *Pesti Napló* 1935. márc. 31

¹² Lásd: Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei II. rész”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémia kiadó, 1959), 5-427

¹³ I.m. 5. Demény: *Bartók Béla a zongoraművész* (Lásd a 3. lábjegyzetet.)

Bartók: ez már túlnő az előadóművészet korlátain, ez már csak Bartók kompozícióiban nyilatkozik meg.¹⁴

Bartók zongoraművészi pályafutása alapvetően három részre osztható, Demény János e hármas tagolódást a legerősebb Bartókot érő zeneszerzői hatásokra visszavezetve állította fel. Az első korszakban Bartók – mint minden korabeli ifjú zongoraművész – önkéntelenül is a Liszt által megteremtett szellemi hagyományokban nevelkedett, a virtuóz elemek, csillogás, siker fényében. „Ezúttal csak azoknak a jellegzetes zeneszerző-példaképeknek kidomborítására szorítkozhatunk, amelyek a zeneszerző Bartók portréja mellett a zongoraművész Bartók portréját is szükségszerűen meghatározzák. Ezek között az elsőbbség mindenképpen Liszt Ferenc géniuszát illeti.”¹⁵ Egész fiatal korától kezdve koncertműsorain a legtöbb esetben megtalálhatóak Liszt darabjai. „Bartók tehát – nyomban a kezdet kezdeténél – mélyebben kapcsolódik Liszt zenéjéhez, mint ahogy azt két fontos és tanulságos cikkéből sejthetnénk, amelyeket 1911-ben és 1936-ban írt.”¹⁶ Ezt bizonyítja egész zongoraművészi pályafutása és életművének mérlege is.¹⁷ Liszt és Bartók viszonyában mindenképpen meg kell említeni egy kulcsfontosságú művészt, Ferruccio Busonit, ő volt az, aki Bartók figyelmét több új Liszt darabra irányította; „1903. december 14-én pedig Berlinben egész estét betöltő első önálló koncertjét adja. Ezen a hangversenyen ismerkedik meg Ferruccio Busonival – azzal a rendkívüli művészegénységgel, akit kora a Liszt-tradíciók kivételesen hű letéteményesének vall. Busoni, a tüneményes zongorista, egyúttal teoretikus is, zeneesztétikája középpontjában a zene eddigi kereteiből való kiszabadulásnak merész gondolata áll. Busoni és Bartók kapcsolatának korai részletei nem ismeretesek. De Bartók egész művészi világképének hirtelen elmélyedése erre a kapcsolatra utal; nyilván Busoni irányította Bartók figyelmét azokra a Liszt-opuszokra, amelyek a következő évadban műsorainak magvát

¹⁴ I.m. 19. Bónis: *Tóth Aladár zenekritikái* (Lásd a 10. lábjegyzetet.)

¹⁵ I.m. 17. Demény: *Bartók Béla a zongoraművész* (Lásd a 3. lábjegyzetben.)

¹⁶ Bartók Béla: „Liszt zenéje és a mai közönség”. In: [Szabolcsi Bence](#), [Bartha Dénes](#), [Szöllősy András](#) (szerk.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. (Budapest: Magyar kórus, 1948) 68-70. és Bartók Béla: „Liszt Ferenc, Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián” (1936) In: *Nyugat* 29/3 (1936. március) 171-180.

¹⁷ I.m. 20. Demény: *Bartók Béla a zongoraművész* (Lásd a 3. lábjegyzetben.)

alkotják.”¹⁸ Demény János ebben az összefüggésben a Weinen, Klagen-variációkat, az 1- Mefisztó-keringőt, és a Funeraillest említi.¹⁹

Bartók második előadói korszakán egyértelműen Beethoven hatását lehet kimutatni. Megfigyelhető, hogy a Bartókra emlékező egykori kamarapartnerek és növendékek, hallgatók nagy része említi interjúkban, írásokban Bartók Beethoven játékát.²⁰ Csak hogy egyet, Székely Júlia, az egykori tanítvány, későbbi író nő szavait idézzük: „Bartók volt a világ legjobb Beethoven-játékosa. Ami természetes is, hiszen nem akadt még egy zongorista, aki mint zeneszerző is egyenrangú lett volna Beethovennel. Legfeljebb talán Liszt Ferenc, de őt – sajnos – nem hallottuk Beethovent játszani. Bartókon igen, különösen mi, a XIV. tanteremben. Az összes Beethoven-szonátát hallottuk tőle, s alkalmunk volt tapasztalni, mi a különbség a tantermi és a hangversenytermi előadás között. Nem mintha másképpen játszott volna a nagy nyilvánosság, s másképpen néhány tantermi növendék előtt. Felfogása megingathatatlan volt. Nem ebben mutatkozik meg a különbség. Másban.”²¹ Zongoraművészi pályafutásának első szakaszában alig fordulnak elő Beethoven kompozíciók koncertjeinek műsorain, de később szóló és kamarakonzertjei műsorainak szerves részét alkotják.

„Bartók harmincas éveinek küszöbén – mint ezt az Edwin von der Nüllhöz írt és e részletesen közzétett levélből tudjuk – maga jelentette ki, hogy ifjúságát nem annyira Bach és Mozart, mint inkább Beethoven szépségideálja vezette. De éppen ekkor teszi hozzá, hogy a legutolsó években megváltozott a helyzet, most a Bach előtti muzsika érdekli, ami már egyes kompozícióiban is megmutatkozik, például a *Kilenc kis zongoradarabban* (1926).”²² Zongoraművészi pályafutásának harmadik korszakát tehát a preklasszikus szerzők felé fordulás jellemzi. Valóban, a koncertműsorait végig nézve nyomon követhető ez az új irányú érdeklődés.²³ Demény János ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Ez az új szépségideál azonban éppenséggel nem

¹⁸ I.m. 18. Demény: *Bartók Béla a zongoraművész* (Lásd a 3. lábjegyzetben.)

¹⁹ I.h.

²⁰ Lásd mindenekelőtt: Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot*. (Budapest: Püski, 1995)

²¹ Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot*. (Budapest: Püski, 1995) 105.

²² I.m. 24. Demény: *Bartók Béla a zongoraművész* (Lásd a 3. lábjegyzetben.)

²³ Lásd Demény János tanulmányait: Demény János: „Bartók tanulóévei és romantikus korszaka”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémiai, 1954), 323-487, u.ő: „Bartók Béla pályája delelőjén”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok* 10. (Budapest: Akadémiai, 1962) 189-727, és u.ő: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei II. rész”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémia kiadó, 1959), 5-427.

új Bartóknál. Tudattalanul vagy tudat alatt, mindenesetre megfogalmazatlanul, ott nyugszik már a »modern« életútja kezdetén és egész pályafutását végigkíséri. Hogy mennyire így van ez, azt nemcsak a *Gyermekeknek* sorozat »preraffaelita« áhítata árulja el – 85 kis zongorakompozíció ez nyomban Bartók forradalmi stílusváltása elején, amelyhez, mint revideált kiadásból tudjuk, élete alkonyán is visszatért -, hanem zongorarepertoárjának egészen új anyaga az UMZE első hangversenyén.²⁴ Demény „preraffaelita” jelzője valóban találó, ahogyan a *Gyermekeknek* sorozatot jellemzi. Azért hasonlítja a *Gyermekeknek*et a preraffaelita szemlélethez, mert e 19. századi művészcsoporthoz jellemző volt, hogy a Raffaello előtti festészetet idealizálva szembe helyezkedjenek koruk akadémista felfogású művészetével, és céljukká vált az élmények őszintébb, természetesebb és naivabb kifejezése.²⁵ E célkitűzés – tudatosan vagy nem tudatosan – valóban jellemző a *Gyermekeknek* apró zongoradarabjaira. Az új irányba fordulást támasztja alá az a jelentős tény is, hogy az – sajnos igen rövid életű – UMZE, azaz Új Magyar Zene-Egyesület Kacsóh Pongrácz vezetésével azért jött létre 1911-ben, hogy kortárs szerzők darabjait, és egyáltalán a kortárs zenét népszerűsítsék.²⁶ Ennek ellenére Bartók az első UMZE által rendezett hangversenyen meglepő módon preklasszikus műsort játszott.

1.2 Bartók tanít

Hogy zongorázása mellett zenei gondolkodásáról is képet kapjunk, nézzük meg, hogyan is tanított Bartók. Tanítási módszereit vizsgálva egy modellt vázolhatunk fel arról, mik lehettek számára a zongorajáték elsődleges kifejező eszközei, továbbá elképzelhetjük, hogyan gyakorolhatott ő maga is egy-egy zongoradarabot. Arról, hogy mennyire nem szeretett tanítani,²⁷ saját maga is tanúskodik egy levelében

²⁴ I.m. 25. Demény: *Bartók Béla a zongoraművész* (lásd a 3. lábjegyzetet.) Ezen a koncerten (1911. november 27) saját művei helyett (Kivéve a Három Csíkmegyei népdalt) Scarlatti, Couperin és Rameau kompozíciókat adott elő.

²⁵ Tótfalusi István: *Idegyszó-tár*. (Budapest: Tinta könyvkiadó, 2005) 747.

²⁶ „1911-ben az UMZE felállításával s új zenekar létrehozásával a magyar zenei élet megreformálását tervezték; hivatalos támogatás híján s a közönség érdektelensége miatt azonban csak néhány kamarazenei hangversenyre futotta erejükből.” In: Tallián Tibor: „Bartók Béla”. In: Carl Dalhaus és Hans Heinrich (szerk.): *Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon I*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1983. 129-144.

²⁷ Ujfalussy József szerint a tanári kinevezés keretét és lehetőséget adott Bartóknak arra, hogy Magyarországon, népzene kutató működésének színhelyén éljen tovább. Lásd: Ujfalussy József: *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat kiadó, 1976) 98.

Egy évi hallgatás után megszólalok. Hogy miért voltam néma annak nyomós okai vannak. Ameddig nem sikerül az én rabságomból, a pedagógia börtönéből kiszabadulnom, addig minden energiámat felemészti az a munka, amellyel – úgy hiszem – elérhetem a szabadulást. Idő nem marad sem látogatásra, sem zene meghallgatásra, sem olvasásra, egyszóval semmire, csak munkára. „Rab vagyok, rab vagyok, Szabadulást várok...”²⁸

Stachó László igen találóan így fogalmazza meg: „Későbbi növendékei számára azonban szinte már csak a mechanikus előjátszás–utánzás pedagógiája maradt, minden bizonnyal összefüggésben azzal, hogy Bartók egyre inkább „börtönnek” tekintette a tanítást, mely a számára értékesebbnek tekintett tevékenységektől – elsősorban a népzenevel való foglalkozástól: a gyűjtéstől, majd a lejegyzésektől és a rendszerezésektől, másodsorban a komponálástól – rabolja el az időt.”²⁹ Nem szerette a tanítást, ám ennek ellenére a lehető legtöbbet akart kihozni a növendékeiből. Ezt olvashatjuk ifjabb Bartók Béla visszaemlékezésében:

A tanítás ugyancsak terhes volt számára, mert bár csak kevés és általában kiváló tanítványt vállalt, azokból a legtöbbet kívánta kihozni és ez is legkedvesebb foglalkozásaitól vonta el. Igen nagy örömmel töltötte el az 1934. aug. 28-án történt felmentése a Zeneművészeti Főiskolán való előadások tartása alól és a Magyar Tudományos Akadémiához való beosztása, ahol kedvére dolgozhatott Kodály Zoltánnal népdalgyűjtésének sajtó alá rendezésén, melynek megjelenését már nem érhetette meg.³⁰

Bartók tanítási módszeréről számtalan helyen olvashatunk visszaemlékezéseket néhai tanítványok, kamarapartnerek tollából, úgy, mint Székely Júlia, Comensoli Mária, Veress Sándor, Nemes Katalin, Ferencsik János és Szigeti József.³¹ Ezen írásokból, interjúkból kiderül, hogy Bartók egykori mestere és mentora, Thomán István pedagógiai módszerét, az előjátszást alkalmazta minden növendékénél. Az előjátszást,

²⁸ Bartók Béla Freund Etelkának, 1914. március 14. In: Demény János: *Bartók levelei-II. (Csehszlovákiai levelek.)* (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1955.) 99.

²⁹ Stachó László: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai.* PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. (Kézirat) 73.

³⁰ Ifjú Bartók Béla: „Apámról” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére.* (Budapest: Akadémia kiadó, 1954.) 97.

³¹ Lásd mindenekelőtt: Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot.* (Budapest: Püski, 1995)

amit Thománon keresztül Lisztől tanult, és ami Dohnányi tanításának is egyik legfőbb jellemzője és mondhatni, általánosan alkalmazott volt a századforduló felsőoktatási zongorapedagógiájában.³² Annak megítélése, hogy e metódus sikeres és hatásos volt-e, erősen szubjektív, mindazonáltal egyértelműen magában hordozta az utánzás veszélyét. Székely Júlia, Bartók egyik lelkes növendéke így emlékszik vissza erre: „És ettől kezdve utánóztam a tanár urat, legalábbis megpróbáltam utánózni. Mi lett az eredmény? Rosszabbul zongoráztam, mint valaha. Persze, mert annak előtte saját érzéseimet tolmácsoltam, amelyek ha hibásak is, de legalább őszinte megnyilatkozások voltak.”³³ Bartók maga így ír Thománról és tanítási metódusáról a *Zenei Szemlében* 1927-ben:

Ő azok közé a ritka pedagógusok közé tartozik, akik sohasem nyomják el növendékeik egyéniségét. Nem akarta sohasem tanítványait önmaga képére faragni. A művek precíz megszólaltatásán túl, tehát ott, ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba, ott sohasem avatkozott bele *száraz formulákkal* a növendék munkájába. Minden tudásával és szuggeráló erejével igyekezett ugyan hatni a növendék lelkületének költői kifejllesztésére, de vigyázott, hogy ez a hatás ne mesterséges, hanem *természetes* legyen. Ilyen természetes hatást semmivel sem lehet jobban elérni, mint ha a tanár *előjátsszik* a növendéknek. Ehhez természetesen szükséges, hogy a tanár maga, olyan kiváló művésze legyen a hangszerének, mint Thomán István. Thomán valóban példátlan türelemmel, mindig és mindent el[ő]játsszott tanítványainak. Az önállótlanabb növendék természetesen szolgálilag utánózta mestere játékát; az önállóbb tehetség pedig megtermékenyíthette fantáziáját a mester művészetén, anélkül, hogy egyéniségén csorba esett volna. Thomán zongoraművészi példája nem *erőszakolt* rá gondolatokat a tanítványra, hanem helyes gondolatokat *keltett* a tanítványban.³⁴

³² Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára”. (1916–19 és 1928–44) In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (Dohnányi Archívum) 55–66: 61.

³³ Székely Júlia: *Bartók Tanár Úr* (Budapest: Móra könyvkiadó, 1978): 29.

³⁴ Wilhelm András: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000) 82.

E sorok ugyan Thománról szólnak, de felfedezhetjük benne Bartók módszerét is. Visszaemlékezések közt egyaránt olvashatunk pozitív és negatív emlékeket. Veress Sándor így ír a tanár Bartókról: „Ő igazában nem volt zongoratanár. Működése e téren főként azt a célt szolgálta, hogy bizonyos anyagi bázissal rendelkezék. Bartók nem volt az a fajta pedagógus, az a fajta szenvedélyes nevelő, mint Kodály. Rendkívül lelkiismeretesen ellátta óráit, rendkívül lelkiismeretesen foglalkozott növendékeivel, de a tanítás igazában nem volt szívügye. (...) Bartóknak tulajdonképpen valamiféle művészképzőt kellett volna vezetnie, ahol technikailag kész növendékeket tanít az interpretációra. Mert ebben volt nagy. (...) Mert aki meg tudta oldani a maga technikai problémáit, azt Bartók utolérhetetlenül irányította egy-egy mű stílárís, művészi megformálásának elsajátításában. Tanításának ez a része óriási élményt jelentett. Ezzel kellett volna neki foglalkoznia, nem pedig akadémiai növendékekkel kínlódní.³⁵ Egyik lelkes néhai tanítványa később író, Székely Júlia részletesen írja le, hogyan zajlottak az órák Bartóknál. „Miután végighallgatta az új darabot, fölkel az íróasztaltól, s leült a második zongora elé. Nem szólt egy szót sem, teljes tanácstalanságban hagyta a növendéket, vajon jó volt-e vagy rossz, amit csinált.”³⁶ Leírásából kiderül, hogy az előadó legeslegfőbb, mindenek előtt megvalósítandó feladatának a megformálást, tekintette, azután jöhettek a helytelen hangsúlyok, ritmikai felületességek javításai. Hihetetlen részletességgel és türelemmel tudott egy-egy ütemmel, akár órákon át foglalkozni, amíg olyan nem lett, ahogyan azt elképzelte, de mindezt a megformálás elősegítése miatt tette. A következő idézet Szalay Stefániától, egyik legelső növendékétől való, arról tanúskodik, hogy Bartók figyelme minden részletre kiterjedt.

Bartók tökéletesen tolmácsolta Beethoven gondolatait, érzelmeit és teljes egyéniségét beleöntötte az előadott műbe. Elsősorban zongorázásának kifejező erejét, dinamikáját csodáltam meg. A lényegét. Aztán rájöttem, hogy előadó művészetét a részletek pontos kidolgozása is jellemzi. Figyelme mindenre kiterjedt. Például pedálozni senki sem tudott úgy, mint Bartók. Bachnál kevés pedált vett s a frazírozási jeleket sohasem kötötte át pedállal. Szédítő tempóknál ugyanolyan gyorsan váltogatta a pedált, mint ahogyan a hangzás megkívánta. A mi játékunkban pedig észrevett minden kis pedál hibát, akárhogy próbáltunk elsőzni a nagy tempóval. Azt mondta:» inkább

³⁵ Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot*. (Budapest: Püski, 1995) 161-162.

³⁶ I.m. 49. Székely: *Bartók Tanár Úr* (Lásd a 33. lábjegyzetet.)

semmi pedált, mint rossz pedálozást. A semmi pedál legalább nem ront, de a rossz pedál elárulja összhangzattani és formai fogyatékoságunkat «[–] tanította. S megértettem: a pedál nélküli játék csak száraz, de nem rossz, mert jó fül kell a jó pedálhoz. Nagyon nehéz például a pedál vibrato: egy kiemelt hang zengjen, a többi fél és negyed pedállal elnémul, ha jól kezeljük. Nagy lábtechnikát igényel. Liszt nagy mestere volt ennek, ezt Thomántól tudtuk. Bartók is.³⁷

Mint azt Székely írja: „Minden felfogásbeli eltérésnél megállított, javított, ismét és ismét újrajátszott, egyes taktusokat többször is megmutatott, mindaddig, amíg a saját felfogását hajszaínyi pontossággal vissza nem hallgathatta. Mindezt komoly arccal, ridegen, mosoly nélkül, igen kevés beszéddel tette, türelmét egy percre sem veszítve el.”³⁸ Székely könyvéből megtudhatjuk azt is, hogy a ritmus és a hangsúlyok tekintetében különösen kényes volt: „Egyetlen hangsúly miatt nem volt rest tizenötször-hússzor felállítani a növendéket a zongorától.”³⁹ Valóban, hallatlanul kifinomult notációjából a hangsúlyokkal való bánásmód nyomon követhető. Figyeljük csak meg, hányféle hangsúlyjelet használ még egy rövid, négy soros zongoradarabban is. Már az első sorban két féle jelölést, egy *sf*-t és egy ^ jelet találunk. A különböző jelölésekkel a szerző világosan érzékelteti, hogy a kétfajta hangsúlynak különböző jelentése van, ezen felül a harmadik sor jobb kéz-szólamában egy harmadik jelet is találunk, mely még tovább árnyalja a kottairás kifejezésének sokszínűségét, valamint világosan kifejezi az előadónak a hangsúlyok előadásának módját.

³⁷ Szirányi Gábor: Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése (II/1. rész). *Parlando* online, <http://parlando.hu/2008407.htm> (Utolsó megtekintés: 2017. március 14.)

³⁸ I.h.

³⁹ I.m. 50. Székely: *Bartók Tanár Úr* (Lásd a 33. lábjegyzetet.)

1. kottapélda. *Gyermekeknek*, I/12, Boosey and Hawkes kiadás

Bartók technikai dolgokkal soha nem foglalkozott, a növendékre bízta annak elvégzését,⁴⁰ igen gyakran kérdezgette viszont a tanulót, hogy az éppen játszott darab egyes szólamait, hangszerelés esetén milyen hangszerre, hangszerekre képzelné el.⁴¹ „Mire egy zongoradarab abba a stádiumba került, hogy Bartók e kijelentést tette: » Rendben van, el lehet tenni« – ideiglenesen befejezett munkának tekintette, a növendék már nem csupán a művet, hanem az illető zeneszerző korát, munkásságának lényegét, stílusának legjellemzőbb ismertetőjeleit is megtanulta.”⁴²

Tanítási módszerét tükrözik ujjrend-bejegyzései is, a legtöbb esetben felfedezhető, hogy a megformálás szolgálatában állnak. Mint a fentiekben olvashattuk, aprólékos, szinte szőrszálhasogató módon foglalkozott egy-egy jelentéktelennek tűnő zenei problémával, ám a munka legvégén mindig kiderült, hogy az ilyen kicsiny

⁴⁰ I.m., 54. Székely: *Bartók Tanár Úr* (Lásd a 33. lábjegyzetet.)

⁴¹ I.h.

⁴² I.m., 55. Székely: *Bartók Tanár Úr* (Lásd a 33. lábjegyzetet.)

dolgok miatt születik meg az előadóban a darab, teljes egészében. Ezt támasztja alá a már idézett Szalay Stefánia visszaemlékezése is.

Mint tanár, Bartók kezdetben a legnagyobb szabadságot adta növendékeinek az ujjrendet illetően. Később rájött, hogy ez nem helyes sőt, technikailag hátrányos. Ettől kezdve még átdolgozásaihoz is írt ujjrendet. Ez mindig nagyon egyéni és gyakran nehezen kivitelezhető volt. Például *Apassionata*-szonáta gyönyörűen szólt, ahogyan Bartók egy ujjal kihozta az ismétlődő hangokat, de szerintem könnyebben megoldható váltott ujjal játszani a gyors triolákat.⁴³

Hasonló a helyzet az ujjrendjeivel a *Gyermekeknek*ben is. Számos helyen találunk, elsőre egyértelműnek tűnő ujjrendek helyett valami egészen szokatlant. Lássunk erre egy példát:

2. kottapélda, *Gyermekeknek*, I/21, Boosey and Hawkes kiadás



Ha megnézzük a jobb kéz harmadik ütemét, láthatjuk, hogy igen szokatlan ujjrendet ír elő a szerző. Tekintve, hogy a zongoradarab-sorozat gyermekek számára készült, nem biztos, hogy ez az ujjrend kellően egyszerű egy zongorázni tanuló kisgyermek számára, ám ebből is látszik, számára a megformálás az első és az, hogy ezzel az ujjrenddel a darab még egy kezdő zongorista keze alatt is kellően deklamált lesz. Fontos megemlíteni, hogy nem biztos, hogy Bartók tisztában volt a kisgyermek zongoraoktatásának problémáival, hiszen főiskolás éveiben magántanítványai, kinevezése után pedig zeneakadémia felsőbb éveiben lévő növendékei voltak.⁴⁴

⁴³ I.m. Székely: *Bartók Tanár Úr* (Lásd: 33. lábjegyzetet.)

⁴⁴ Bartók Béla: *Gyermekeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat*. Vikárius László és Lampert Vera (szerk.): Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása, 37. kötet. (München: G.Henle Verlag Editio Musica Budapest, 2016): 54.

Mindazonáltal e példával szinte kézzel foghatóvá válik az, hogy Bartók ujjrendjei, a praktikus célok mellett mennyire a zenei kifejezést, és mindenekelőtt a megformálást szolgálják.

Bartók Béla kivételes zongoraművész és tanáregyéniség volt. A róla írt koncertbeszámolók, tanítási módszerét visszaidéző dokumentumok és nem utolsósorban a ránk maradt hangfelvételei szinte teljes képet adnak az általa elképzelt hangzásideálról. Ennek a hangzásideálnak inkább nélkülözhetetlen kifejezőeszközeként, mintsem szolgálatában álló elemként kell tekintenünk ujjrendjeit, melyek – véleményem szerint – Bartók keze, illetve tolla alatt ugyanolyan fontos *zenei* instrukciókká válnak, mint bármely más bejegyzése. A mai előadók számára is – legyen akár művész, akár növendék – elengedhetetlennek tartom az eredeti, Bartóktól származó tiszta zenéből fakadó ujjrendek tanulmányozását és használatát

Notáció és újrend

2.1 A *Gyermekeknek* notációjáról

Ebben a szakaszban lehetőség nyílik számba venni a *Gyermekeknek*, valamint az ez idő tájt keletkezett pedagógiai zongoraművek jelrendszerét és kottázási törvényszerűségeit. A *Tizennégy bagatell* és a *Tíz könnyű zongoradarab* az, ami időben megelőzi a *Gyermekeknek*et, és amely darabokon szinte nyomon követhető a változás, ami Bartók notációjában 1907-től végbement. E két darabsorozat közül ugyan csak a *Tíz könnyű zongoradarab* íródott pedagógiai céllal, mégis e két darabsorozat egy halmazba tehető. Ezt olvashatjuk Bartóktól a meg nem jelent *Mesterművek zongorára* tervezett előszavában: „A Tíz könnyű zongoradarab – az »Ajánlás«-sal, mint tizenegyedikkel – a Bagatellek kiegészítője. Előbbieket pedagógiai céllal írtam, vagyis, hogy a zongoratanulókat könnyű kortárs darabokkal lássam el. Ez magyarázza a bennük felhasznált eszközök még nagyobb egyszerűségét.”⁴⁵ Ugyanebben az írásban később ezt olvashatjuk: „a zongorastílus új irányát kezdeményezik pályámon. (...) új zongorastílus jelentkezik ellenhatásként a XIX. század zongorazenéjének túláradására; e stílus lemond minden lényeghez nem tartozó dekoratív elemről és szándékosan csak a legszükségesebb technikai eszközöket tartalmazza.”⁴⁶ A továbbiakban meglátjuk, mennyiben követi a lejegyzés ezt az új, „lényeghez nem tartozó dekoratív elemektől mentes” zenét.

Bartók kottázásának átalakulását kétségtől egy igen erős külső hatás is befolyásolta. Rozsnyai Károly, az akkori legjelentősebb budapesti zeneműkiadó vállalat vezetőjének ötlete, – a magyar zongora- és kamaradarabok kiadása, amivel ki kívánta szorítani a német nyomtatványokat, főleg a stuttgarti Cotta'sche Buchhandlung termékeit – nagyjából egybeesik Bartók zeneakadémiai zongoratanári kinevezésével.⁴⁷ Csáth Géza szavaiból kiderül, hogy a magyar közreadásokra kétség

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.) 94. Eredeti fogalmazvány angolul: Benjamin Suchoff: *Béla Bartók Essays*. (New York: Farber & Farber, 1976) 432.

⁴⁷ Somfai László: „19. századi kottázási elvek Bartók 1907–1914 közötti zongoranotációjában”. In. Somfai László (szerk.): *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015) 293–322. 297.

kívül nagy igény volt: „Tenger pénz megy ki külföldre kottákért és határozottan indokolt is, hogy azokat a szerzőket, akik közkinccsé váltak, magyarul is kiadják. Csodálkozni lehet rajta, hogy Chopin, Schumann, Mendelssohn még nem jelentek meg. A zeneiskolákban szabály, hogy a teljes szerzőt sohase adják a tanuló kezébe, hanem csak egyes munkáit. Szemelvényeket. Ezek a kiadványok a pedagógiai célnak megfelelőleg részletes útmutatásokkal és ujjazással vannak ellátva. Eddig persze nálunk csak német kiadások voltak forgalomban”⁴⁸ Rozsnyai a magyar kották közreadási feladatainak ellátásával a Zeneakadémia zongoratanárait bízta meg, így Bartók feladata lett a *Wohltemperiertes Clavier* instruktív jeleinek kidolgozása.⁴⁹ Kevésbé ismert az a tény, hogy Bartók később a *Wohltemperiertes* mindkét kötetét gondosan revideálta, melyre Somfai szerint azért volt szükség, mert „Az első két kötet revízióját meggyőződésem szerint nem néhány becsúszott hanghiba tette szükségessé, hanem Bartók drámai szembesülése kottázásának következményeivel, amint új növendékei, kollégái, és a budapesti Zeneakadémia felvételi vizsgájára vidékről érkező magántanítványok előadásában hallotta viszont a kötelező Bach-prelúdiumokat és –fúgákat.”⁵⁰ Így tehát Bartóknak volt alkalma első ízben visszahallani, és finomítani, csiszolgatni a jeleket, és nem utolsó sorban alkalmazni azokat saját műveiben is. Somfai így folytatja: „E tapasztalatból okulva Bartók közreadóként a régebbi zongoramuzsika praktikus kiadásaiban több utasítással élt, szinte »túlادagolva« a jeleket; zeneszerzőként pedig – különösen pedagógiai műveiben – ezután saját instruktív kiadásainak jelzésrendszerét is felhasználta.”⁵¹ Az említett „túlادagolás” különösen gazdag eszköztárát Bartók *J.S.Bach Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, 1916-ban készült közreadásában találhatjuk meg. A tizenkét kis darabot tartalmazó kötet ugyan nyolc évvel a *Gyermekeknek* után keletkezett, de az elején Bartók részletes leírást mellékel a felhasznált jelek használatához, ami saját művei értelmezéséhez is komoly segítség lehet.

Somfai László szerint Bartók zongoraműveiben alapvetően kétféle notációtípust különböztethetünk meg; koncertstílusú notációnak nevezi a nagyobb szabású zongoraművekben használt ujjrendeket, és pedagógiai stílusnak hívja az instruktív jellegű kottairást.⁵² A koncertstílusra jellemző, hogy igen kevés instrukciót,

⁴⁸ Csáth Géza: „Beethoven–Bartók”. *Nyugat* 1910/23 (1910. december), 1748–1749.

⁴⁹ I.m. 301. Somfai: *19. századi kottázási elvek* (Lásd a 47. lábjegyzetet.)

⁵⁰ I.m. 302. Somfai: *19. századi kottázási elvek* (Lásd a 47. lábjegyzetet.)

⁵¹ I.h.

⁵² I.m. 320. Somfai: *19. századi kottázási elvek* (Lásd a 47. lábjegyzetet.)

ujjrendet tartalmaz, ezeket a darabokat Bartók elsősorban saját előadásra szánta, mint például a Szvit Op.14, Szonáta, és az 1. és 2. zongoraverseny.⁵³ Az ujjrendek vonatkozásában e kétféle lejegyzés a következőképp érzékelhető; a koncertstílusú kottairásban jellemzően csak akkor találunk ujjrendet, ha valamilyen speciális helyen, artikuláció vagy frazeálás miatt van rá szükség. A következő példa az 1926-ban született *Szonátából* való, szemléltetően példázza a koncertstílusú lejegyzést. Az idézett kottarészlet az Universal kiadás szerinti hatodik oldalon található, ami azért fontos, mert itt láthatunk először (!) ujjrendet a darabban, itt is azért, hogy a Bartók által előírt erőteljes *crescendo* és *sforzatoissimo* kellőképp létre jöjjön, valamint a folytatásban az ujjcsere előírása a kitartott esz-hangon.

3. kottapélda, Bartók: Szonáta 1-tétel, 137-141. ütem, Universal kiadás



Ezzel szemben a pedagógiai notáció kategóriába eső darabokban rendkívül sok bejegyzést, instrukciót és ujjrendet találunk, nyilvánvalóan azért, hogy a szélesebb körben használt darabokban az említett „új zongorastílusú” darabok előadásához Bartók a lehető legtöbb segítséget megadja. Az első „pedagógiai notáció” eszközeivel lekottázott darabsorozat a *Tíz könnyű zongoradarab*, második a *Gyermeknek*. A következőkben – hasonlóan a *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* elején található jelmagyarázathoz – lehetőség nyílik e két pedagógiai mű jelzésrendszerét feltérképezni, valamint a hasonlóságokra-különbségekre fényt deríteni.

Noha a *Notenbüchlein*on Bartók nyolc évvel a *Gyermeknek* után dolgozott, úgy tűnik a Bach közreadásnál használt jelzésrendszer már a *Gyermeknek* és a *Tíz könnyű zongoradarab* keletkezésekor kiforrott állapotban volt. A hanghosszúságra, hangszínek árnyalására ugyanazokat a jeleket használja a szerző, mint nyolc évvel később a Bach közreadásban. A *Gyermeknek* következő

⁵³ I.m. 76. Bartók: *Gyermeknek zongorára* (Lásd a 44. lábjegyzetet.)

táblázatban látható példáit kivétel nélkül az eredeti, Rozsnyai kiadásból vettem mintegy bizonyításképpen, hogy a jelzésrendszernek már akkor birtokában volt. Az első és revideált kiadás hangsúlyra, agogikára és hanghosszúságra vonatkozó jeleit főlegesen volna összehasonlítani, mert Bartók teljesen pontosan ugyanazokat a jeleket használja mindkét kiadásban. Lássuk tehát a *Notenbüchlein* jelmagyarázatát:

Az ebben a füzetben kiadott kis zongoradarabok első fele a tanulási idő 2. esztendejére, másik fele a 3. esztendejére szánt tanulmányanyag.

A darabok Bachnak „*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*” c. gyűjteményéből származnak. Néhány változtatástól eltekintve (nagyobbára ékesítések elhagyása), melyekre minden egyes alkalommal utalunk, az eredeti kottaszöveget vettük át.

A használt jelekre vonatkozólag a következőket kell megjegyeznünk:

A frázist jelölő ívek vége *nem* jelenti azt, hogy az ív végződésénél lévő hangot *staccato* vegyük, vagy hangzását bármiképp megrövidítsük. Ez csupán akkor történjék, ha a frázis végső hangja fölött *staccato* jelet (pontot), vagy a széjjelválasztó jelet (|) látjuk.

A | széjjelválasztó jelen kívül, mely csupán megszakítást jelent, még az erősebben széjjelválasztó ' (=comma) jelet is használjuk, amely nem csak megszakítást, hanem alig észrevehető megállást is jelent. Vagyis | - nál a szétválasztó hézag időbeli hossza az előtte lévő hang értékéből veendő el, ' - nál ez a szétválasztó hézag megállás képében beékelendő az előtte és utána levő hang értéke közé (esetleg hozzájárul még az előtte lévő hang megrövidítése által keletkezett hangzási szünet is.).

Staccato hangok közt a | szétválasztó jel frázis végződést jelöl.

A *staccatissimo* és a *legato* közti számtalan átmeneti fokozatokra csak a következő néhány jel használatával tudunk ráutalni.

''' = éles *staccato*, (*staccatissimo*, amellyel együtt jár bizonyos hangsúly és élesebb hangszín).

.... = rendes *staccato* (a hang pillanatnyi hangoztatásától majdnem a kotta értékének feléig történő hangoztatásáig).

 = *portamento*, melynél a hangok majdnem a kotta értékének feléig hangoztatandók, és amellyel bizonyos különös színezés is járul).

 = a félrövidség jele (a hangok hangoztatása értékük felénél ne legyen rövidebb)

— = A *tenuto* jele (egyes hangok fölött azt jelenti, hogy az illető hangot teljes értékén át hangoztassuk; hangcsoportok minden egyes hangja fölött jelentése az, hogy a hangokat, anélkül, hogy egymáshoz kötnők, lehetőleg értékükön át hangoztassuk).

Bartók Béla Gyermekeknek című művének első és revideált kiadásának tükrében

 = a *legato* ismert jele, amely jelet *legato* meneteknél más jel híjján frázismegjelölésre is használunk.

A különféle fokú kiemelésekre (*sf*) a következő fokozatokat használjuk:

sf = legerősebb kiemelés,

^ = még elég erős kiemelés,

> = gyöngye kiemelés,

– = (a *tenuto* jele) legato menetek egyes hangjai fölött az illető hangnak gyöngéd, mintegy más színezéssel történő kiemelését jelöli.

A következőkben látni fogjuk a *Tíz könnyű zongoradarabban* és a *Gyermekeknek*ben használt hangsúlyra, agogikára és hanghosszúságokra vonatkozó jeleket. Látni fogjuk, hogy e két mű jelrendszere természetesen nagyon hasonló, mondhatni megegyező, mégis, a *Gyermekeknek*ben az agogikai jelek még árnyaltabb változatait fedezhetjük fel.

Hangsúlyok jelölésére a következő jeleket találjuk:

<i>Tíz könnyű zongoradarab</i>	<i>Gyermekeknek</i>
>	>
^	^
!	
<i>sf</i>	<i>sf</i>
	<i>sff</i>
<i>Poco sf</i>	
<i>Poco marcato</i>	<i>Poco marcato</i>
<i>Molto marcato</i>	<i>Molto marcato</i>
	<i>Marcatissimo</i>
	<i>Marcato</i>

Agogikai jelekre a következő példákat találjuk:

Tíz könnyű zongoradarab	Gyermekeknek
	
	
	
	
	
	
	

A relatív értékű hanghosszúságok érzékeltetésére mindkét sorozatban ötféle jelzést találunk, melyek a következők: staccato, a félhosszúság jele, azaz tenuto ponttal, jelzés nélküli puszta hang, tenuto, fermatás hang.

Felvetődhet a kérdés: mi köze van a lejegyzésnek, a kottázás árnyalásainak az ujjrendhez? A legtöbb esetben azt figyelhetjük meg, hogy az ujjrend megerősíti az agogikát, hangsúlyt vagy hanghosszúságot és elősegíti a deklamált játékmódot. Erre rengeteg példát találunk a *Gyermekeknek*ben. Ritkább, de érdekesebb esetek azok, amikor az ujjrend helyettesíti az agogikát, hangsúlyt vagy hanghosszúságot. Némely esetben többet mond az ujjrend bármely bravúros lejegyzési manővernél.

2.2 Ujjrendtörténeti előzmények

Az ujjrend használata, története a billentyűs hangszerek és billentyűs zene történetével és fejlődésével nagyon szorosan összefügg. A következő fejezetben a híresebb teoretikus munkák alapján nyomon követhetjük az ujjrend szabályainak általános átalakulását a szigorú szabályrendszertől és „rossznak tartott” ujjak használatától kezdve az ujjrend „teljes szabadságáig”.

A legkorábbi ujjrendről szóló dokumentum 1551-ből való, Hans Buchner (1483-1538) organista kéziratában található, melynek címe *Fundament Buch*. Ebben a műben még az az ujjrendi elv fedezhető fel, ami az első és ötödik ujjat, mint rossz ujjat tartja számon.⁵⁴

Az első igazán jelentős iskola, Francois Couperin: *L'art de toucher le Clavecin* című, 1717-ben megjelent műve.⁵⁵ A Couperinnél használt ujjrendek annyiban fejlődtek tovább, hogy zárlatoknál és kezdőhangoknál néha már használja és előírja az azelőtt rossznak tartott első és ötödik ujjat is, bár gyors játékhoz még mindig csak a második, harmadik és negyedik ujjakat használja, valamint felfelé menő skáláknál aláhelyezés helyett még mindig szívesebben szerepelteti a negyedik fölé helyezett második, vagy harmadik ujjat. (Lásd 4. kottapélda) Szigorú szabályok helyett rengeteg gyakorlati példával látja el a tanulót.

⁵⁴ Mark Lindley és Glyn Jenkins: „Fingering”. In: Grove Music Online encyclopedia

⁵⁵ Faksimile kiadás: Francois Couperin: *L'ART de toucher le Clavecin*. Anna Linde (szerk.): (Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1933.)

4.Kottapéllda. Couperin: *L'ART de toucher le Clavecin* 21. oldal. (Lásd az 55. lábjegyzetet.)



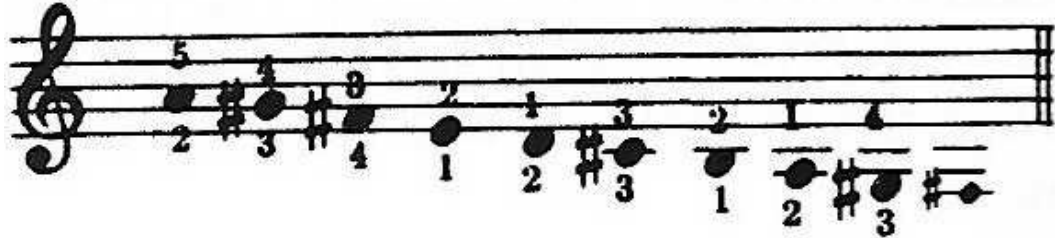
Carl Philip Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen*⁵⁶ című 1753-ban, Berlinben megjelent műve az ékesítés-változatok és jelölések rendkívül gazdag tárháza miatt vált híressé. Nem elhanyagolható azonban az sem, hogy harmincöt oldalt szentel az ujjrendnek, legfontosabb pedig az, hogy már igen nagy hangsúlyt fektet a hüvelykujj használatára. Mark Lindley a Groove lexikon ujjrendről szóló szócikkében így ír erről: „Emanuel azt mondta, hogy a hüvelykujj, amit apja »fő ujj« rangra emelt, teszi a többi ujjat rugalmassá, mert akárhányszor egyik vagy másik mellett üt le, azoknak behajlítva kell lenniük. Azt mondta, hogy az ujjaknak egyébként is behajlítva kell lenniük (azt nem említi, mennyire), és az alkarnak a billentyűknél egy kicsit lejjebb kell lennie.”⁵⁷ Az általa megadott szabályokat, ő is rengeteg példával támasztja alá, melyek közt számos alternatív ujjrend is található. Legtöbbjük beleillik abba az általános szabályba, miszerint a testtől távolodva a hüvelykujjnak a félhangok (fekete billentyűk) után következő hangot kell leütnie (5. kottapéllda, alsó ujjrend.), a test felé haladva pedig fordítva, a félhangot megelőző hangot. (6. kottapéllda, alsó-középső ujjrend.)

⁵⁶ Carl Philipp Emanuel Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* William J. Mitchell (szerk. és ford.) (New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1949.)

⁵⁷ Lindley: *Fingering* (lásd a 68. lábjegyzetet.) Saját fordítás.

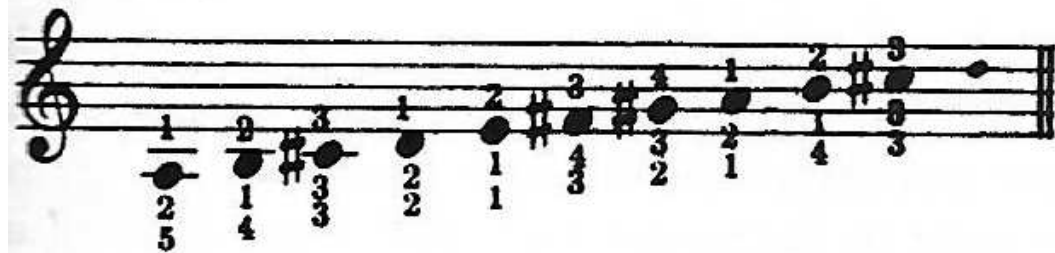
5. Kottapéllda. Carl Philip Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen*. 54. oldal. (Lásd a 56. lábjegyzetet.)

Figure 25



6. Kottapéllda. Carl Philip Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen*. 53. oldal. (Lásd a 56. lábjegyzetet.)

Figure 24



A 18. századi zongoraiskolák közül kétségtelenül a legjelentősebb mű Daniel Gottlob Türk, 1789-ben, Lipcsében megjelent *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen* című nyolc fejezetes zongoraiskolája.⁵⁸ Ő már igen nagy figyelmet szentel a hüvelykujj használatának, az ujjrendről szóló fejezet lezáró részében ezt olvashatjuk: „Bach óta tudjuk, hogy a zongorajátéknál milyen fontos a hüvelykujj, ezért a zongoristák azóta többet használják mint korábban, de még mindig nem eleget. A régi ujjrendekhez szokott zongoristák, még mindig nagyon gyakran – főként a mai daraboknál – túlságosan elhanyagolják. Éppen ezért nem tehetek másképp, mint hogy a fontos ujj, a hüvelykujj használatára ismét felhívjam a figyelmet. Ha rajtam állna, a hüvelykujj helyett inkább a kisujjamat vesztíteném el, mert a hüvelykujjnak szükség esetén fölé lehet tenni, és még mindig tudunk vele hangot tartani, ezzel szemben a kisujjnak soha nem lehet alátenni, fölé tenni is csak bizonyos esetekben szabad hármas

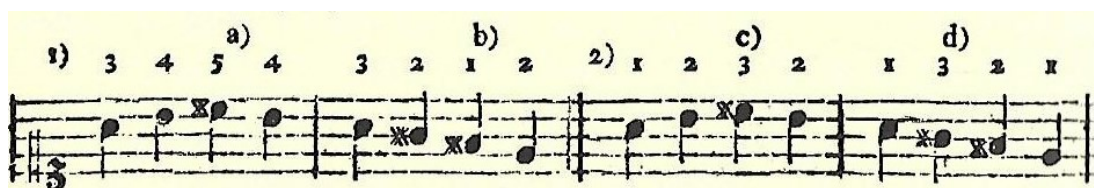
⁵⁸ Faksimile kiadás: Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*. Erwin R. Jacobi (szerk.): (Kassel: Bärenreiter, 1967.)

vagy a négyes ujjat. (...) Azonban nem a kisujj használatát akarom ezzel tiltani, hanem annak túlzott használatától szeretnék mindenkit óva inteni.”⁵⁹

Ez az első mű, amelyben megtalálhatóak a későbbi úgynevezett *pozíció-elv* alapszabályai. Ezen elv azokból az általános megfigyelésekből indul ki, hogy az ujjrendnek mindig a soron következő hangjegyek menetéhez kell igazodnia és a legkényelmesebb ujjrend a legjobb, vagyis az, amelynél a kéz a legnyugodtabb marad. Ez alapján Türk a következő tíz szabályt sorolja föl:

1. Első és ötödik ujj szabálya. Az első és ötödik ujj csak szükség esetén alkalmazandó felső (fekete) billentyűn. Ez azt jelenti, hogy csak akkor, ha másképpen nem lehetséges, ugyanis ezzel a két ujjal a távolabb eső félhangok kényelmesen a kezek mozgatása nélkül nem érhetők el. A 7. kottapéldán látható négy rövid példából a szerző az *a* és *b* példát, mint hibás, a *c* és *d* példát, mint helyes ujjrendet adja meg.

7. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 132.old (Lásd a 58. lábjegyzetet)



Ugrásoknál szabad fekete billentyűkön első vagy ötödiket használni, valamint akkor is szabad, ha egymás után több feketét ütünk le.

⁵⁹ „Seit Bach gezeigt hat, wie wichtig der Daumen beim Klavierspielen ist, gebraucht man ihn zwar mehr, als ehedem, aber doch nicht allgemein genug. Besonders vernachlässigen bejahrte oder an die ältere Fingersetzung gewöhnte Klavierspieler diesen, in den gegenwärtigen Tonstücken, ganz unentbehrlichen Finger noch immer sehr häufig. Ich kann daher nicht umhin, den Gebrauch des so überaus notwendigen Daumens hier noch einmal angelegentlich zu empfehlen. Lieber würde ich, wenn eins von beiden sein sollte, statt des Daumens den kleinen Finger müßig lassen. Denn nach dem Daumen kann man im nötigen Falle überschlagen, und hat gleichsam einen Hinterhalt; da hingegen das Untersetzen nach dem kleinen Finger nie, und das Überschlagen nur in gewissen Stellen, mit dem vierten oder dritten Finger über den fünften, erlaubt ist. (...) Doch, man sieht wohl, daß ich hierdurch keinesweges den erforderlichen Gebrauch des kleinen Fingers widerraten, sondern nur vor dem Mißbrauch desselben warnen will.” Türk: *Klavierschule* 144. (Lásd a 72. lábjegyzetet.) Saját fordítás.

8. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 132. old (Lásd a 58. lábjegyzetet)

2. Ne használjuk egymás után két billentyűn ugyanazt az ujjat, mert a két ismételt ujjal a hang túl hamar elhal és a zenei folyamat megszakad. Kivétel, ha szünet van a két hang közt, vagy el kell választani, de ilyenkor is jó elkerülni, hogy ne váljon szokássá.

9. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 133. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

Megengedett, ha nem lehet elkerülni, (10. kottapéllda) valamint fekete billentyűről fehérre csúszásnál is. (134old/d,e, f,g példa)

10. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 134. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)11. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 134. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

3. Felfelé haladó meneteknél jobb kézben, ha nem elég az öt ujj, a második, harmadik vagy negyedik alá észrevétlenül betesszük az elsőt. Ötödik ujj alá nem szabad tenni, mert az ötödik ujj alá másik ujjat tenni kényelmetlen, de legalábbis bizonytalan, ezért tilos. Ugrásoknál az alátevés gyakran szükséges akkor is, ha kényelmetlen, ezért ez sok gyakorlást igényel.

12. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 135. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

Hosszú hang után érdemes alátenni, nem a rövid után.

13. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 135. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

4. Lefelé haladó meneteknél jobb kézben egy hosszabb ujjat (2,3,4) helyezünk a hüvelyk fölé. Bal kéz esetén ez fölfelé van. A fölétevés ötödik ujjal bizonytalan, ezért nem megengedett. Szokás szerint csak a három hosszabb ujjunkat tesszük fölé, viszont bizonyos esetekben a harmadik ujjunkat a negyedik (137) fölé tehetjük, a negyediket az ötödik fölé, sőt még a harmadikat a kisujj fölé is tehetjük. Ez utóbbi csak akkor lehetséges, ha a kisujj fehér billentyűn van. Éppen ezért az ujjrendek a *d* esetben nem jók.

14. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 137. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

Végsszükség esetén a harmadikat a második fölé tehetjük akkor, ha az utóbbi egy fehéret, a hosszabb harmadik pedig egy fekete billentyűt üt le.

15. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 137. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

5. Az első ujjat leginkább felső (fekete) billentyű előtt vagy után használjuk. (138.old) Kivételt képez az az eset, ahol ez kényelmesen nem kivitelezhető.

16. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 138. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)

6. Lépcsőzetes meneteknél (skálaszerű motívumoknál) úgy használjuk az ujjakat, amint egymás után következnenek, egyet sem hagyva ki. A két *b* eset hibás, mert megszegik a szabályt. Kivételt képez az a helyzet a szabály alól, ha a hüvelyk egy fekete billentyűre érkezne, mert akkor kihagyjuk, hogy másik ujjra érkezünk.

17. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 139. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



18. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 140. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



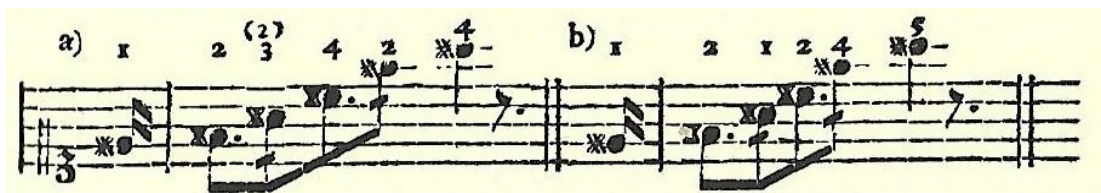
7. Gyakran a szabályok ellenére soron kívül kell valamelyik ujjat alkalmazni, például másodikat az ötödik mellé. Ezt utánhúzásnak vagy melléhúzásnak (nachziehen) nevezi. (19. Kottapéllda) Ez nem keverendő össze az alá vagy fölétevéssel, mert az ujj, ami nem követi az ujjak sorrendjét s nem alá se nem fölé nincs téve hanem mellé tesszük, hogy ne keletkezzen szünet. Sok esetben kell, de sokszor fölösleges is alkalmazni. Csak akkor használjuk, ha a kezek elfordulása nélkül tudjuk megtenni ezt.

19. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 140. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



Speciális esetekre példák. (20. Kottapéllda. Az *a* példa a helyes, *b* a helytelen.)

20. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 141. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



8. Szekundnál nagyobb lépés esetén annyi ujjat hagyjunk ki, ahány hangot átugrunk.

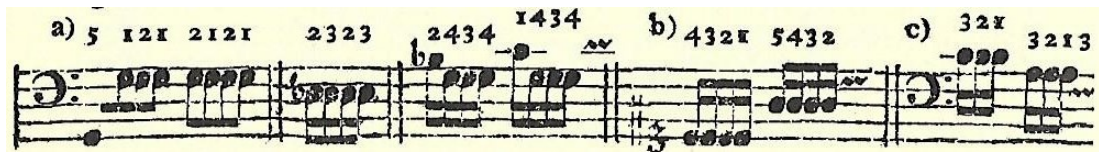
21. Kottapéllda, Türk: *Klavierschule*, 142. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



Többszólamú tételeknél ezt a szabályt nem lehet alkalmazni. Habár nem minden távolságot lehet első és második ujjal lejátszani, de általában így nagy távolságot érünk át, ezért sokszor jobb más ujjrendeket alkalmazni.

9. Azonos hangok gyors játékánál az ujjakat cserélgetjük. A két vagy négy tagú figuráknál kettő vagy négy, a három tagúaknál három ujjat használjunk. Az ötödiket a gyengesége miatt lehetőleg ne használjuk. Ha mégis használjuk, akkor tegyük, ha az a figuráció első hangját üti le. (22/a kottapélda)

22. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 142. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



Ha egy hang csak kétszer van, akkor is ujjcserével játszunk, lehetőleg a legügyesebb ujjunkkal.

10. Gyakran két vagy több ujjnak fel kell váltania egymást anélkül, hogy a billentyűt újra megütnénk. Erre bármely ujjat használhatjuk, csak ne szólaljon meg ujjváltáskor az ujj.

23. Kottapélda, Türk: *Klavierschule*, 143. old. (Lásd a 58. lábjegyzetet)



A fenti első szakaszban ismertetett szabályok után a második szakasz a skálák ujjrendjével, a harmadik a kettősfogásokkal, a negyedik az akkordokkal, az ötödik a kéz keresztezéseinek és a polifon játéknak az ujjrendi lehetőségeivel foglalkozik.

Terjedelem és részletesség tekintetében valamennyi elődjét megelőzi Karl Czerny zongoraiskolája, a *Grosse Pianoforteschool*, op. 500.⁶⁰ Az iskola első részének vezérfonala az ujjrend, annak ellenére, hogy új szabályt Türkhöz képest nem hoz, és csak általános érvényű elveket fogalmaz meg. Ilyen például, hogy a legkényelmesebb ujjrend a legjobb, minden esetben az egyszerűbbet válasszuk a körülményesebb helyett, ha lehet, kerüljük a hüvelykujj alátevését, egymás mellett lévő billentyűkön egymás mellett lévő ujjakat használjunk, egy ujjat ne használjunk kétszer egymás után,

⁶⁰ Karl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Op. 500. 3. Teil von dem ersten Anfänge bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigende componirten zahlreichen Beispielen. Wien: Diabelli, 1839.

és fekete billentyűre ne kerüljön első vagy ötödik ujj. Czerny művéről a Grove lexikonban ezt olvashatjuk: „Mivel az ujjrendi technikák természetesen közeli kapcsolatban vannak a különböző stílusú billentyűs művekkel, ezért a 19. századi zongoramuzsika komplexebb figurációit az ujjazat problémájának leleményesebb megközelítése kellett volna, hogy kísérje. Mégis, a 18. század második felében lefektetett szabályok maradnak meg biztos alapként a további fejlődéshez.”⁶¹

A 19. század végéig ezután az ujjrendi elvekben nagy változás nem történt. A később megjelent művek inkább a zongorajáték esztétikájával, elméletével, hangszínnel, mechanizmussal foglalkoznak. Ilyen például Louis Plaidy: *Technische Studien* című műve 1852-ből, és Sigismond Thalberg *Über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte* munkája, melyek szintén főként a dallamos és énekszerű zongorahang előállításának technikájáról, mintsem technikai dolgokról szólnak.⁶²

Fontos még megemlíteni Hugo Riemann: *Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule* és *Katechismus des Klavierspiels* című munkáit, melyekről Veszprémi Lili azt írja: „Riemann az ujjrendet illetően követi Bülow szabatosan megállapított elvét, mely szerint legfőbb irányelvül nem a technikai kényelem, hanem a részlet frazeálása tekintendő. Tehát itt foglalja el a „pozíció-elv” helyét a „frazeálási-elv”. Ez természetesen merev szabályokba nem foglalható, de maga után vonja, hogy ami tilos volt azelőtt - pl. két egymás utáni hangra azonos ujjat használni -, az most sokszor követelménnyé válik, hogy ezzel mintegy kényszerítse a játékost arra, hogy a motívumokat, mondatrészeket egymástól elválassza.”⁶³

Az ujjrendi elveket összefoglalva tehát kétfélét különböztetünk meg, a *pozíció- és frazeálási elvet*. Ehhez járul még a Gát József *Zongoramethodika* című könyvében leírt *irányujjrendnek* nevezett elv is, ami figyelembe veszi az ujjak sajátosságait, anatómiai adottságait, nevezetesen az ujjak különböző hosszúságát, tömegét és a kézen levő különböző helyzetét. Gát ezt az elvet C. Ph. Em. Bach művére, a már említett *Versuchra* vezeti vissza: „Bizonyos lefelé tört akkordokban a szokásos ujjrend helyett kényelmesebb a 3. ujj használata.”⁶⁴ Ez annyit jelent, hogy „Megfelelő

⁶¹ Lindley: *Fingering* (lásd a 54. lábjegyzetet) Saját fordítás.

⁶² Veszprémi Lili: A zongorapedagógia fejlődése a 18. és 19. században. *Parlando* 1961/10 (1960 november) 8-11. 9.

⁶³ I.h.

⁶⁴ Gát József: *Zongoramethodika*. (Budapest: Zenemű kiadó, 1978) 198.

ujjrenddel tehát a kezét mindig a játék irányába fordíthatjuk. Ez az irányujjrend.”⁶⁵ A *Zongoramethodika* merev szabályok helyett mindenütt inkább a gyakorlati alkalmazás sokféleségét ismerteti, és példáival a kivételekre is felhívja a figyelmet. Gát József az ujjrendek szabályok alól való felszabadulását azzal a mondattal fejezi ki, ami egyben az ujjrendekről szóló rész végső konklúziója az, hogy „Az ujjrendek alkalmazásának a szabályait a gyakorlat alakította ki. Az egyes ujjrendi szabályok részben ellentmondanak egymásnak és a zenei mondanivaló dönti el, hogy melyiket érvényesítsük jobban.”⁶⁶

Ahogy tehát láttuk, az ujjak használatának módja, rendszere igen sokat változott, ahogyan a zene közlésmódja, a hangszerek új lehetőségei és különböző szerzők stílusai megkívánták. Nem változott azonban az ujjrend kezdetektől mostanáig érvényben lévő, alapvető funkciója, hogy „A helyesen szerkesztett ujjrend elősegíti a világos zenei fogalmazást és egyúttal lehetővé teszi a feladat minél kényelmesebb megoldását.”⁶⁷ Gát József nem véletlenül abban a sorrendben állítja fel a jó ujjrend ismérveit, hogy „zenei szempont” és aztán „kényelmi szempont.” Az idézet így folytatódik: „Ha a kényelmi szempontokat nem vennénk figyelembe, úgy előfordulhatna, hogy ujjrendjeink a kívánt tempóban játszhatatlanok. Még nagyobb hiba, ha csak az ujjrend kényelmességével törődünk, mert így sokszor a tartalommal ellenkező kifejezést kapunk.”⁶⁸ A jó ujjrend tehát elsősorban a zenei tartalmat támasztja alá, de csak akkor lesz megfelelő segítség a zenei mondanivaló számára, ha ez előadónak is viszonylag kényelmes a megvalósítása.

A *Gyermekeknek*ben található ujjrendek – noha többnyire nem lehet egy ujjrendi elvbe sem besorolni, – nagyrészt a feljebb említett *pozíció-elv* szerint vannak – főként a revideált kiadásban – nagyon átgondoltan megszerkesztve. Ez persze nem minden esetben egyértelmű, és természetesen nem követi szisztematikusan Türk tíz szabályát. Hogy a *pozíció-elv* szerkesztésmód mennyire volt tudatos Bartók részéről, nem tudhatjuk, mindazonáltal ezen ujjrendi elv logikus választás, tekintve, hogy kezdő zongoratanulók számára készült, valamint a népdalok frazeálása sem volt magától értődő. „Instruktív kottaközreadásaihoz közel álló notációs stílusában, melyhez a *Gyermekeknek* is tartozik, Bartók gondosan eltervezte az ujjrendet, figyelembe véve a

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ I.m. 190. Gát: *Zongoramethodika* (lásd a 64. lábjegyzetet.)

⁶⁷ I.h.

⁶⁸ I.h.

gyermek kezek sajátosságait.”⁶⁹ Az *Gyermekeknek* ujjrendjei éppen azért különlegesek, mert azon túl, hogy minden fent leírt kritériumoknak maradéktalanul megfelelnek, funkciójukat tekintve – akarva, akaratlanul – a notációs jelekkel egyenrangú zenei instrukciókká lépnek elő. Nem tudhatjuk, hogy Bartók milyen rendszer szerint jegyezte be éppen azokat az ujjrendeket, amiket a *Gyermekeknek* sorozatban megtalálunk, mindazonáltal a kiváló zongoraművész és egykori Bartók-tanítvány, Comensoli Mária visszaemlékezése egykori mestere ujjrendekhez való hozzáállásról igen nagy szabadságról tanúskodik. „Kis keze volt, így a maga részére, a technikai nehézségek áthidalására, különleges ujjazatokat, csukló és kartechnikákat alakított ki. De mindig hangsúlyozta, hogy ez a megoldás nem követendő szolgai módon. Ezt mondta: »Én ezt így oldom meg, mert testi felépítésem és kezem ezt diktálja. A maga feladata az, hogy megkeresse az utat sajátmaga számára.«”⁷⁰ Bartók ezen kijelentéséből tehát következtethetünk arra, hogy az általa beírt ujjrendeket nem kell végérvényesnek tekinteni. Mindazonáltal ujjrendjei olyan szorosan a kompozíció részét képezik, hogy az előírt ujjrendek nem betartása könnyen vezethet a mű félreértelmezéséhez.

⁶⁹ I.m. 88. Bartók: *Gyermekeknek zongorára* (Lásd a 44. lábjegyzetet.)

⁷⁰ I.m. 146 Székely: *Bartók Tanár Úr* (Lásd a 33. lábjegyzetet.)

3. *Gyermekeknek*

A *Gyermekeknek*-sorozat keletkezéstörténete a mai napig tisztázatlannak mondható. Sokat tudunk, de azt pontosan nem, hogy tulajdonképpen mi lobbantotta fel Bartókban egy gyermekeknek szóló, magyar és szlovák népdafeldolgozásokat tartalmazó darabsorozat megírásának a vágyát. Bár biztos választ nemigen kaphatunk, több gondolat is szolgálhat magyarázatként.

Az egyik kézenfekvő válasz lehet az 1907-es zeneakadémiai zongoratanári kinevezése, és az, hogy 1906 óta módszeresen gyűjtötte a magyar és szomszédos népek zenéjét, és a népdalgyűjtő utak friss élménye ösztökelte egy népzene központú pedagógiai mű megírására.⁷¹ Egy másik magyarázat szerint – melyet Kodály Zoltán visszaemlékezése alátámasztani látszik – egyszerű megrendelés a *Gyermekeknek* megírásának közvetlen kiváltó oka. Kodály 1946-os megemlékezése így szól:

Bartók első lépése a gyermekeknek felé sem belső indítékra történt, egészen prózai külső indíték a kiadó megrendelése volt. Tudjuk a zenetörténetből, hogy számtalan mesterművet megrendelésre írtak. Ezúttal is költészet lett a megrendelés prózájából. A kiadó csak könnyű darabokat, tananyagot kért, s kiderült, hogy Bartók lelkében megmaradt annyira gyermeknek, hogy természetesen tudott szólni a gyermek nyelvén.⁷²

Egy harmadik magyarázat szerint, ami magától Bartóktól származik, kiderül, hogy a gyermekek számára való komponálás mindig is foglalkoztatta, mert zongoratanári tapasztalatai alapján úgy látta, hogy a tananyag nagy része zeneileg értéktelen darabokból áll.⁷³

Már zeneszerzői pályám legelején az az eszmém támadt, hogy könnyű darabokat írok a zongorázni tanulók számára. Ezt az eszmét zongoratanári tapasztalatom sugallta; mindig úgy éreztem, hogy kivált a kezdők számára

⁷¹ Somfai László: „Bartók Béla: *Gyermekeknek*”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. 1983október-1984 szeptember (Budapest: Zeneműkiadó, 1983): 440-446. 440.

⁷² Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. 2. Bónis Ferenc (szerk.): (Budapest: Argumentum, 2007): 81.

⁷³ Itt meg kell említeni, hogy nem biztos, hogy Bartók tisztában volt az alapfokú zongoraoktatás problémáival, hiszen főiskolás éveiben magántanítványai, kinevezése után pedig zeneakadémia felsőbb éveiben lévő növendékei voltak.

rendelkezésre álló anyagnak nincs valódi zenei értéke, igen kevés mű kivételével – ilyenek például Bach legkönnyebb darabjai és Schumann Jugendalbuma.⁷⁴

Mivel Bartók a sorozatot nem elsősorban zongoraiskolának szánta, a *Gyermekeknek* pedagógiai értelemben közel sem tekinthető olyan szisztematikusnak és átgondoltnak, mint a *Mikrokozmosz*. Noha a darabok nem mindig követik egymást nehézség szerint, azért megfigyelhető bennük egy bizonyos fejlődés, főként a hangnemeket, előjegyzéseket és terjedelmüket tekintve. Elég megnézni a revideált kiadás szerinti első füzet első és utolsó darabját, hogyan jut el a *Játszó gyermekek* naiv hangvételeitől a *Kanásztánc* virtuóztatásáig. Bartók célja – mint azt a fenti idézetből is láthatjuk – gazdagítani a gyermekek rendelkezésére álló zongorairodalmat úgy, hogy közben megismerkednek a magyar és egyes szomszédos népek zenéjével.

A *Gyermekeknek*ben összegyűjtött dallamok forrásai igen változatosak, mivel az első két füzet magyarországi nép-és gyermekdalokból áll, a második két füzet pedig felvidéki szlovák nyelvű népdalokat dolgoz fel, melyek szövegeit Balázs Béla fordította magyarra, és Kodály Emma németre.⁷⁵ A magyar népdalanyag főként saját gyűjtésből áll, részben pedig Kiss Áron tanítóképző intézeti igazgató (1845-1908) 1891-ből származó Magyar Gyermekek-játék-gyűjtemény című munkájából merítette.⁷⁶ A saját gyűjtésbeli dalok túlnyomó része a Dunántúlról és Székelyföldről származik, de találhatunk Békés megyéből, és Pest megyéből származót is.⁷⁷ Kiss Áron gyűjteményéből való a gyermekdalok nagy része, Kodály Zoltán Nyitra megyei gyűjtéséből származik két dallam (24, 28), és a Bartalus István által közreadott *Magyar népdalok: Egyetemes gyűjtemény* című kötetéből vette át Bartók a 26. számú, változatlan ütemű alakját (*Kerülj Rózsám, kerülj*, ismertebb nevén *Hess páva, hess páva*), a *Regös ének* dallama pedig a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 4. kötetéből való. Néhány darabot származási hely megnevezése nélkül az „általánosan ösmert” jelzővel

⁷⁴ Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 91.

⁷⁵ Veszprémi Lili: *Zongoraoktatásunk története. A tananyag és a módszer fejlődése.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 216.

⁷⁶ Frank Oszkár: *Bartók és a gyermekek. A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat elemzése.* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994) 6.

⁷⁷ I.h.

látott el, a 27-es darabnál meg csak annyi olvasható: „szövege közölhetetlen.”⁷⁸ A *Gyermekeknek*ben feldolgozott valamennyi népdal – köztük a Bartók által közölhetetlennek ítélt összes népdalszöveg – megtalálható Lampert Vera és Vikárus László *Népzene Bartók műveiben*⁷⁹ című tanulmányában, valamint a füzetekre lebontva, a Lampert-jegyzékszámokkal együtt a nemrég megjelent Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadásának 37. kötetében.⁸⁰

A szlovák dallamok közül 15 dal Bartók saját gyűjtése Gömör és Nyitra megyékből, húsz dal forrása a Slovenské Spevy, azaz Szlovák dalok című 1880-1907 között közreadott gyűjtemény, három dal (31, 36, 37) forrása Karol A. Medvecký 1905-ből származó monográfiája, a 34-es dallamé pedig a Schneider-Trnavský gyűjtemény 2. kötete.⁸¹

Bartók 1943-45 között a teljes sorozatot revideálta, és egy új kiadásra *For Chindren* 1-2 címmel előkészítette a Boosey and Hawkes kiadó számára.⁸² Szelényi István szerint az átdolgozások nagyrésze a kiadásra való revideálást jóval megelőzően már megszületett. „Bartók külföldi hangversenyein majdnem mindig másorra tűzött egy-egy sorozatot a »Gyermekeknek« kis darabjaiból. Így azt mondhatjuk, hogy az előadás módjának pontos meghatározása és rögzítése a praxisból, a hangversenyezés élő gyakorlatából született.”⁸³

A kiadás csak a szerző halála után, 1946-ban történt meg, ezt a kiadást használjuk a legtöbb esetben ma is. Ebben Bartók először is elhagyott néhány darabot, 79-re csökkentve a tételek számát.⁸⁴ Ennek oka egyrészt, hogy népzene kutató munkája során megtudta, hogy, a Bartalus István kötetéből átvett „Horvát Ádám gyűjtése a 18.szdz-ból” nem igazi népdal, másrészt két, címet nem viselő tétel Kodályné feldolgozása volt, és valószínűleg Bartók nem tartotta volna illendőnek a saját neve alatt közölni őket.⁸⁵ Ezeken felül kijavíthatta, átdolgozhatta a harmóniákat, a szólamvezetést, az előadási utasításokat, az ujjrendet. Valamennyi tételt pontos

⁷⁸ I.h. (Ez a dallam megtalálható „*A gúnárom elveszett*” kezdetű szöveggel Kodály iskolai énekgyűjteményének első kötetében.)

⁷⁹ Lampert Vera, Vikárus László: *Népzene Bartók műveiben*. (Budapest: Helikon kiadó, 2005.)

⁸⁰ Lásd a 44. lábjegyzetet.

⁸¹ I.h.

⁸² I.m. 440 Somfai: „Bartók: *Gyermekeknek*” (Lásd a 71. Lábjegyzetet.)

⁸³ Szelényi István: *Szövegkritikai tanulmány Bartók „Gyermekeknek” c. művének eredeti és átdolgozott kiadásáról*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1960) 3.

⁸⁴ A kihagyott darabokkal részletesen a következő tanulmány foglalkozik: Bónis Ferenc: „Bartók *Gyermekeknek* című művéből kihagyott darabok”. *Magyar Zene*. 6/4 (1965) 347-356.

⁸⁵ I.m. 440. Somfai: „Bartók: *Gyermekeknek*” (Lásd a 71. lábjegyzetet.)

metronómjelzéssel, és időtartam adatokkal látott el, ezzel is segítve a helyes tempóválasztást, és értelmezést, az akkor már nem magyar tanuló ifjúság és közönség számára. Számos darabot igen jelentősen átkomponált, ilyen például a *Hess páva*, *hess páva*, mely a Rozsnyai-féle őskiadásban még egyenletes 6/8 mozgású andante, a revideált kiadásban magát a népdalt Bartók átírta arra a 3/8-adot és 2/8-ot keverő formára, ahogyan azt eredetileg Vikár Erdélyben fonografálta, emellett gyökeresen megváltoztatta a második strófa kíséretét.

Annak ellenére, hogy a sorozatnak nincsenek komolyabb pedagógiai célkitűzései, több szempontból is felfedezhetünk benne tanulóknak szánt speciális notációbeli instrukciókat, újrendet.

Mivel a Bartóki lejegyzés sajátosságaival ez a dolgozat csak érintőlegesen foglalkozik⁸⁶, a továbbiakban csak az újrendek vizsgálatára szorítkozom. A speciális lejegyzésre – ezen belül újrendekre – két dolog miatt volt szükség. Az első, hogy a Bartók által felfedezett népdalok egyáltalán nem voltak benne a zenei köztudatban,⁸⁷ ezért egy kimondott értetlenség fogadta őket. „Gondoljuk csak meg, a városokban, az un. művelt osztályok körében teljesen ismeretlen volt ez a hihetetlenül gazdag kincs; még csak nem is sejtették, hogy egyáltalán *van* ilyenfajta zene.”⁸⁸ Bartók írásaiban gyakran olvashatjuk, hogy – pár progresszív szemléletű muzsikustól eltekintve – mennyire nem fogadta be őket a zenésztársadalom.

Az úgynevezett átlagzenészek ugyanis, akik a mesterségbeli sablonok rabjai, mindazt, ami ennek a beidegződött sablonnak ellene mond, nemcsak hogy szépnek nem találják, hanem egyenesen visszataszítónak tartják. *Ebből* a zenéből ugyanis hiányzik a sokat magasztalt, s az iskolás fogalmak szerint egyedül üdvöztető tonika-domináns-kapcsolat. Az átlagmuzsikusz tehát *érthetetlennek* tartja, bármily egyszerű és világos legyen is. Ezeknek lelkivilágához sokkal közelebb áll a népies műzene, mert a népies műzene szerzői közhelyektől és elcsépelt sablonoktól egyáltalán sohasem idegenkedtek.⁸⁹

⁸⁶ Ebben a témában lásd Stachó László disszertációját: Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai. (Lásd a 29. lábjegyzetet.)

⁸⁷ Bartók maga ezt több helyen is leírja, lásd: Tallián: *Bartók írásai I* (46. lábjegyzet.)

⁸⁸ I.m. 129. Tallián: *Bartók írásai I*. (Lásd a 46. lábjegyzetet.)

⁸⁹ I.m. 150. Tallián: *Bartók írásai I*. (Lásd a 46. lábjegyzetet.)

Nem csoda tehát, hogy a teljesen újfajta és szokatlan zene megkívánt egy újfajta közlésmodot is, aminek segítségével közelebb juthatott a megoldáshoz a darabot megfejteni vágyó növendék, vagy az őt tanító pedagógus. Egy – Bartók szavaival élve – *átlagzenész* aligha tudta volna megfejteni a papírra vetett népdalokat a csupán hagyományos funkciós zenében használt tagolási, deklamációs, és hangsúlyozási megoldásokra támaszkodva, ehhez szükség volt a segítségre, amit a szerző a lehető legkreatívabb módon – többek közt az ujjrendekben elrejtve – meg is adott.

A másik, ami miatt szükség volt a speciális ujjrendekre, a gyermekek képességeihez való alkalmazkodás. Noha feltehetőleg Bartók nem igazán volt tisztában az alapfokú zongoratanítás problémáival, – hiszen a Zeneakadémián nem kezdőtanítással foglalkozott, és magánnövendékként sem tanított gyermekeket, – számos jel árulkodik arról, hogy a szerző részéről igenis tudatos volt ez a fajta alkalmazkodás. Természetesen a legelső ilyen árulkodó jel a címben szereplő *oktávfogás nélkül* felirat után, az ujjrendek használata. A folytatásban bőven fogunk látni példát arról, miként lép elő az ujjrendhasználat az egyszerű praktikumból a zene megformálásának szolgálatába. Ez az előlépés főleg abban nyilvánul meg, hogy felfedezzük: valójában az első látásra – főként egy tanuló számára – igen bonyolultnak tűnő ujjrendek minden esetben a megformálást és a deklamálást szolgálják. Bizonyítékokat fogunk találni arra, hogy Bartók tolla alatt az ujjrend fontos zenei instrukciókká válnak.

A fent említett ujjrendeket alapvetően öt csoportba sorolhatjuk be. Ezek a csoportok a következők:

- Deklamációt segítő ujjrendek,
- Repetíciót segítő ujjrendek,
- Rubatot segítő ujjrendek,
- Hangsúlyozást segítő ujjrendek.
- Speciális ujjrendek

A továbbiakban lehetőség nyílik e-csoportokba részletesen és felnagyítva betekinteni, és az állításokat több példával is alátámasztani. A csoportok bemutatására hozott példák között meglehetősen sok átfedést fogunk látni. A legtöbb példát a deklamációt segítő ujjrendekre lehetne hozni. Ez abból adódik, hogy lényegében a rubato, a repetíció, és az akcentuáció is a deklamáció részét képezik, pontosabban

segítik. Ezért láthatjuk majd a későbbiekben, hogy bizonyos darabok több, akár mind a négy csoportnál példaként fognak szerepelni, csak épp más-más szemszögből.

3.1 Deklamációt segítő ujjrendek

Mivel a *Gyermekeknek* darabjai – pár kivétellel – mind a vokális zenében gyökereznek, különösen fontos a zene és a szöveg egymáshoz való viszonya, kölcsönhatása. Erről tanúskodik az a tény is, hogy már az első kiadás függelékében is megtalálható szinte minden dal szövege, amit vélhetően Bartók a darabokat játszó növendékeknek, és az őket tanító tanároknak szánt segítségül a helyesen deklamált – azaz a prozódiahoz helyesen illeszkedő – karakter megtalálásához. Ezt támasztja alá az első kiadás szerinti 42-ik dalszöveg helyén található: *Szövege nem fõdi a dallam karakterét* – bejegyzés, tehát a szöveg és a zene egymáshoz való viszonya valószínűleg meghatározó jelentőségű volt a komponálás során. Szűcs Tibor ezt így fogalmazza meg: „A zenei szöveg és a zene követelményeinek egyeztetéséből születő harmóniát az ideális vokális zenében tehát az jellemzi, hogy a zenei jegyek lehetővé teszik a jól tagolt, helyesen hangsúlyozott, érthető szövegejtést a zenei és a szövegbeli hangsúlyok egybeesésében.”⁹⁰ Bartók – hasonlóan az előző fejezetben már a Szvit Op.14 kapcsán említett *Autentische Aufnahme vom Komponisten* bejegyzéshez – többet mond a szöveganyag közlésével, mint bármilyen notációs bravúrral, mivel a legkifejezőbb zenei lejegyzésmód sem közelíti meg a szöveg által természetes módon diktált ritmikai finomságok önkéntelen végrehajtását, sőt, a bonyolult kottakép valószínűleg igen messzire vinné az előadót egy népdal természetes egyszerűségétől.

A helyes deklamáció problémája hatványozottan állhat fenn, ha az előadó nem beszéli a magyar nyelvet. „A beszéd zenei oldala csakolyan jellemző tulajdonsága minden népnek, mint a zenéje. A nyelv is énekel, a zene pedig beszél.

⁹⁰ Szűcs Tibor: „A deklamáció jelentősége a költői és zenei szövegek kiejtésfejlesztő feldolgozásában”. *Hungarológiai évkönyv* 15.1 (2014): 55-65. 55. Online hozzáférés: http://epa.oszk.hu/02200/02287/00015/pdf/EPA02287_hungarologiai_evkonyv_2014_15_05_5-065.pdf (Utolsó megtekintés: 2017. március 21.)

Világosan érezzük a nyelv és a zene dikciójának még eléggé fel nem derített, talán fel sem deríthető összefüggését. Kérdés, megnyílnak-e a magyar dallam és ritmus végső finomságai olyan zenész előtt, akiben nem él a nyelv ritmusa és dallama gyermekkorától? ⁹¹ Kodály e-kérdésére aligha kaphatunk pontos választ, ám egy jól megkomponált – deklamációs szempontokat is figyelembe vevő – zenemű esetében szinte kizárt a félreértelmezés. Szűcs Tibor így ír erről: „Kodály Esti dal című kórusműve („Erdő mellett estvéledtem...”) és Bartók Bolyongás című zenekíséretes egynemű kara („Vad erdőben járok...”) sem csupán hangulatában mutat közösséget, hanem abban is, hogy mindkettő olyan mesterien avatja zenei költészetté a magyar beszédet, hogy zeneileg rögzített ívelésük megszólaltatásában még külföldi kórusok sem szokták idegenné torzítani a szöveg prozódiaját (az ilyenkor esetlegesen előforduló artikulációs akcentusoktól eltekintve).” ⁹²

Milyen módon segítheti tehát az ujjrend a deklamációt? A *Gyermekeknek* sorozatban kétféle jelleget fedezhetünk fel ebben: *rubato* vagy *giusto* jelleget. *Rubato*-jellegűről beszélünk, ha a dallam ritmusa alkalmazkodik a szöveg lejtéséhez, és *Giusto*-jellegűről, ha a szöveg alkalmazkodik a dallam ritmusához. ⁹³ Természetesen mindkét esetben az alkalmazkodás, illetve az alkalmazás az ujjrendek használatán is világosan követhető. Elsőként lássunk pár szemléltető példát a *rubato* jellegű deklamációs ujjrendek használatára.

24. kottapélda, *Gyermekeknek*, I/13, 13-18. ütem, Rozsnyai kiadás



⁹¹ Kodály Zoltán: *Magyarország a zenében*. (Budapest: Magvető kiadó:1984) Online változat: <http://mek.oszk.hu/06000/06022/html/gmkodaly0002.html> (Utolsó megtekintés: 2017. március 21.)

⁹² I.m. 56. Szűcs: *A deklamáció jelentősége* (Lásd a 90. lábjegyzetet.)

⁹³ I.m. 55. Szűcs: *A deklamáció jelentősége* (Lásd a 90. lábjegyzetet.)

25. kottapélda, *Gyermekeknek*, I/13, 13-18. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



A huszonnegyedik és huszonötödik kottapéldán jól láthatjuk hátulról a negyedik ütemben az ereszkedő kvintek szokatlan, azonos ujjrendjét. Ez egy rendkívül beszédes példája a *portato* játékmód lejegyzésének, amely különleges deklamációt kíván. Mint a *Notenbüchlein* előszavában olvashattuk a *portato* billentésről: a hangok majdnem a kotta értékének feléig hangoztatandók, és amellyel bizonyos különös színezés is járul. Az, hogy azonos ujjrendet ír elő a szerző az ereszkedő kvintekre, szinte automatikusan létrehozza a kívánt deklamált effektust, a bizonyos különös színezést, valamint a *calando* jelleget egy kezdő tanuló kezei alatt is. Ezt az ujjrendet Bartók a revideált kiadásban (25. kottapélda) némiképp megváltoztatta, azaz 5/1, 5/1, 5/1, 5/1-ről 5/1, 5/1, 5/2, 5/1-re valószínűleg praktikus okokból, mert második ujjal kényelmesebb a b-hangot megütni, de a lényeg az ötödik ujj folytonos áthelyezésén van, ez adja ugyanis a deklamált *portato*-játék lényegét.

A *Régi magyar dallam* (revideált kiadás szerinti 1/16) és *Fehér László lovat lopott* (revideált kiadás szerinti 1/25) darabokat lényegében egy példaként is felhozhatnánk, mert remekül szemléltetik a váltott ujjas *parlando rubato* dallamok *portato* játékmódját. Legtöbbször abban az esetben használunk váltott ujjas repetíciót, mikor a hangok váltásának gyorsasága megkívánja. Ennek ellenére jól megfigyelhető mindkét példa esetében, hogy azonos hangokra szinte kivétel nélkül váltott ujjakat ír elő, kerülve ezzel az azonos ujjal azonos hangok billentését. Mi következik ebből? Valószínűleg az, hogy váltott ujjakkal sokkal inkább kézenfekvő a dal beszédszerű mivoltából fakadó természetes pontatlanság előadása, mint azonos ujjakkal. Gát József ezt írja: „Elvértve találunk arra is példát, hogy még lassú tempóban is váltott ujjas repetícióval kedvezőbb a ritmikus tagolás kiemelése.”⁹⁴ A *Régi magyar dallamban*

⁹⁴ I.m. 186. Gát: *Zongoramethodika* (Lásd a 64. lábjegyzetet.)

26. kottapélda, *Gyermekeknek*, I/16, 1-4. ütem, Boosey and Hawkes kiadás

27. kottapélda, *Gyermekeknek*, I/25, Boosey and Hawkes kiadás

28. kottapélda, *Gyermekeknek*, II/33, 1-5. ütem, Boosey and Hawkes kiadás

Andante tranquillo, $\text{♩} = 88$

The first system of the musical score is for the first five measures. The tempo is 'Andante tranquillo' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music is written for piano with a 'p, dolce' dynamic. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs, with fingerings 3, 3, 4, 1, 2, 5, 9, 1, 1, 3, 4, 2, 2. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes and slurs, with fingerings 5, 2, 3, 5, 4, 4, 4. The system ends with a repeat sign.

A huszonnyolcadik kottapéldában látható *Csillagok*, *csillagok* című népdal feldolgozása az egyik kiemelkedő példája az ujjrend zenei jelentőségének. Miért kéri

a szerző, hogy harmadik ujjal indítsuk a darabot? Nem lenne sokkal kézenfekvőbb negyedik ujjal kezdeni? Negyedik ujjal való kezdés esetében fölé- tevés nélkül el lehetne játszani az első két ütemet. A harmadik ujjal való kezdés azért fontos, mert egy *decrescendo* jellel is kifejezi Bartók azt a szándékot, hogy az ütem vége legyen súlytalan. Így, ha az előírt ujjrend szerint játszunk, akkor második ujjra érkezünk, amivel sokkal súlytalanabban lehet egy hangot billenteni, mint első ujjal. Bartók kiváló zongoraművészként nyilván tisztában volt azzal, hogy „Az ujjrend mindig vegye figyelembe az egyes ujjak anatómiai adottságait. Az ujjak – különböző hosszuk és tömegük, valamint a kézen lévő különböző helyzetük szerint – különböző feladatok megoldására alkalmasak.”⁹⁵ Ezen a helyen például arra, hogy súlytalan legyen a frázis vége.

A továbbiakban példákat láthatunk arra, hogy az ujjrend miként nyújt segítséget a giusto jellegű dalokban a dallam-szöveghez viszonyához. Ez a viszony ebben az esetben azt jelenti, miként alkalmazkodik a szöveg – jelen esetben hangok – a prozódia ritmusához. Ez az alkalmazkodás kétféleképpen jelenik meg az ujjrendekben, nevezetesen: Bartók egy adott dallamra azonos, vagy váltott ujjakat ír elő. E példákat nem tekintem a repetíciós ujjrendek témakörébe tartozóknak, mivel ezek minden esetben az alkalmazkodás miatt emelem ki őket, a repetíciós ujjrendek problematikáit a következő alfejezetben tárgyalom. Ezen ujjrendekkel kapcsolatban tehát a következő megállapítást tehetjük: a lassú, vagy közepesen gyors tempójú darabokra jellemző az azonos ujjak, míg a gyorsabb tempójú darabokra a váltott ujjak előírása. Azonos ujjakkal sokkal egyenletesebb és simább hangokat lehet játszani mint váltott ujjakkal, ahol az ujjválogatás sebessége együtt jár az akcentuált, és rövid hangokkal. „Az azonos ujjas repetíció előnye, hogy – legalábbis az esetek többségében – közvetlen lendítéssel valósítható meg. Ezért igen alkalmas az agogika és a dinamika érzékeny megformálására. (...) A pianók finom formálását megkönnyíti, hogy az azonos ujjas repetícióval szinte zöreijmentesen játszhatunk.”⁹⁶ Bartók valószínűleg az előírt ujjrendekkel el akarta kerülni a túl rövid és akcentuált hangokat, ahogy olvashattuk a *Notenbüchlein* előszavában: A frázist jelölő ívek vége *nem* jelenti azt,

⁹⁵ I.m. 196. Gát: *Zongoramethodika* (Lásd a 64. lábjegyzetet.)

⁹⁶ I.m. 184. Gát: *Zongoramethodika* (Lásd a 64. lábjegyzetet.)

hogy az ív végződésénél lévő hangot *staccato* játszuk, vagy hangzását bármiképp megrövidítsük.

29. kottapéllda, *Gyermekeknek*, I/3, 1-7. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



Jól látható a huszonkilencedik kottapéllda első taktusában, hogy a jobb kézben Bartók azonos ujjakat kér az eredeti dal karakterének megtalálásához, elkerülve ezzel azt, hogy a páros kötés második hangja túl rövid legyen, ami természetesen nem illene a darab karakteréhez. Váltott ujjas ujjrend esetén ugyanis az ujjváltás sebessége miatt a páros kötés második hangja jelentősen rövidülhet.

30. kottapéllda, *Gyermekeknek*, I/7, 1-8. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



A harmincadik kottapélldán látható *Keresd meg a tűt* című népdal kiváló példája annak, miként támasztja alá Bartók a crescendót és decrescendót, különböző ujjrendek használatával. A darab kezdő figurájában ugyan váltott ujjakat kér az azonos hangokra, de az első hang fölötti tenuto-vonallal egyértelművé teszi, hogy nem rövid hangról van szó. A 4,3,5,3,1 ujjrend nagyban segíti elő a kért crescendo megvalósítását is. Az 5-8 ütemekben lévő dallamon pedig konzekvensen ismétlődő ujjrendet kér, aminek lényegi pontja, hogy a dallam 2. ujjal végződjön, ami pedig a decrescendo megvalósítását hivatott segíteni.

⁹⁹ I.m. 184. Gát: *Zongorametodika* (Lásd a 64. Lábjegyzetet.)

unisono dallam végéig. Mi következik ebből? Egyrészt az egy hang két ujjal való játszása kizárja a hagyományos értelemben vett billentést, ugyanis az ujjak itt nem tudnak mozogni, tehát csuklómozgással érjük el a hangok megszólaltatását, akárcsak az oktáv-játéknál, ami alapvetően súlyosabb és nehezebb hangokat eredményez. Másik szempontból pedig kizárja a túl gyors tempó választását, mivel a két ujjas hangmegszólaltatás nem egyszerű feladat, főleg egy gyermek számára. Ezzel a kreatív ujjrenddel tehát az egyik legfőbb nehézséget, a deklamációs problémát egy csapásra megoldotta.

3.2 Repetíciós ujjrendek

A repetált hangok játékmódja szükségképpen felvet egy kérdést: egyformának kell-e lenniük a repetált hangoknak vagy sem? Ha ezt a kérdést csupán a *Gyermeknek* darabjain belül vizsgáljuk, a válasz viszonylag egyszerű, mert van egy hatalmas segítség: a dalok szövegei. Ismét ebben kell a választ keresni, mert minden egyes darab ritmikája – a deklamáció elsődlegessége miatt, legyen az *rubato* vagy *giusto* – a szöveg ritmusában gyökerezik. Minden bizonnyal Bartók elképzelését is ez irányította, minden instrukciót, az ujjrendeket is ennek szolgálatába állított. Nem véletlen, hogy a dalok nagy részének szövegei már az első kiadásban is mintegy mellékletként megtalálhatók.¹⁰¹ Ha tehát egy repetíciós technikát kívánó darabbal találkozunk, mindenképp a szövegből kiindulva kell elindulni a helyes értelmezés felé.

Az repetíciós ujjrendeken belül is alapvetően két típust különböztethetünk meg: váltott ujjas, és nem váltott ujjas repetíciót. Mindkettő technikának megvannak a maga sajátosságai, lehetőségei, előnyei hátrányai, melyekkel Bartók teljes mértékben tisztában volt. „Egyik megoldást sem lehet általános érvényűnek tekinteni. Mindkettőnek sajátos alkalmazási területe van, mindkettő más zenei mondanivaló kifejezésére alkalmas.”¹⁰² Ám ismét szeretném kihangsúlyozni, hogy a zongoratanulmányaik elején lévő gyermekek valószínűleg nincsenek tisztában a zongorajáték ilyen mértékű finomságaival, ezért jegyzett be Bartók oly sok ujjrendet a megfelelő zenei karakterek megtalálásának érdekében mintegy segítségképpen.

¹⁰¹ Pontosabban csak az első kiadásban, a Boosey and Hawkes féle kiadásban a szövegek nem szerepelnek a mellékletben.

¹⁰² I.m. 184. Gát: *Zongoramethodika* (Lásd a 64. Lábjegyzetet.)

A következő két táblázatban példákat láthatunk a két repetíciós ujjrendtípus és a Bartók által előírt tempójelzések, és karakterjelzések közötti összefüggésekre. A táblázatokban a darabok számozásai a Boosey and Hawkes kiadás szerint értendők, valamint a *Tempó és karakterjelzés* oszlopban megtalálható instrukciók a kottába bejegyzett betűtípust követik, azaz a vastagon szedett szavak – amik a kottában a darab elején a kulcsok fölött találhatók – a tempóra, a vékonyan és dőlten szedett szavak – a kottában a két sor közt – a játékmódra, illetve a karakterre értendők.

Azonos ujjas repetíció	
Darab	Tempó és karakterjelzés
1/1 - Játzó Gyermekek	Allegro , <i>Semplice</i>
1/3 - Cím nélkül	Quasi Adagio , <i>Dolce</i>
1/17 - Körtánc	Lento , <i>Dolce</i>
1/18 - Katonadal	Andante non troppo , <i>sonoro</i>
2/26 - Cím nélkül	Moderato
2/30 - Cím nélkül	Andante tranquillo , <i>Dolce</i>
3/3 - Cím nélkül	Allegretto , <i>scherzando</i>
¾ - Lakodalmás	Andante , <i>dolce</i>
3/5 - Változatok	Molto andante , <i>Dolce</i>
3/11 - Cím nélkül	Lento , <i>sonoro</i>
3/16 - Panasz	Lento , <i>espressivo</i>
3/19 - Románc	Assai lento , <i>semplice</i>
4/23 - Cím nélkül	Andante tranquillo
4/24 - Cím nélkül	Andante , <i>dolce</i>
4/26 - Furulyaszó	Andante , <i>molto rubato</i>
4/38 - Siratóének	Lento , <i>molto espr.</i> , <i>sonoro</i> , <i>poco rubato</i>

Váltott ujjas repetíció	
Darab	Tempó és karakterjelzés
1/5 - Játék (középrész második fele)	Allegretto , <i>Piu mosso</i>
1/6 - Balkéz tanulmány	Allegro , <i>Molto marcato</i>
1/7 - Játékdal	Andante , <i>Gracioso</i>
1/15 - Cím nélkül	Allegro moderato , <i>Gracioso</i>
1/16 - Régi magyar dallam	Andante rubato , <i>Espressivo</i>
1/19 - Cím nélkül	Allegretto
2/22 - Cím nélkül	Allegretto , <i>Gracioso</i>
2/25 - Cím nélkül	Parlando
2/28 - Kórusdal	Andante , <i>Espressivo</i>
2/29 - Ötfokú dallam	Allegro scherzando
2/30 - Gúnydal	Allegro ironico
2/33 - Cím nélkül	Allegro non troppo
2/35 - Cím nélkül	Con moto
3/8 - Táncdal	Allegro non troppo
3/13 - Cím nélkül	Allegro
3/17 - Cím nélkül	Andante
3/21 - Tréfa	Allegro moderato

A táblázatokból igen jól kivehető, hogy – hasonlóan a deklamációról szóló alfejezetben tárgyaltakhoz – a kétféle repetíciós technika is alapvetően kétféle zenei karaktert képvisel. Természetesen ez nem minden esetben van így, találunk több kivételt is. Mint látható, a váltott ujjas technika a legtöbb esetben gyorsabb tempónál jelenik meg, valamint társul hozzá egy *marcato* vagy *scherzando* jellegű instrukció. A váltott ujjakkal játszott repetíció lényegesen pontosabb, gyorsabb, rövidebb és akcentuáltabb tud lenni, mint a nem váltott ujjas. „A váltott ujjas repetíció a ritmikus tagolást is megkönnyíti.”¹⁰³ Ezzel szemben a nem váltott ujjas repetíció általában egy

¹⁰³ I.m. 185. Gát: *Zongorametodika* (Lásd a 64. lábjegyzetet.)

semplice vagy *dolce* karakter-előírással társul. Ennek oka, hogy ha azonos ujjal ütünk le két azonos hangot egymás után, a leütött hangoknak önkéntelenül hasonló lesz a hosszúságuk, hangszínük, ezáltal strukturáltabb dallamot kaphatunk akár egy zongorázó kisgyermektől is.

Mint a táblázatból is látszik, mindkét csoportra rengeteg példát lehetne hozni, ezért megpróbálom közülük a legdemonstratívabbakat kiragadni. Először lássunk párat a váltott ujjas repetícióra. A *Játék* című tétel középrészének második felét (36.kottapéllda) és a *Balkéztanulmány* (37. kottapéllda) című tételeket lényegében egyazon példaként is felhozhatnánk, annyira hasonló karaktert és játékmódot kívánnak. Remek példái a ritmikus éneklés által megkívánt váltott ujjas technikának. A *Balkéztanulmány* című darab az eredeti Rozsnyai kiadásban még 1,2,1,2 repetíciós ujjrenddel szerepelt.

36. kottapéllda, *Gyermekeknek*, I/5, 31-40. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



37. kottapéllda, *Gyermekeknek*, I/6, 1-14. ütem, Rozsnyai kiadás

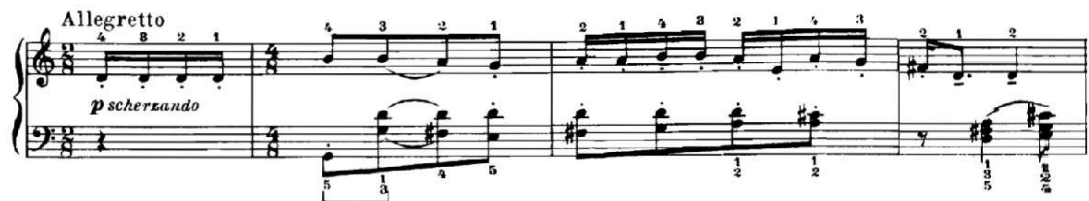


38. kottapélda, *Gyermeknek*, I/6, 1-14. ütem. Boosey and Hawkes kiadás



Egy igazán érdekes példa a harminckilences kottapéldán szereplő *Ha bemegyek, ha bemegyek* kezdetű népdal feldolgozása. A példából láthatjuk, hogy egyetlen ismételt hang sincs azonos ujjal megütve. Bartók ezt a tételt az első kiadáshoz képest jelentősen átdolgozta, a Rozsnyai-féle kiadásban még szerepelt a *scherzando* utasítás is.

39. kottapélda, *Gyermeknek* I/19, 1-4. ütem, Rozsnyai kiadás



40. kottapélda, *Gyermeknek*, I/19, 1-4. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



A váltott ujjas repetíció nem kis mértékben tudja elősegíteni a *parlando rubato*, *espressivo* játékmódot is. Ez esetben kevésbé beszélhetünk repetícióról, a szó ugyanis nem fedi az elbeszélő játékmód lényegét, tekintve, hogy szó sincs egyforma, ismételt hangokról. A *parlando* lényege épp az ellenkezőjében áll, abban, hogy nincs két egyforma hang, ezt is váltott ujjas technikával lehet egy gyermeknek legkönnyebben

elérni. Lényegét tekintve ez egybeesik a deklamációt tárgyaló fejezetben említettekkel,¹⁰⁴ így ezt most nem részletezem és mellékelem ismét.

Az azonos ujjas repetíciós technikára is bőven találunk példát. A darabok, melyeket ennek kapcsán említék, ezúttal kizárólag olyan tételek, melyek ujjrendjeit Bartók a revideált kiadásban megváltoztatott. Ezen példák ujjrendjeinek közös jellemzője, hogy váltott ujjasról azonos ujjas repetícióra változtatta őket Bartók, ezért e darabok mindkét kiadását mellékelem. Az első, amit itt említék, a *Kerülj Rózsám, kerülj* kezdetű népdal feldolgozása.

41. kottapéllda, *Gyermekeknek*, I/26, Rozsnyai kiadás

The image shows a musical score for a piece titled 'Kerülj Rózsám, kerülj' from Bartók's 'Gyermekeknek' (I/26), Rozsnyai edition. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Andante' and 'p' (piano). The second system is marked 'p semplice'. The third system is marked 'a tempo' and 'p' (piano). The fourth system is marked 'pp subito' (pianissimo subito) and 'pp calando' (pianissimo calando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

¹⁰⁴ Lásd a kottapéldákat 4-15ig.

42. kottapéllda, *Gyermeknek*, I/26, Boosey and Hawkes kiadás

Moderato, $\text{♩} = 150$

The musical score for the 42nd example, Moderato, I/26, Boosey and Hawkes edition, is presented in five systems. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 150 beats. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, più p, pp cresc., mf, p), articulation (accents), and fingerings. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system has a mezzo-piano (mp) dynamic. The third system has a mezzo-piano (mp) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic. The fifth system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score ends with a piano (p) dynamic.

43. kottapéllda, *Gyermeknek*, III/16, 1-4. ütem, Rozsnyai kiadás

Lento

The musical score for the 43rd example, Lento, III/16, 1-4. ütem, Rozsnyai edition, is presented in one system. The tempo is Lento. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as dynamics (mf espr., poco dim., sf), articulation (accents), and fingerings. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Lento, $\text{♩} = 100$

mf, espr.

The first system of the musical score is for the first two measures of the piece. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The dynamics are 'mf, espr.' (mezzo-forte, expressive). The music is in 3/2 time and D major. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and quarter notes. The first measure is marked with a '2' above the eighth notes, and the second measure is marked with a '1' above the quarter note.

Allegro moderato

f

umoristico

Allegro moderato, ♩ = 126

The first system of the musical score is in 2/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and quarter notes. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The system consists of six measures. The right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The left hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes F#3, G3, A3, and B3. The system ends with a double bar line.

3.3 Hangsúlyozást segítő ujjrendek

Az akcentus létrehozását segítő ujjrendek közül nem találunk sok példát a *Gyermekeknek*ben. Mint olvashattuk a Bartók tanítását tárgyaló fejezetben, hangsúlyok tekintetében különösen igényes volt.¹⁰⁵ Az akcentust Bartók általában nem az ujjrenddel, hanem – mint azt a notációról szóló fejezetben láthattuk – a bevett kottázási szokásoknak megfelelő jelekkel fejezi ki. Van azonban pár megbúvó és

¹⁰⁵ Lásd a 34. lábjegyzetet.

kevésbé megbúvó példa arra, hogy az ujjrendben el van rejtve maga a játékmód, tehát betratva az előírt ujjrendet, önkéntelenül létrejön a kívánt hangsúly-effektus.

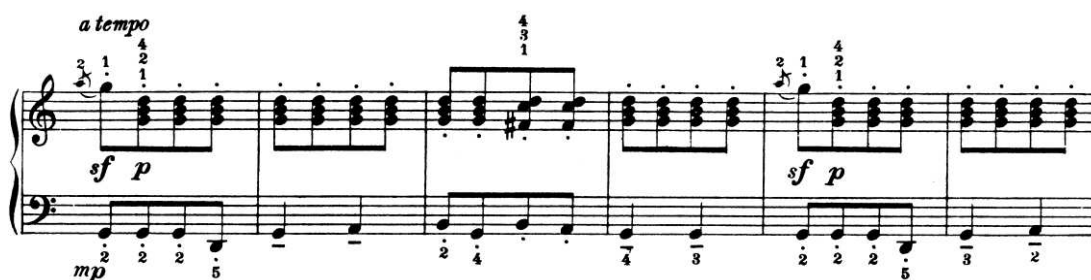
Az ilyen jellegű példák a legtöbb esetben első ránézésre nem különlegesek, akkor válnak azzá, ha alkalmazzuk őket. Ez úgy jelenik meg az említett helyeken, hogy Bartók nem a már említett *pozíció-elv* ujjrendjeinek megfelelő ujjat ír elő, tehát nem a soron következő ujjal kell leütni az adott billentyűt. Ebből következik, hogy a kényelem is háttérbe szorul, és előtérbe lép a kifejezés, mint mindenek felett álló szempont.

47. kottapélda, *Gyermekeknek*, II/25, 1-6 ütem, Boosey and Hawkes kiadás



A negyvenhetedik kottapéldán látható *Fehér László lovat lopott* kezdetű népdal érdekessége a jobb kéz ötödik ütemében a koronás C hangra előírt harmadik ujj. Első ránézésre logikusabbnak tűnhetne az ötödik ujj, hiszen akkor kényelmesen lenne játszható a folytatás. E kis részlet remekül szemlélteti a kényelem háttérbe szorítását a kifejezés előnyére, azaz hogy az akcentushoz viszonylag gyenge ötödik ujj helyett a jóval erősebb harmadik ujjal meggyőzőbben játszható a hangsúlyos hang egy apró gyermekkézzel is.

48. kottapélda, *Gyermekeknek*, II/29, 25-30 ütem, Boosey and Hawkes kiadás



Az *Ötfokú dallam* (48.kottapélda) című darab *sf* jeleit megerősítő ujjrend nem szorul különösebb magyarázatra. Szinte nem is lenne szükség a beírt *sf* jelekre, a hüvelykujjal való játék magában hordozza az adott hang környezetéből való dinamikai kiemelkedését, valamint az első ujj miatti kézpozíció áthelyezéséhez egy erőteljes csuklólendítés is társul, így méginkább elősegíti a hangsúlyos hang megszólaltatását.

49. kottapéllda, *Gyermekeknek*, II/30, 32-37, ütem, Boosey and Hawkes kiadás



A negyvenkilencedik kottapéldában a *Gúnydal* című darab utolsó hat ütemét láthatjuk. Az utolsó két ütem érdekessége, hogy az előírt első ujjakhoz tartozó hangok közül csak az ütemek első hangjain látunk *marcato* jeleket. A rendhagyó ujjrendnek köszönhetően azonban a *marcato* jel nélküli hangok is önkéntelenül hangsúlyossá válnak, így e helyen az ujjrend úgymond helyettesíti a notációs jelet.

50. kottapéllda, *Gyermekeknek*, II/38, 1-7 ütem, Boosey and Hawkes kiadás



A *Regös ének* (50. kottapéllda) című darabban több helyen is megjelenik az 1+2 ujjrenddel együtt a *marcato* bejegyzés. A két ujjal együttesen való hangmegszólaltatás lényegi eleme az ujjak hajlékonysága és puhasága helyett a csukló, az alkar és a váll erőteljesebb mozgásának a játékba való bevonása. Ezúttal nem beszélhetünk billentésről, ugyanis a hangmegszólaltatás módja a megszokottól merőben eltér. „Az akkord- és oktávtechnikai formákhoz soroljuk mindazokat a játékformákat, amelyekben nem jut szerephez az ujjak aktív lendítése, hanem a kéz mindig egységként dolgozik.”¹⁰⁶ Természetesen itt szó sincs oktávról vagy akkordról, csupán a játékmód lényege a hasonlóság. E megoldással a végeredmény tehát – a kényelem megtartása mellett – egy nagyon határozott és kifejező *marcato*-effektus lesz.

¹⁰⁶ I.m. 115. Gát: *Zongoramethodika* (Lásd a 64. lábjegyzetet.)

3.4 Speciális ujjrendek

A speciális ujjrendek csoportjába két típusú ujjrend sorolható, az ujjcsúsztatás – tehát *legato* játékmódon belül két egymás utáni hang azonos ujjal való megszólaltatása, valamint a néma ujjváltás tartott hangon. Minkét ujjrendi jelenség igen nagy feladat egy tanulmányai elején járó növendék számára, és megfigyelhető, hogy akkor van az említett ujjrendekre szükség, amikor a gyermeki kezek méretéből adódóan nem áll rendelkezésre egyéb lehetőség a *legato*-játék kivitelezésére, ebből is érzékelhető a szerző részéről a deklamáció elsődlegessége, és a gyermeki kézméretekhez való alkalmazkodás.

Számos esetben az említett ujjrendek már az első kiadásban is jelen voltak, és a revideálás folyamán Bartók jellemzően nem nyúlt hozzájuk, nem írta át őket, tehát – mondhatjuk – megfelelőnek bizonyultak az évek során, csupán a lejegyzésükben fedezhető fel némi változtatás. Vikárius László a Bartók Béla Zongoraműveinek Kritikai Összkiadásának *Gyermeknek*ről szóló kötetének bevezetőjében így ír erről: „Az ujjrendek néhány speciális jel használatát is szükségessé tették, melyeket Bartók gondosan és egyértelműen használt. Ezek közé tartozik a néma ujjváltás egy tartott hangon, az ujj csúsztatása egyik szomszédos hangról a másikra, két hang egyetlen ujjal történő megütése, illetve – különleges effektusként – egyetlen hang több ujjal történő megszólaltatása.”¹⁰⁷ A két hang egyetlen ujjal történő megszólaltatását és egy hang több ujjal való megszólaltatását már a deklamációról szóló fejezetben tárgyaltuk, mint a deklamáció szolgálatában álló eszközt. Az említett speciális jelek nem mindig egyértelműek a kiadó félreértelmezése miatt. Tudjuk például, hogy „A III/7. szám 5-6. ütemében az 1. ujj csúsztatását hosszú, egyenes vízszintes vonal jelzi (tévesen ívként került be az első kiadásba).”¹⁰⁸

51. kottapélda, *Gyermeknek*, III/7, 5-6. ütem, Rozsnyai kiadás

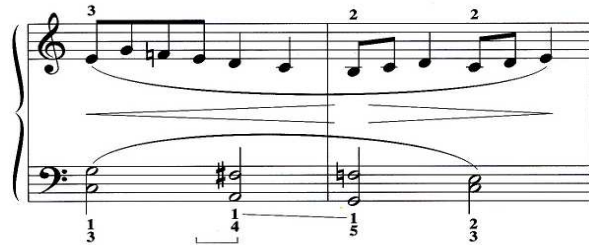


¹⁰⁷ I.m. 88. Bartók: *Gyermeknek* zongorára (Lásd a 44. lábjegyzetet.)

¹⁰⁸ I.h.

A félreértelmezés a bal kézben a revideálás folyamán javításra kerülhetett, így elnyerte az eredetileg is tervezett formáját, amit a harminckettedik kottapéldán látunk.

52. kottapélda, *Gyermekeknek*, III/7, 5-6. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



Arra is találhatunk példát a Rozsnyai kiadásban, hogy Bartók semmilyen módon nem jelöli az ujjcsúsztatást. Szemléltető példa erre a *Fehér László lovat lopott* kezdetű dal 11-12. ütemének alsó szólama (53. kottapélda). Ez a darab az eredeti Rozsnyai kiadásban még a huszonnyolcadik dal, a Boosey and Hawkes kiadásban már a huszonötödik.

53. kottapélda, *Gyermekeknek*, II/28, 11-12. ütem, Rozsnyai kiadás



Ebben az esetben is lehetőség nyílt a javításra, következőképpen szerepel a Boosey and Hawkes kiadásban:

54. kottapélda, *Gyermekeknek*, II/25, 11-12. ütem, Boosey and Hawkes kiadás



Bartók tehát az említett eltéréseket az új kiadásban minden esetben javította, egyértelműsítette. „Az is előfordul, hogy az ujj csúsztatását nem jelezte az első kiadás, de az átdolgozott kiadásba már bekerült a jel, mint a II/28., illetve Rev. I/25. számba.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ I.h.

Noha a néma ujjváltás notációja kevésbé félreérthető, ennek jelölésére is többféle utalást találunk a két kiadásban, melyek szinte véletlenszerűen jelennek meg. Ezek a jelek a következők: ujjrend szám(ok) feletti vagy alatti kis ív, szögletes kapocs, kis kötőjel, vízszintes hosszabb vonal, hosszú vonal, ujjrend szám előtt lévő rövid, kötőjelszerű vonalka. E jelölések célja minden esetben igen egyértelmű. Vikárius László szerint a néma ujjváltás jelölésének árnyalására azért volt szükség, mert az ujjváltás tempója esetenként eltérő lehet. Ha tehát egy gyors ujjváltásról van szó, akkor használja Bartók a kis kötőjelet, vagy vízszintes vonalat, ha az ujjváltás egy hosszú tartott hangon történik, hosszú vonallal jelöli, és hozzáteszi: „Alkalmanként ezek a kézírattól eltérően jelentek meg az első kiadásban: a IV/42. szám 38. ütemében Bartók eredetileg kötőjelet használt (2-1), melyet mégis az ujjrend fölötti kis ívvel jelöltek a kiadásban.”¹¹⁰

55. kottapélda, *Gyermekeknek*, IV/42, 38-45. ütem, Rozsnyai kiadás



110 I.h.

4. A *Gyermekeknek* két változata

4.1 Ujjrendi eltérések, összefüggések a két kiadás között

Amilyen jelentősen Bartók néhány darab zenei anyagát átdolgozta, legalább olyan mértékű revideálás figyelhető meg az ujjrendek tekintetében is. Általános észrevétel, hogy a Boosey and Hawkes kiadásban több az ujjrend, valamint azok helyei sokkal indokoltabbak, átgondoltabbak. Az első kiadásban még megfigyelhető néhány helyen a szinte felesleges ujjrendkiírás evidens helyeken, a gyermekek számára feleslegesen nehéz ujjrendek előírása, valamint az ujjrendek hiánya olyan helyeken, ahol azt indokolt lenne kiírni. A revideált kiadásban az újragondolás során ezek teljesen átalakultak. Nincs a sorozatban olyan darab, amely ujjrendjét Bartók többé-kevésbé át ne alakította volna. A legfontosabb ilyen általános átalakítás az egyszerűsítés. Ezt támasztja alá Szelényi István megfigyelése is: „Az ujjrendi jelzések gondos simításon mentek keresztül. Bár már az eredeti kiadásban is a modern ujjrendi elvek érvényesültek, a mostaniból még jobban kitűnik a törekvés: minél kevesebb áttevést a legato-frázisokban, minél több ujjváltást a hangismétléseknél, merész ujjcsúsztatást az alkalmas helyeken. Nem maradtak azonban el a tipikus bartóki ujjrendi és kéztartásbeli sajátosságok: a nagy hangsúlyt eredményező kézfelemelések, a merev csuklót kívánó ujj-repetálások, az összefogott 1. és 2. ujj használata stb. A frazeálás és az ujjrend most még szorosabb egységbe forrt össze. Egy-két helyen más kézelosztással, vagy egy-egy szólam elhagyásával tett Bartók az akkordfogást az apróbb kézűek számára könnyebbé.”¹¹¹

Számos helyen figyelhető meg, hogy a régi, viszonylag komplikált ujjrendet egy nagyon egyszerű váltja fel. Ezt támasztja alá az a megfigyelés is, hogy összesen nyolc darabnál lelhető fel olyan jelentős változtatás, ahol Bartók az eredetileg előírt váltott ujjas repetíciót azonos ujjra változtatta. Ennek fordítottja viszont, hogy azonos ujjas repetíciót váltottra változtat, csupán egyetlen darabban érhető tetten. Ebből tehát következtethetünk arra, hogy a szerző részéről egy egyértelmű ujjrend-

¹¹¹ I.m. 6. Szelényi: *Szövegkritikai tanulmány* (Lásd a 83. lábjegyzetet.)

egyszerűsítési szándék követhető nyomon. Lássunk pár összehasonlító példát az említett egyszerűsítésre:

56. kottapéllda, *Gyermeknek* I/20, 7-12 ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás



57. kottapéllda, *Gyermeknek*, I/29, 1-10 ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás



58. kottapéllda, *Gyermeknek*, III/11, 8-14 ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás



Ujjrendi eltérések, összefüggések a két kiadás között



Megfigyelhető továbbá az is, hogy az első kiadásban a visszatérő motívumoknál szinte sehol nem írja ki újra az ujjrendet. A revideált kiadásnál – legalább részben, úgymond emlékeztetőül – szinte mindegyik darabban újból kiírja. Ez a tény, habár jelentéktelennek tűnik, mégis hatalmas segítség egy zongorázni tanuló kisgyermeknek.

59. kottapéllda, *Gyermeknek*, II/40, 73-78 ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás



Számos példát találhatunk a feleslegesnek mondható ujjrendek elhagyására is. Habár – mint feljebb olvasható – az ismétléseknél, visszatéréseknél a revideált kiadásban újra megtaláljuk a már egyszer leírt ujjrendeket, különbséget kell tennünk a két helyzet között. Mivel pedagógiai célú kiadványról van szó, ez utóbbinál az ujjrend ismételt kiírása feltételezhetően a betanulás ismétlésének pedagógiáját szolgálja, az előbbinek – ahogy ezt Bartók bizonyára belátta – nincs ilyen jellegű funkciója.

60. kottapélda, *Gyermekeknek*, I/14, 1-2. ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás

The image shows two staves of musical notation for Example 60. The top staff is marked 'Allegretto' and 'p leggiero'. It features a sequence of chords and single notes with fingerings indicated below the notes. The bottom staff is marked 'Allegretto, ♩ = 120' and 'p'. It also features a sequence of chords and single notes with fingerings indicated below the notes.

61. kottapélda, *Gyermekeknek*, III/11, 1-7 ütem, Rozsnyai és Boosey and Hawkes kiadás

The image shows two staves of musical notation for Example 61. The top staff is marked 'Lento' and 'f'. It features a sequence of chords and single notes with fingerings indicated below the notes. The bottom staff is marked 'Lento, ♩ = 58' and 'f, sonoro'. It also features a sequence of chords and single notes with fingerings indicated below the notes.

Láthatjuk tehát, hogy a revízió során az ujjrendek a hangokkal, artikulációval, tagolással, metrummal, dinamikai jelzésekkel egyetemben sokkal indokoltabbá és tudatosabbá váltak. Az új, akkor már nem magyar nyelvű tanulóközönség számára a korrigálásokat által Bartók minden bizonnyal törekedett a félreértelmezés lehetőségét a minimálisra csökkenteni. Figyelemre méltó az alkalmazkodás és alkalmazás, ha megfigyeljük, hogy az ujjrendekbe rejtett artikulációs és deklamációs lehetőségek a legegyszerűbb és legnagyszerűbb megoldást

Ujjrendi eltérések, összefüggések a két kiadás között

képesek nyújtani a gyermekek számára anélkül, hogy a darab eljátszása a pedagógus részéről részletes magyarázásra szorulna.

4.2 Bartók Béla hangfelvételeiről

Dolgozatom elején, az első két fejezetben rövid, szinte csak vázlatosnak nevezhető összefoglalást írtam a zongoraművész Bartók játékaról, ahogy a kortársak látták, hallották és megítélték. Már az idézett kritikák – ami természetesen csak halvány töredéke a róla megjelent méltatásoknak – alapján is érzékelhető az a különleges, szó szerint senki máshoz nem hasonlítható hatás, amit eredeti játéka hallgatóiból kiváltott. Ez az írás azonban semmiképpen nem lenne teljes, ha Bartók ránk maradt, életének különböző szakaszaiban és helyszínein készült hangfelvételekről ne ejtenénk szót.

Bartók zongorajátékának megértéséhez a legrövidebb út kétségkívül a hangfelvételeinek vizsgálatán keresztül vezet. Hála az 1981-ben a Hungaroton lemezkiadó által két lemezkötetben megjelentetett *Bartók Hangfelvételei: Centenáriumi összkiadásnak*,¹¹² mára ezek a felvételek mindenki számára könnyen hozzáférhetővé váltak. A szerzői hangfelvételek problematikájának vizsgálatával és teljes áttekintésével a szakirodalom régóta igen részletesen foglalkozik,¹¹³ ezért ebben az alfejezetben a felvételek áttekintése helyett a szubjektív értelmezésen keresztül próbálom meg Bartók zongorajátékát jellemezni, és arról következtetéseket levonni. Amit a szerzői felvételek elsősorban hirdetnek az az, hogy Bartók zenéjének mondanivalója még a híresen precíz bartóki kottázáson is messze túlmutat, valamint az, hogy a kottában rögzített hangok és különböző zenei instrukciók pontos realizálása még nem jelenti a szerző szándékának hiteles tolmácsolását.

Bár örvendetesen sok Bartók felvétel maradt ránk, dolgozatom tematikáját követve – annak befejezésekképpen – most csak a Gyermeknek sorozat néhány darabjának felvételéről szólnék.

Az első meghallgatás után a legerősebb benyomást Bartóknak ezekhez a rövidke darabokhoz való hozzáállása tette rám. E miniatűr remekművek döntő többségének előadási időtartama nem éri el az egy percet, mégis ugyanolyan precízen,

¹¹² Hungaroton LPX 12326-33, és LPX 12334-38.

¹¹³ Lásd mindenképp: Somfai László: „Az »Este a székelyeknél« négyféle Bartók előadása” és „Az »Allegro barbaro« két Bartók felvétele”. in: Somfai László (szerk.): *18 Bartók Tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 117-132, és 133-149. Valamint u.ő.: „A szerzői hangfelvételek jelentőségéről”. In: Somfai László (szerk.): *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.) 283-300.

kidolgozottan és teljes odaadással játsza őket, mint a nagyobb lélegzetű műveket, legyen az Beethoven, Debussy vagy Bartók mű.

Megpróbáltam néhányszor célzottan úgy is meghallgatni ezeket a felvételeket, vajon igazolható-e, tetten érhető-e, hogy Bartók valóban azokat a – helyenként szokatlan – ujjrendeket használja-e, amik egy részét dolgozatom fő részében tárgyaltam. Bevallom őszintén, ezt én – bár zongorista vagyok – pusztán hallás után nem tudom minden kétséget kizáróan megállapítani. Egy dolog ennek kapcsán azonban egyértelműen megállapítható: az általa előírt, minden esetben a zenei előadást segítő utasításai az ő játékában maradéktalanul megvalósulnak.

Bartók, mint e darabok szerzője, a legapróbb részletekig tisztában volt vele, hogy ezeknek a kis karakterdaraboknak hogyan kell szólniuk. Annak tudatában, hogy minyen fantasztikus zongorista volt, talán nem túl nagy merészség leírni azt, hogy ő valószínűleg bármilyen ujjrenddel elő tudta volna állítani az általa elképzelt legideálisabb hangzást. Talán a kottában szereplő ujjrendeket használta a felvételeken, talán másokat, ám megvolt benne az a legnagyobb tiszteletre méltó felelősség a gyermekek iránt, hogy az ideális előadás érdekében nekik is megadjon minden segítséget az általa javasolt utasításokkal. Mert teljes biztonsággal kijelenthető, hogy ha valaki a bartóki utasításokat pontosan betartva adja elő ezeket a darabokat, jó esélye lesz arra, hogy azok ugyanúgy fognak megszólalni, mint Bartók felvételein. A másik hallatlanul nagy élmény Bartók felvételeit hallgatva az a szinte teljesen egyedülálló rubato játékmód, amit majdnem minden kortárs visszaemlékezés kiemel, és ami szinte csak rá volt jellemző. Nagyon nehéz erről objektíven írni, hiszen a zene hangzó művészet, de rubato játék és rubato játék között alkalmasint óriási különbség van, nagyjából annyi, mint ha valaki megtanul egy nyelvet, vagy ha valakinek anyanyelve ez a nyelv. Bartók zeneszerző volt, így anyanyelvi szinten beszélte a zenét. Tévedhetetlenül érezte a zenének mint nyelvnek az összes rezdülését, lélegzését, árnyalatát, gyorsítás-lassítását, agogikáját, artikulációját, megkockáztatom: talán még tájszólásait is. Éppen ezért, ha az általunk ismert hangfelvétel pillanatában akkor és ott megvalósuló rubato megoldását később, egy másik felvételen ismét rögzítették volna, valószínűleg másképp játszott volna szabadon és az ugyanolyan csak rá jellemző megoldás lenne, mint amit mi ismerünk. Ezek persze feltételezések, ám az egészen biztos, hogy a zongoraművész Bartók koncert-produkcióit is a zeneszerző Bartók szemléletmódja határozta meg, a kettőt, ha akarta volna sem tudta volna szétválasztani.

A már sokat idézett lelkes kortársak által egekig magasztalt legendás Beethoven-interpretációit is ez a szemléletmód emelte kiváló zongorista kollégái teljesítménye fölé.

Még egy nagyon fontos tanulság fogalmazható meg e lassan 60-70 éves felvételek hallatán. Bár e felvételek ma már felújított minőségben hallhatók, minőségük még így sem közelíti meg a ma készülő lemezek tökéletes hangzását. Mégis bebizonyosodik, hogy a zenei és szellemi élmény egyáltalán nem a felvétel akusztikai tökéletességétől függ. Ha a hármasság: a zeneszerzői zsenialitás által létrehozott zenei anyag megvalósul egy tökéletes előadásban, az átsüt bármilyen sercegő felvételen. Ha ebből a háromból valamelyik hiányzik, vagy túlsúlyba kerül a többi rovására, úgy a produkció hiányosságait a legtökéletesebb technika sem tudja pótolni.

Szólnunk kell még Pásztory Ditta *Gyermeknek* felvételéről is. Ő játszotta lemezre először a teljes sorozatot, ezért – mint bizonyos értelemben a *Bartók játéktípus legautentikusabb képviselőjét*¹¹⁴ – nem hagyhatjuk figyelmen kívül.¹¹⁵ Hogy Pásztory mennyire vált Bartók halála után játéktípusának közvetítőjévé, vitatható, mindazonáltal Bartók Péter könyvéből megtudjuk, hogy mennyire vágyott férje elismerésére és elégedettségére. „Mindent megtett azért, hogy apám elégedett legyen vele, és feltételezem, hogy ez időnként oda vezetett, hogy saját elképzeléseit fel kellett adnia. Egyik nap könnyek között találtam, meg kellett nyugtatnom, s arra bízattam, hogy ne vegye apámat olyan halálosan komolyan.”¹¹⁶ Az említett kényszerű megfelelésből következtethetünk arra, hogy ez bizonyára a zongorázásban is megmutatkozott. Noha Ditta a *Gyermeknek* sorozatot Bartók halála után játszotta lemezre, feltételezhetjük, hogy élénken éltek benne egykori férje és tanára általános előadói utasításai.

¹¹⁴ E témában lásd a következő tanulmányt: Büky Virág: „Bartók örökében”. *Magyar Zene* 50/3 (2012. Augusztus): 282-302.

¹¹⁵ Ezzel kapcsolatban a következőket olvashatjuk Agatha Fassett regényében: Fassett úgy emlékezett, hogy egy rádiós koncert után, ahol Pásztory Ditta Bartók műveit adta elő, Bartók a következőket mondta neki: „Csakugyan kiválóan játszottál. A te előadásod közelíti meg legjobban az elképzelésemet. A legegyszerűbb, a legtagoltabb, a legtisztább. [...] De mégsem mondom azt, hogy te vagy a legkitűnőbb zongoraművész. [...] Csak azt, hogy az én műveimet te adod elő a legtisztább stílussal. És ne felejtse el sohasem, hogy te vagy az, akinek ezt a stílust őriznie, életben tartania, gondoznia kell.” Agatha Fassett: *Bartók amerikai évei*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.) 250.

¹¹⁶ Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit (Budapest: Editio Musica, 2004): 37.

Pásztory Ditta *Gyermekeknek* felvétele nem emlékezteti folyamatosan a hallgatót a Bartóki zongorázásra. Bartók finom és mégis szigorú játékával nem igen keverhető össze. Ditta játékában sokkal kevesebb a játékosság, kedvesség, spontaneitás, helyette több a merevség, és zaklatottság. Sztachó László a következőképp jellemzi Pásztory Zongorázását: „Bartók halála után özvegyének hangfelvételein egy összetört, emlékeivel küszködő művész játékát halljuk, aki – Büky találó megfogalmazása szerint is – becsülettel igyekezett eljátszani az ideális társ és ideális özvegy rá osztott szerepeit. Merev, fölszabadultnak nagyon ritkán, talán csak Bartókkal való duózásuk legjobb pillanataiban ható zongorázása – publikált hangfelvételeiből is érezhetően. – számomra egyfajta kényszeres köteleességteljesítést tükröz, s az előadóművész képtelenségét saját érzelmeinek, a zene saját személyiségen átszűrt jelentéseinek megjelenítésére. Zenei személyiségét mintha Bartók tartaná markában, még halála után is.”¹¹⁷

A Bartók tanításáról szóló fejezetben olvashattuk, hogy elsődleges tanítási módszere az előjátszás volt, emiatt az utánzás szinte elkerülhetlenné vált a növendékek számára. Ez az utánzás azonban még a minden bizonnyal legtehetségesebb növendékének, Pásztorynak sem sikerült. Büky Virág így foglalja össze a felvételeiből levonható tanulságot: „Ezeket a kései felvételeket hallgatva igen nehéz eldöntenünk, vajon tényleg Pásztory Ditta lenne-e Bartók, egész pontosan a Bartók-féle játéktípus igazi örököse és leghitelesebb őrzője. Mindazonáltal a válaszuk: bizonyos értelemben igen. Igaz, azt a közvetítői szerepet, amelyre a 30-as 40-es években mutatott teljesítménye alapján többen – köztük maga Bartók is – képesnek tartották, nem sikerült megvalósítania, azonban még azok a szilánkok is, melyekben Ditta változatlan formában és hihetetlen precizitással idézte fel újra meg újra a bartóki stílus egy-egy sajátos vonását, felbecsülhetetlenül értékesek.”¹¹⁸

Hogy Bartók maga is mennyire fontosnak tartotta a saját felvételeit, arról a következő híres idézet is tanúskodik:

Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogytékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban: maga a zeneszerző, mikor műveinek

¹¹⁷ I.m. 79. Stachó: *Bartók előadóművészi modelljei* (Lásd a 29. lábjegyzetet.)

¹¹⁸ I.m. 295. Büky: „*Bartók örökében*” (Lásd a 114. lábjegyzetet.)

előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.¹¹⁹

Eszerint a Bartóktól ránk maradt felvételeket a kézirattal egyenértékű, elsődleges forrásként értelmezhetjük. Ezt támasztja alá a Szvit op. 14 egyik revideált metszőpéldányának előkészítésekor¹²⁰ az időtartam-adatok mellé beillesztett *Autentische Grammophon-Aufnahme (Vortrag des Komponisten)*, azaz hiteles szerzői felvétel bejegyzés, mellyel Bartók utal arra, hogy a kottát, és a hiteles szerzői hangfelvételt párhuzamosan értelmezve kell megfejteni a darab minden részletét. E hozzáfűzéssel egyben ki is küszöböli azt a problémát, mely a különböző zenei és ritmusbeli figurációk, – elsősorban a parlando rubato szakaszok – lekottázásának bonyolultságából adódhat, nevezetesen, hogy a bonyolult kottakép az adott mű lényegi egyszerűségétől nagyon messzire vinné a darabot megfejteni vágyó előadót, ezért az írott kotta mellé, úgymond *hanganyagot mellékel*, mely a le nem kottázható zenei kérdésekben irányt mutat az előadónak.

A számos felvétel azonban számos kérdést is fölvet, mindenekelőtt azt; mennyiben kell a mai előadónak követni Bartók művek előadásakor a szerzői játékot? E kényes kérdés megválaszolásához feltétlenül ismernünk kell az írott kotta és a Bartók által játszott hanganyag közötti eltéréseket. Miért? Mert ezen eltérések által képet kaphatunk Bartók írott kottához való hozzáállásáról, valamint a különböző zenei és technikai (újrendek) instrukciók helyes értelmezéséről, melyek kulcsfontosságúak ahhoz is, hogy nemcsak mint zeneszerzőt, hanem mint előadóművészt is megértsük.

Mikor Bartók saját darabjai előadójaként szerepel, hallatlanul nagy szabadságot enged meg magának számos előadói gesztusban. Több helyen figyelhetünk meg játékában rubato játéktílust non-rubato helyeken, artikulációs változtatásokat, lényeges szöveg és tempó-módosításokat, akkordtöréseket, és artikulációs eltéréseket. A nagymértékű szabadság oka elsősorban az, hogy Bartók, – mivel ő maga szerző és előadó is egy személyben –, mikor a saját műveit adja elő, nem a kottát olvasva értelmezi a művet, mint akárki más, hanem épp ellenkezőleg, számára a lekottázott szöveg az elméjében alakot öltött mű egy lehetséges kivételése. Éppen

¹¹⁹ Bartók Béla: „A gépzene”. in: Szöllőssy András (szerk.): Bartók Béla összegyűjtött írásai-1. (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 733-734.

¹²⁰ 1937. május 13-i levél az Universal Editionnak

ezért az említett előadói szabadságot nem szokványos, hanem egészen speciális módon kell értelmezni. Ez a speciális értelmezési mód abban áll, hogy meg kell értenünk, amikor Bartók a saját műveit zongorázza, akkor lényének egy része reprodukál, a másik része viszont produkál. Azaz; a zongorázó Bartók egyik része adja csak elő a már papírra vetett művet, a másik része fáradhatatlanul újraértelmezi, javítgatja, átértékeli azt. Ezt az állítást Somfai László kijelentése is alátámasztani látszik, miszerint jelentős változtatások esetén minden egyes eljátszással lényegében egy új művet teremt: „Ugyanannak a műnek két vagy több Bartók-hangfelvételén mutatkozó azonos (hasonló) eltérések már a nyomtatott kottaszöveg revíziójának tekinthetők.”¹²¹ Ennek a csodálatos kettős alkotásnak lehetünk fültanúi minden alkalommal, mikor Bartókot hallgatjuk saját műveit zongorázni.

Bartók zongorajátéka mai füllel hallgatva is hihetetlenül egyszerűnek, szinte puritánnak tűnik, mert mentes minden öncélú virtuozitástól és manírtól, külsőségtől amellet, hogy megállás nélkül, folyamatosan zenei tartalmat közöl. Nagy szerzők darabjait nem előadja, hanem újrateremti, újjá alkotja, átéli, ezáltal a közönség számára is egyértelművé válik minden zenei szándék és gesztus. Játéka is olyan, mint ő maga volt: minden körülmények között őszinte, egyenes, senkit és semmit nem utánzó, soha nem a felszínen, hanem mindig a dolgok lényegét kutató és megragadó jellem. Ám játékának szabadságát, szigorát, egyszerűségét imitálni mégis szinte lehetetlen.

Kétségtől minden előadóban – aki nem hagyja figyelmen kívül Bartók hangfelvételeit – felvetődik a kérdés: mit adjon hozzá az előadandó Bartók, vagy más szerzők darabjaihoz? Érvényes-e az ő kompozícióira is Stravinsky véleménye, miszerint darabjait nem interpretálni, hanem csupán realizálni kell? Somfai ezt írja:

Saját tolmácsolásával Bartók egyértelművé teszi, hogy az objektív, korrekt kottaolvasás és a virtuozitás nem helyettesítheti a személyességet, az igazi előadóművészi bátorságot és képzelőerőt. Ő aligha értett egyet Stravinsky ama proklamációjával, hogy művét nem interpretálni, kell, elég realizálni. A kifejezés és a jól megválasztott zenei karakter sokkal fontosabb, mint a technikailag korrekt megvalósítás – Bartók saját lemezei bizonyítják.¹²²

¹²¹ Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000): 284.

¹²² I.m. 299. Somfai: *Bartók kompozíciós módszere* (Lásd az 121. lábjegyzetet.)

5. Összefoglalás

Bartók Béla újrendjeinek megértéséhez és értékeléséhez feltétlenül ismernünk kell a szerző által fontosnak tartott zenei kérdésekben elsődlegesen irányadó elveket, a zene kifejezésének Bartók által használt különböző eszközeit. Ahhoz tehát, hogy Bartók Béla komplex egyéniségét és zenei gondolkodását valamelyest kiismerhessük, három oldalról kell közelíteni. A ránk maradt számtalan kritika és visszaemlékezés alapján megismerhetjük, mint zongoraművészt-kamarapartnert, néhai növendékei gondolatait olvasva pedig Bartók Tanár Úr alakja bontakozik ki előttünk. Fönnmaradt felvételeit hallgatva közvetlenül is megtapasztalhatjuk játékának különlegességeit, legfőbb jellemzőit. Mindhárom oldalról megállapítható, hogy játékának – egyénisége elsöprő erején túl – egyik legmeghatározóbb eleme a precizitás. Briliánsan kidolgozott játékaról a korabeli kritikák írnak ugyan, azokból többnyire az említett egyéniség megragadó ereje olvasható ki. Egykori növendékei emlékeiben felelevenedő Bartók tanítási módszerén keresztül képet kaphatunk a legapróbb részletek fölött sem elsikló precíz kottaolvasásról és annak zongorán való megjelenítéséről. Hangfelvételeit hallgatva egy látszólagos ellentmondás áll fenn. Saját darabjaiban a híresen precíz Bartók számos helyen enged meg magának jelentős eltéréseket az írott kottához képest. Ennek oka, hogy lényének egy része előadja, másik része folyamatosan újjáteremti az előadott zeneművet, ebből következtethetünk arra, hogy újrendjeit – akár csak más bejegyzéseit – nem feltétlenül kell végérvényesnek, és megváltoztathatatatlannak tekinteni, de mindenképpen fontos zenei utasításokként, semmint egyszerű praktikumként kell őket kezelni. Ezt támasztják alá az ez idő tájt keletkezett pedagógiai zongoraművek lejegyzési sajátosságai is. A *Tizennégy bagatell*ben, a *Tíz könnyű zongoradarabban* és a *Gyermeknek*ben használt notációs eszközöket volt alkalma Bartóknak – elsősorban korábbi közreadásainak elterjedése miatt – visszahallani, ennek köszönhetően pedig javítani, csiszolgatni, majd később alkalmazni őket saját műveiben is. Az említett művekben azért rendkívül fontos az újrend kapcsolata a notációval, mert a legtöbb esetben a Bartók által kiírt karaktert, játékmódot vagy agógikát megerősíti, alátámasztja, így egy zongorázó kisgyermek számára is könnyen megvalósíthatóvá válik.

Az ujjrend alkalmazásának történetéből nyomon követhető az a változás, amit a szigorú szabályok folyamatos lazulása, a pusztá praktikum elsődlegességének folyamatos háttérbe szorulása, valamint a különböző stílusú zenék kifejezésének szükségyszerű változása jellemez. A *Gyermekeknek* keletkezésekor az ujjrend használatának fejlődése ott tart, hogy – mondhatjuk – az ujjrend nem csak hogy követi, megerősíti, de sok esetben egyértelműen helyettesíti, átveszi a tagolásra, karakterre, billentésmódra vonatkozó utasítások helyét, jelentősen lecsökkentve ezzel a darab félreértelmezésének kockázatát. Akár a *giusto*, akár a *parlando* jellegű népdalokat vizsgáljuk, a dalok karaktere egyértelműen a szöveg ritmusától, jelentéstartalmától hangsúlyozásától függ. Számos példával támasztható alá, mutatható ki az ujjrendhasználaton keresztül a Bartók részéről egyértelmű törekvés a deklamáció elsődlegessége felé, legyen az repetíciót, különleges deklamációt, hangsúlyozást igénylő, vagy akár egy egészen speciális ujjrend. Nem véletlen tehát, hogy sokszor az elsőre talán indokolatlanul nehéznek vélt ujjrendek által fedezhető fel bizonyos darabok igazi mélysége.

A revízió folyamán végbement ujjrendi változtatások az említett deklamáció fontossága és ezzel párhuzamosan a darabok könnyebb játszhatósága iránti törekvést még jobban elmélyítették. Az ujjrendek használata sokkal tudatosabbá vált az új kiadásban, ami annyit jelent; Bartók törölte az indokolatlan helyen szereplő ujjrendeket és kiegészítette a félreérthetőket, számos helyen pedig teljesen új ujjrendeket jegyzett a kottába. Ujjrendhasználatán megfigyelhetők a modern ujjrendi elvek, azaz minél kevesebb áttevést a legato-frázisokban, minél több ujjváltást a hangismétléseknél, merész ujjcsúsztatást az alkalmas helyeken. Nem maradtak azonban el a tipikus bartóki ujjrendi és kéztartásbeli sajátosságok: a nagy hangsúlyt eredményező kézfelemelések, a merev csuklót kívánó ujj-repetálások, az összefogott első és második ujj használata. A frazeálás és az ujjrend a revideált kiadásban még szorosabb egységbe forrt össze.

Bátran mondhatjuk, hogy a *Gyermekeknek* ujjrendjei eltérő mértékben ugyan, de minden esetben *zenei jelentést* hordoznak, mert ugyanolyan módon járulnak hozzá a darab előadásának őszinteségéhez és változatosságához, mint a kottairás bármely más eleme. *Jelentőségük* pedig abban áll: az eredeti ujjrendeken keresztül egyértelmű és félreérthetetlen utasításokat kapunk Bartóktól a – mondhatni – hagyományos kottázással le nem jegyezhető kérdésekben, úgy, mint az elválasztás

módja és mértéke, hangok hosszúsága, illetve rövidsége, *staccato* hangok gyorsasága. ujjcsere sebessége, *legato* és *portato* játék fontossága és polifon tételek esetén a szólamok önállósága.

Bibliográfia

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True art of playing keybord instruments* William J. Mitchell (szerk. és ford.) New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1949.
- Bartók Béla: „Liszt zenéje és a mai közönség”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. Budapest: Magyar kórus, 1948. 68-70.
- : „A gépzene”. in: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967. 733-734.
- : *Gyermekeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat*. Vikárius László és Lampert Vera (szerk.): Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása, 37. kötet. München: G.Henle Verlag Editio Musica Budapest, 2016
- : „Liszt Ferenc. Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián”. *Nyugat*. 29/3 (1936. március) 171-180.
- Ifj. Bartók Béla: „Apámról”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémia kiadó, 1954. 281-286.
- Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2004.
- Bónis Ferenc: „Bartók Gyermekeknek című művéből kihagyott darabok”. *Magyar Zene* 6/4 (1965.) 347-356.
- : *Tóth Aladár válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- : *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Püski, 1995.
- Bruno Monsaingeon: *Richter- Írások, beszélgetések*. Budapest: Holnap kiadó, 1998.
- Büky Virág: „Bartók örökében”. *Magyar Zene* 50/3 (2012. Augusztus): 282-302.
- Couperin, Francois: *L'ART de toucher le Clavecin*. Anna Linde (szerk.): Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1933.
- Csáth Géza: „Beethoven–Bartók”. *Nyugat* 3/23 (1910. december), 1748–1749.
- Demény János: „Bartók tanulóévei és romantikus korszaka”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.) *Zenetudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémiai, 1954), 323-487.
- : *Bartók levelei II. (Csehszlovákiai levelek)* Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1955.

—————: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei II. rész”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémia kiadó, 1959), 5-427

—————: „Bartók Béla pályája delelőjén”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok* 10 (Budapest: Akadémiai, 1962) 189-727.

—————: *Bartók Béla a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

Fassett, Agatha: *Bartók amerikai évei*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.

Frank Oszkár: *Bartók és a gyermekek. A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat elemzése*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

Gát József: *Zongoramethodika*. Budapest: Zenemű kiadó, 1978.

Kodály Zoltán: *Magyarság a zenében*. Budapest: Magvető kiadó, 1984. Online hozzáférés: <http://mek.oszk.hu/06000/06022/html/gmkodaly0002.html> (Utolsó megtekintés: 2017. március 21.)

—————: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 2. Bónis Ferenc (szerk.): Budapest: Argumentum, 2007.

Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára”. (1916–19 és 1928–44). In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, (Dohnányi Archívum) 55–66.

Lampert Vera, Vikárius László: *Népzene Bartók műveiben*. Budapest: Helikon kiadó, 2005.

Lindley, Mark és Jenkins, Glyn: „*Fingering*”. In: Grove Music Online encyclopedia.

Somfai László: „Az »Este a székelyeknél« négyféle Bartók előadása”. In: Somfai László (szerk.): *18 Bartók Tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 117-132.

—————: „Az »Allegro barbaro« két Bartók felvétele”. In: Somfai László (szerk.): *18 Bartók Tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 133-149.

—————: „Bartók Béla: Gyermeknek”. *A hét zeneműve*. 1983 október-1984 szeptember. 440-446.

—————: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.

—————: „A szerzői hangfelvételek jelentőségéről”. in: Somfai László (szerk.): *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000. 283-300.

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

Stachó László: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. (Kézirat) Online hozzáférés: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho_laszlo/disszertacio.pdf (Utolsó megtekintés: 2017. március 21.)

Szelényi Isván: *Szövegkritikai tanulmány Bartók „Gyermekeknek” c. művének eredeti és átdolgozott kiadásáról*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1960.

Székely Júlia: *Bartók Tanár Úr*. Budapest: Móra könyvkiadó, 1978.

Szirányi Gábor: *Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése* (II/1. rész). *Parlando* online, parlando.hu/2008407.htm (Utolsó megtekintés: 2017. március 14.)

Szűcs Tibor: „A deklamáció jelentősége a költői és zenei szövegek kiejtésfejlesztő feldolgozásában”. In: Baumann Tímea – Nádor Orsolya – Szűcs Tibor (szerk.): *Hungarológiai évkönyv* 15/1 (2014): 55-65. Online hozzáférés: http://epa.oszk.hu/02200/02287/00015/pdf/EPA02287_hungarologiai_evkonyv_2014_15_004.pdf (Utolsó megtekintés: 2017. március 17.)

Tótfalusi István: *Idegenszó-tár*. Budapest: Tinta könyvkiadó, 2005.

Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*. Erwin R. Jacobi (szerk.): Kassel: Bärenreiter, 1967.

Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat kiadó, 1976.

Veszprémi Lili: „A zongorapedagógia fejlődése a 18. és 19. században”. *Parlando* 1961/10 (1960 November) 8-11.

———: *Zongoraoktatásunk története. A tananyag és a módszer fejlődése*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976

Tallián Tibor: *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

Tallián Tibor: „Bartók Béla”. In: Carl Dalhaus és Hans Heinrich (szerk.): *Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon I.* Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1983. 129-144.

Wilheim András: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.