10.18132/LFZE.2024.2

VÁSZKA ANIKÓ

HANGSZERELÉS BARTÓK ZENESZERZŐI MŰHELYÉBEN: A HANGSZEREGYÉNISÉGEK MEGNYILATKOZÁSA A ZENEKARI MŰVEKBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.2

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola
(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

HANGSZERELÉS BARTÓK ZENESZERZŐI MŰHELYÉBEN:

A HANGSZEREGYÉNISÉGEK MEGNYILATKOZÁSA A ZENEKARI MŰVEKBEN

VÁSZKA ANIKÓ

Témavezető: DR. VIKÁRIUS LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.2

Tartalom

Köszönetnyilvánítás iv
Kották, táblázatok és ábrák jegyzéke v
Rövidítések x
1. Bevezetés Bartók zenekari és színpadi művei hangszerelésének problematikájába 1
1.1. Bartók hangszerelése: kutatástörténeti áttekintés 1
1.2. A szimfonikus zenekar összeállítása 9
1.2.1. A zenekar mérete, ülésrendje 9
1.2.2. A hangszerek 15
2.1. A fúvós hangszerek sokszínűségének megnyilatkozásai 21
2.1.1. A fafúvós hangszerek alkalmazása 24
2.1.1.1. A piccolo 25
2.1.1.2. A fuvola 30
2.1.1.3. Az oboa 32
2.1.1.4. Az angolkürt 36
2.1.1.5. A klarinét 40
2.1.1.6. A basszusklarinét 53
2.1.1.7. A fagott és a kontrafagott 56
2.1.1.8. A blockflöte 62
2.1.2. A rézfúvós hangszerek használata 65
2.1.2.1. A szaxofon 65
2.1.2.2. A kürt 68
2.1.2.3. A trombita 72
2.1.2.3. A basszustrombita 76
2.1.2.4. A kornett 77
2.1.2.5. A harsona 78
2.1.2.6. A basszusharsona 80
2.1.2.7. A basszustuba 82
2.1.2.8. A tenortuba 86
2.2. Az ütőhangszerek jelentősége és hangszínvilágának változatossága 88
2.2.1. Határozott hangmagasságú ütőhangszerek 95
2.2.1.1. Az üstdob 95
2.2.1.2. A xilofon 102
2.2.1.3. A harangjáték 107

10.18132/LFZE.2024.2

2.2.1.4. A harang 109
2.2.1.5. A cimbalom 110
2.2.2. Határozatlan hangmagasságú ütőhangszerek 112
2.2.2.1. A kisdob 113
2.2.2.2. A pergődob 120
2.2.2.3. A nagydob 121
2.2.2.4. A cintányér 125
2.2.2.5. A triangulum 129
2.2.2.6. A tamtam 132
2.2.2.7. A tamburin 135
2.2.2.8. A kasztanyetta 136
2.3. A billentyűs hangszerek funkciója a zenekarban 139
2.3.1. A zongora 139
2.3.1.1. A zongora harmóniai szerepe a zenekarban 141
2.3.1.2. A zongora ütőjellege 145
2.3.2. A cseleszta hangszíne a zenekarban 156
2.3.3. Az orgona 167
2.4. A húros hangszerek kezelése és ütőhangszer-effektusai 171
2.4.1. A hegedű 175
2.4.2. A brácsa 185
2.4.3. A cselló 190
2.4.4. A nagybőgő 197
2.4.5. A hárfa 201
2.4.6. Speciális vonásnemek és játékmódok 206
2.4.6.1. A pizzicato, non vibrato, vibrato 208
2.4.6.2. A glissando 212
2.4.6.3. A trilla és a tremolo 215
2.4.6.4. A negyedhang 220
2.4.6.5. A sul ponticello 223
2.4.6.6. A sul punta d'arco 223
2.4.7. A húros hangszerek ütőjellegének fokozatai 226
3.1. A hangszíntömb-mozgatás elve az 1. és a 2. zongoraversenyben 235
3.2. Akusztikai paraméterek hatása: Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára, Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre 259
3.3. Szólisztikus hangszerek és hangszercsoportok a zenekari Concertóban 283

10.18132/LFZE.2024.2

Összegzés 313
Bibliográfia 318

10.18132/LFZE.2024.2

Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni elsősorban témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak, aki szakmai tudásával, határtalan türelemmel, odaadással segítette munkámat, olvasta és korrigálta szövegeimet az elmúlt években. Hálás vagyok tanácsaiért, melyek hozzájárultak e dolgozat létrejöttéhez. Igényességével példát állított elém. A Bartók Archívum vezetőjeként pedig lehetővé tette számomra a kutatást. Külön köszönet illeti a Bartók Archívum valamennyi munkatársát, akik a források hozzáférhetővé tételével támogatták munkámat. A kottapéldák szerkesztéséért szeretném köszönetemet kifejezni Szücsi Balázs kollégámnak.

Hasonlóképpen köszönettel tartozom a Zeneakadémia doktorszemináriuma keretében elővezetett szövegeim megvitatásáért a doktorandusz kollégáknak.

A dolgozat létrejöttéhez a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj jelentős anyagi, valamint eszközbeli támogatással járult hozzá.

Végül, de nem utolsó sorban hálásan köszönöm férjemnek, a nyugodt kutatómunka feltételeinek biztosítását, a szeretetteli támogatást és a türelmet.

Vászka Anikó

Budapest, 2023. május 30.

10.18132/LFZE.2024.2

Bartók Béla zenekari műveinek idézeteit az *Editio Musica* Budapest Zeneműkiadó, az *Universal Edition Wien,* illetve a *Boosey & Hawkes* London engedélyével közlöm.

Kották, táblázatok és ábrák jegyzéke

2.1-1. kotta: A zongora és a piccolo bevezetője az *Öt magyar népdal* Párosító bevezetőjében (1. ütem)
2.1-2. kotta: A *Concerto* Elegia tételének piccolo dallama (29. ütem)
2.1.-3. kotta: A fuvola magyaros motívuma a *Két kép* Virágzás tételében (**12**$^{+11}$)
2.1-4. kotta: Az osztrákokat megjelenítő oboa dallam a *Kossuth szimfóniai költemény*ben (**8**$^{+6}$)
2.1-5. kotta: Az oboa az *1. zongoraverseny* zárótételének dudasíp imitációjában (**15**)
2.1-6. kotta: Az angolkürt nyitódallama az *1. szvit* lassújában (**1**$^{-8}$)
2.1-7. kotta: Az Öreg gavallér heves gesztusait megjelenítő angolkürt dallam a pantomimban (**18**)
2.1-8. kotta: Judit szólamát követő B-klarinét dallam az operában (**27**$^{-2}$)
2.1-9. kotta: A Királykisasszony gesztusait megjelenítő B-klarinét (**9**$^{-6}$)
2.1-10. kotta: A B-klarinét verbunkos dallama a Királykisasszony táncában (**11**)
2.1-11. kotta: A Leány első csalogatója a pantomimban (**13**)
2.1-12. kotta: Hangfestés az *Öt magyar népdal* Tömlöcben tételében (2. ütem)
2.1-13. kotta: A „női" téma komikus alakja a *Scherzo zenekarra és zongorára* kompozícióban (598. ütem)
2.1-14. kotta: A baritonszólóhoz társuló klarinétszólamok a *Cantata profana* zenekarában (103. ütem)
2.1-15. kotta: Az angolkürt és az A-basszusklarinét kromatikus dallama az *Öt magyar népdal* Panasz tételében (21. ütem)
2.1-16. kotta: A fagott dallama az op. poszt. *Hegedűverseny*ben (**16**$^{-4}$)
2.1-17. kotta: A táncjáték: „a fabáb megmozdul" epizódja (**82**)
2.1-18. kotta: Az oboa és a fagott éles ritmusú motívuma a *Négy zenekari darab* Scherzójában (**7**$^{+4}$)
2.1-19. kotta: Az egyenes furulya megjelenése a *Hét kórus zenekarral* Huszárnóta tételében (36. ütem)

10.18132/LFZE.2024.2

2.1-20. kotta: A szaxofon népdalszerű dallama a táncjátékban (**42**)

2.1-21. kotta: A kürt motívuma a *Cantata profana* vadászat epizódjában (75. ütem)

2.1-22. kotta: *Musica di scena* az opera Birodalom jelenetében (**74**$^{+4}$)

2.1-23. kotta: Hangsúlyos rézfúvós jelenlét a *Cantata profana* vadászat szakaszában (133. ütem)

2.1-24. kotta: A basszustuba szólója a *Concerto* Intermezzo interrotto tételében (108. ütem)

2.2-1. kotta: Az üstdob tre battute szólója a *3. zongoraverseny* zárótételében (213. ütem)

2.2-2. kotta: Az üstdob *dolce* motívuma a *3. zongoraverseny* harmadik tételében (473. ütem)

2.2-3. kotta: A xilofon megjelenése *A fából faragott királyfi*ban (**88**$^{+4}$)

2.2-4. kotta: A xilofon és az üstdob dialógusában megmutatkozó rondótéma a kétzongorás *Szonáta* zárótételében (5. ütem)

2.2-5. kotta: A harangjáték megjelenése a *Scherzo zenekarra és zongorára* két főtémájának kíséretében (413. ütem)

2.2-6. kotta: A cimbalom dűvő kísérete az *1. rapszódia* Friss tétel bevezetőjében (1. ütem)

2.2-7. kotta: Az *1. zongoraverseny* lassújának kezdete (1. ütem)

2.2-8. kotta: A kétzongorás *Szonáta* második tételének bevezetője (1. ütem)

2.2-9. kotta: Kisdobszóló a *Concerto* második tételében (120. ütem)

2.2-10. kotta: A pergődob szólama a *Tánc-szvit* nyitótételében (**4**)

2.2-11. kotta: Az ütőkar komplementer ritmusa a pantomim Hajsza jelenetében (**62**)

2.2-12. kotta: Az ismétlődő szúrásokat megjelenítő cintányér a pantomimban (**91**)

2.2-13. kotta: A zsebkéssel megszólaltatott cintányér a *Szonáta* befejezésében (410. ütem)

2.2-14. kotta: A triangulum felbukkanása az *1. zongoraverseny* harmadik tételében (436. ütem)

2.2-15. kotta: Hangfestés az *Öt magyar népdal* Párosítójában (7. ütem)

2.2-16. kotta: A tamtam előfordulása a *2. szvit* második tételében (**34**)

2.2-17. kotta: A tamburin a *2. szvit* Scherzójában (**2**$^{+9}$)

2.2-18. kotta: A kasztanyetta megjelenése a Fabáb és a Királykisasszony első táncában (**93**)

2.3-1. kotta: A zongora megjelenése a pantomim harmadik gyilkosság epizódjában (**97**)

2.3-2. kotta: A zongora tükörmozgású futamai a *2. rapszódia* Friss tételében (**14**)

2.3-3. kotta: A zongora fémes hangzása a *Tánc-szvit* harmadik tételében (**31**)

2.3-4. kotta: A *Zene* kopogó fúgatémája az Allegro tételben (155. ütem)

10.18132/LFZE.2024.2

2.3-5. kotta: A zongora ütőjellege a *Négy zenekari darab* Scherzójában (**11**$^{+4}$)

2.3-6. kotta: A zongora ütőjellege a *Falun* Lakodalom tételének közjátékában (**6**)

2.3-7. kotta: A cseleszta dallama a *Négy zenekari darab* Intermezzójában (**12**)

2.3-8. kotta: A *Zene* negyedik tételének fordulópontja (244. ütem)

2.3-9. kotta: A cseleszta és a hárfa ellenszólama a *Hegedűverseny* lassújában (32. ütem)

2.3-10. kotta: A cseleszta szólama *A fából faragott királyfi* zenekarában (**137**)

2.3-11. kotta: A cseleszta megjelenése a Mandarin testének zöldes-kéken fénylő pillanatában (**101**)

2.3-12. kotta: Az orgona szólama a pantomim első gyilkosság jelenetében (**79**)

2.4-1. kotta: A „női" téma bemutatkozása a hegedű szólamában a *Scherzo zenekarra és zongorára* bevezető részében (49. ütem)

2.4-2. kotta: A hegedű motívuma a Leány táncában (**44**$^{+4}$)

2.4-3. kotta: „Esztam" kíséret az *1. rapszódia* lassújának bevezetőjében (1. ütem)

2.4-4. kotta: Üreshúr kíséretes játék lefogott hangokkal a *2. rapszódia* Friss tételében (**29**)

2.4-5. kotta: A brácsa lírai dallama az operában (**26**)

2.4-6. kotta: A brácsa motívuma a harmadik gyilkosság során (**101**$^{+2}$)

2.4-7. kotta: A brácsa sirató dallama a *Zene* lassújában (6. ütem)

2.4-8. kotta: A cselló dallama a *2. szvit* nyitótételében (**1**$^{-5}$)

2.4-9. kotta: A vonóskar sirató dallama az operában (**93**)

2.4-10. kotta: A Királyfi motívuma a táncjátékban (**19**)

2.4-11. kotta: A brácsa és a cselló duda imitációja a *Tánc-szvit* harmadik tételében (**23**)

2.4-12. kotta: A nagybőgő tematikus szerepe az *1. szvit* zárótételében (**28**)

2.4-13. kotta: A feszültség feloldásának momentuma A falu tánca tételben (**19**$^{+14}$)

2.4-14. kotta: A hárfa megjelenése a *Cantata profana* „hűs forrás" epizódjában (25. ütem)

2.4-15. kotta: Vibrato jelzés a hegedű szólamában a *2.szvit* lassújában (25. ütem)

2.4-16. kotta: A Könnyek tava epizód az operában (**91**)

2.4-17. kotta: Negyedhangok a cselló szólamában az első gyilkosság után (**84**)

2.4-18. kotta: A *Concerto* románo hegedűdallama a Finale tételben (8. ütem)

2.4-19. kotta: Bartók-pizzicato a *Zene* második tételének zárótémája alatt (155. ütem)

2.4-20. kotta: A hárfa ütős-színei a *Concerto* nyitótételében (438. ütem)

3.1-1. kotta: Az *1. zongoraverseny* nyitótételének fontosabb témái

3.1-2. kotta: A *2. zongoraverseny* zárótételének rondótémája (7. ütem)

10.18132/LFZE.2024.2

3.1-3. kotta: A rondótéma második megjelenése a *2. zongoraverseny* utolsó tételében (75. ütem)
3.1-4. kotta: A főtéma visszatérése az *1. zongoraverseny* harmadik tételében (353. ütem)
3.1-5. kotta: Az *1. zongoraverseny* nyitótételének rézfúvós apoteózisa (450. ütem)
3.1-6. kotta: A *2. zongoraverseny* első tételének rézfúvós csúcspontja (291. ütem)
3.2-1. kotta: A zongora és a vonóskar váltakozása a *Zene* negyedik tételében (114. ütem)
3.2-2. kotta: A *Zene* harmadik tételének ütőjellegű témája (45. ütem)
3.2-3. kotta: A *Szonáta* második tételének ritmikus motívuma (45. ütem)
3.2-4. kotta: A bal- és jobboldal váltakozása a xilofon és a 2. zongora szólama között a kétzongorás *Szonáta* zárótételében (17. ütem)
3.3-1. kotta: A *Négy zenekari darab* Marcia funebre tételének ritmusmotívuma (**5**)
3.3-2. kotta: Az Elegia tétel rézfúvós motívuma (74. ütem)
3.3-3. kotta: Az *Öt magyar népdal* Régi keserves tételének panaszos motívuma (2. ütem)
3.3-4. kotta: A *Concerto* nyitótételének tánc-epizódja (95. ütem)
3.3-5. kotta: A *Concerto* Finale tételének tánc jellegű szakasza (74. ütem)

Táblázatok

1.2-1. táblázat: A fafúvós hangszerek összeállítása
1.2-2. táblázat: A rézfúvóskar elrendezése
2.1-3. táblázat: Az ütő-, az énekkar és a vonóshangszerek formációja
3.1-1. táblázat: A zongoraversenyek zenekarának összeállítása
3.1-2. táblázat: Az *1. zongoraverseny* szerkezete és hangszeres formációja
3.1-3. táblázat: Az ötrészes *2. zongoraverseny* formája és zenekara
3.1-4. táblázat: Hangszercsoportok alkalmazása a két zongoraversenyben
3.2-1. táblázat: A *Zene* hangszeres apparátusának összeállítása
3.2-2. táblázat: A kétzongorás *Szonáta* hangszeres formációja
3.3-1. táblázat: A *Concerto* tételeinek hangszeres összeállítása
3.3-2. táblázat: A *Concerto* I. tételének hangszerelése a forma összefüggésében
3.3-3. táblázat: A *Concerto* II. tételének folyamatábrája és hangszerelése
3.3-4. táblázat: A *Concerto* III. tételének szerkezete és hangszeres összeállítása
3.3-5. táblázat: A *Concerto* IV. tételének folyamatábrája és hangszerei

10.18132/LFZE.2024.2

3.3-6. táblázat: A *Concerto* V. tételének folyamatábrája és hangszerelése

Ábrák

3.1-1. ábra: Somfai László által készített rajz: A *2. zongoraverseny* nyitótételének szerkezete és hangszerelése
3.2-1. ábra: A Bartók által készített ülésrend a *Zene* hangszeres formációjához
3.2-2. ábra: A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* kiadásban megjelent ülésrendje
3.2-3. ábra: Bartók méretarányos rajza a kétzongorás *Szonátá*hoz
3.2-4. ábra: A Bartók által jóváhagyott és kiadásban megjelent *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* ülésrendje
3.2-5. ábra: Akusztikai paraméterek a *Zene* tételeiben
3.2-6. ábra: A kétzongorás *Szonáta* akusztikai hatásai

10.18132/LFZE.2024.2

Rövidítések

BBA	A budapesti Bartók Archívum gyűjteménye, MTA BTK Zenetudományi Intézet.
BBÍ/1	*Bartók Béla írásai 1*, Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
BBÍ/3	*Bartók Béla írásai 3, Írások a népzenéről és a népzenekutatásról* I. Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999.
BBÍ/4	*Bartók Béla írásai 4, Írások a népzenéről és a népzenekutatásról* II. Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit, Biró Viola. Budapest: Editio Musica, 2016.
BBÍ/5	*Bartók Béla írásai 5, A magyar népdal*. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990.
Bartók levelei	*Bartók Béla levelei.* Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
BÖI	*Bartók Béla összegyűjtött írásai* I. Közr. Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
Családi levelek	*Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
DocB 1	Denijs Dille (hg.), *Documenta Bartókiana,* 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.
DocB 2	Denijs Dille (hg.), *Documenta Bartókiana,* 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
DocB 3	Denijs Dille (hg.), *Documenta Bartókiana,* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968.
DocB 4	Denijs Dille (hg.), *Documenta Bartókiana,* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968.
DocB 5	Somfai László (hg.), *Documenta Bartókiana,* 5. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.
DocB 6	Somfai László (hg.), *Documenta Bartókiana,* 6. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981
Essays	Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays.* London: Faber & Faber, 1976.
Krónika	Bartók Béla, ifj., *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
Lampert-jegyzék	Lampert Vera. Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Szerk. Lampert Vera, Vikárius László. Budapest: Hagyományok Háza, 2005. Angol nyelvű kiadása: Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Budapest: Hungarian IV Heritage House, 2008.

10.18132/LFZE.2024.2

*RFM/*I	Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók, Rumanian Folk Music* vol. I: *Instrumental Melodies.* The Hague: Nijhoff, 1967
*RFM/*II	Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók, Rumanian Folk Music* vol. II: *Vocal Melodies,* The Hague: Nijhoff, 1967
*YFM/*I	Benjamin Suchoff (ed.), *Yugoslav Folk Music.* vol. I: *Serbo–Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the* Milman Parry Collection *by Béla Bartók and Albert B. Lord.* Albany, New York: State University of New York Press, 1978
AFM	Benjamin Suchoff (ed.)*, Béla Bartók, Studies in Ethnomusicology.* Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1997.

További szakirodalmi rövidítések

Bartók Péter, *Apám*	Bartók Péter, *Apám*, ford. Péteri Judit, Budapest: Editio Musica, 2004.
Amanda Bayley (ed.), *The Cambridge Companion to Bartók*	*The Cambridge Companion to Bartók,* (ed.) Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*	George Clarence Dawson, *Bartók's development as Orchestrator.* PhD-diss., University of Southern California, 1970.
Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*	Alfredo Casella-Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea.* Ford. Székely András, Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
Cooper, „Bartók's orchestral music"	David Cooper, „Bartók's orchestral music and the modern world". In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 45–61.
Frigyesi, *Ritmusvizsgálatok*	Frigyesi Judit, *Ritmusvizsgálatok a 20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában.* (gépirat). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1980.
Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*	Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
Kárpáti, *Bartók-analitika*	Kárpáti János, *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.
Kárpáti, „Alternatív ütemstruktúrák"	Kárpáti János, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében", *Muzsika* 49/3 (2006 március), 18–24.
Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A	Kerékfy Márton, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A Kékszakállú herceg vára partitúráján". In: *Zenetudományi Dolgozatok* (2009), 51–66.

10.18132/LFZE.2024.2

kékszakállú herceg vára partitúráján”	
Kroó, *Bartók-kalauz*	Kroó György, *Bartók-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
Kroó, *Bartók színpadi művei*	Kroó György, *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle*	Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle: Music and Drama in Béla Bartók’s Opera*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*	Daniel-Frédéric Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition.* Berlin: Verlag Köster, 2012.
Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion*	*The Bartók Companion*. Malcolm Gillies (ed.), London: Faber and Faber, 1993.
McCabe, *Bartók orchestral music*	McCabe, John, *Bartók orchestral music*, BBC Music Guides. London: Whitefriars Press, 1974.
MGG 1995	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Zweite umbearbeitete Ausgabe. Ludwig Finscher (hrsg.). Kassel: Bärenreiter, 1995.
MGG 1998	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil.* Zweite umbearbeitete Ausgabe. Sachteil Ludwig Finscher (hrsg.). Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter, 1998.
Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*	Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.
Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*	David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the intersection of Modernity and Nationality.* Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006.
Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*	Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord Kiadó, 2000.
Somfai, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”	Somfai László, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”. In: Zemplényi Ferenc, Kulcsár Szabó Ernő, Józan Ildikó, Jeney Éva, Bónus Tibor (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára.* Budapest: Gondolat Kiadó, 2003.
Somfai, *Tizennyolc Bartók-tanulmány*	Somfai László, *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
Stevens, *Bartók*	Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók* New York: Oxford University Press, 1964.
Tallián, *Bartók Béla*	Tallián Tibor, *Bartók Béla* (= Szemtől szemben). Budapest: Gondolat Kiadó, 1981.
The New Grove 1980	*The New Grove Dictionary of Music.* Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
The New Grove 2000	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd edition. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan, 2000.

10.18132/LFZE.2024.2

Ujfalussy, *Bartók*	Ujfalussy József, *Bartók Béla.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.
Ujfalussy (összeáll.), *Bartók breviárium*	Ujfalussy József (összeáll.), *Bartók breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
Vikárius, *Modell és inspiráció*	Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
Vikárius, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról”	Vikárius László, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratairól”. 1. rész: *Muzsika* 52/8 (2009. augusztus), 8–11., 2. rész: *Muzsika* 52/9 (2009. szeptember), 31–35.
Weiss, *Die frühe Schaffensentwicklung*	*Béla Bartóks* Günter Weiss, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen* (Inaugural-Dissertation). Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1970.

10.18132/LFZE.2024.2

1. Bevezetés Bartók zenekari és színpadi művei hangszerelésének problematikájába

1.1. Bartók hangszerelése: kutatástörténeti áttekintés

Bartók zeneszerzői gondolkodásában a hangszerelésnek, a hangszerek, illetve a hangszínek megújításának központi a jelentősége, hiszen a játéktechnikák és árnyalatok nagy skálájával dolgozott,[1] ami nemcsak egy hangszercsoportot, hanem a teljes zenekar alkalmazását érintette. Zenéjének a dallam, a ritmika és a harmónia mellett a hangszínek és azok kombinációja is meghatározó kifejező eszköze.

Annak ellenére, hogy főként „mechanikus munkát" jelentett számára a hangszerelés,[2] Bartók nagy jelentőséget tulajdonított a zenekar, valamint a hangszerek kifejezőerejének. Erre utal a zeneszerző magatartása *A csodálatos mandarin* (op. 19, 1918–1919, hangszerelés 1924) 1927. november 27-i kölni bemutatójának idejéből, melyről Szenkár Jenő beszámolója nyújt részletes képet:

> „Bartók Béla nagyszerű *A csodálatos mandarin*ját, mely később világraszóló jelentőségre tett szert, én mutattam be. Számtalan zenekari próbára volt szükség, mert a darab nagyon nehéz volt, s szokatlanul komplikált az akkori zenekarok számára. De hogyan is írjam le azt a botrányt, melyet a közönségben, s főként a sajtóban kiváltott! A bemutató után füttykoncert és fujjozás következett. Bartók jelen volt, ahogy egyáltalán az összes próba alatt a nézőtéren ült. A botrány olyan fülsiketítő és fenyegető volt, hogy le kellett engedni a vasfüggönyt. [...] Persze lehetett hallani egy-egy brávót is, de elnyelte a tumultus! Azután jött a másnap: a kritikák! Hogy mit írtak, különösen a Centrumpárt lapjában, a katolikus *Volkszeitung*ban, az elmondhatatlan! Az én drága barátom azonban nem hagyta, hogy megzavarják, feltétlenül be akart vezetni egy apró javítást a klarinétszólamba, s csakis az aggasztotta, hogy mielőbb bejusson az operába, s kikereshesse a szólamot a zenekari anyagból. Ilyen volt Bartók!"[3]

[1] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 276.
[2] A kompozíciós munka során az egyedüli tevékenység volt, melyet a családja körében végzett. Ziegler Márta, „Über Béla Bartók", *DocB* 4, 173–180, ide: 177. Vö.: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 219.
[3] Eugen Szenkar, „Unveröffentlichte Memoiren", in Annette von Wangenheim, *Béla Bartók, „Der wunderbare Mandarin". Von der Pantomime zum Tanztheater* (Köln: Ulrich Steiner Verlag, 1985), 59. dokumentum. Közli: Vikárius László, „A »Bartók«-pizzicatóról, egy különös akkordról és A csodálatos mandarin kéziratairól", 8. Vö.: Szatmári Zsolt, *A klarinétszólam változásainak hatása az interpretációra Bartók Béla színpadi műveiben*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013, 63.

10.18132/LFZE.2024.2

A visszatekintés nemcsak Bartók személyiségéről tár elénk árulkodó jellemvonásokat (mutatja az egész munkásságát jellemző precizitást és gondos odafigyelést),[4] de rávilágít egy, a témánk szempontjából is fontos aspektusra: a hangszínek és a hangszerek kifejezőerejének jelentőségére.

Egy másik tényező, mely szintén a hangszerelés központi szerepét támasztja alá művészetében, a zeneszerző alkotói munkamódszere. Ugyanis Bartók már a kompozíció vázlatainak összeállítása során kiválasztotta a hangszereket, a különböző hangszerkombinációkat.[5] Emellett a különlegesebb hangszínekről olykor már a fogalmazvány írásakor döntött és aszerint rögzítette őket.[6]

Bartók érdeklődésére a hangszerek, a hanghatások, valamint az árnyalatok iránt[7] a baráti visszatekintések[8] mellett a kortársak műveiről írt tanulmányok is rávilágítanak. Például Kodály Zoltán gordonka *Szólószonátá*jában op. 8 (1915) kiemeli az új gondolatok egyszerű eszközökkel való kifejezését, a hangszínek és hanghatások eredetiségét, továbbá számontartja az ezzel járó újító írástechnika megteremtését. A *Szerenád* két hegedűre és brácsára op. 12 (1919–1920) kompozícióról pedig a hangszerek megválasztását, valamint az újszerű hangszíneket hangsúlyozza ki írásában.[9]

Bartók zeneszerzői technikájának már a kezdetektől a hangrendszer, a harmóniai összefüggések, valamint a forma jelenségei állnak a középpontjában, ennek következtében mindezekről bőséges bibliográfia áll rendelkezésünkre. Gazdag a szakirodalom Bartók kompozíciós korszakainak változásáról és a zeneszerzői hatásokról is. Azonban zenéjének bizonyos rétegeit még alig, vagy egyáltalán nem vizsgálták behatóan. Keveset tudunk a zeneszerző hangszerelést érintő elveiről, hangszerelésének sajátosságairól. Noha rövid

[4] Melyre Kodály is felhívja a figyelmet: „Művészi alkotó és előadó munkáját a tudós pontosságával, aprólékos gondjával végezte". Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók", in Uő., *Visszatekintés* 2, 454.
[5] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 78, 220.
[6] Például a változó vonójátékot a *Tánc-szvit* zenekarra (BB 86, 1923) részvázlatait a hangszereléshez. PB 53PS1, BBA BH 92, BH 213, 495b (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).
[7] Ujfalussy (összeáll.), *Bartók breviárium*, 600.
[8] Lásd még: Szigeti József, *Beszélő húrok*, ford., Stella Adorján (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 208; Vö.: Somfai László: „Bartók and Szigeti", *The New Hungarian Quarterly*, 33/128 (1992), 157–163; Ujfalussy, *Bartók*, 364.
[9] Bartók Béla, „A műzene fejlődése Magyarországon", *BBÍ*/1, 123–128, ide: 125–126. Vö: Bartók Béla, „Kodály új triója – szenzáció külföldön", *BÖI*, 737–738. Delius *Eine Messe des Lebens* című művéről írt cikkében a zeneszerző a szöveg nélkül alkalmazott kórust, az emberi hangot, mint a zenekar színező elemét hangsúlyozza ki. Bartók Béla, „Delius-bemutató Bécsben", *BÖI*, 716–717.

10.18132/LFZE.2024.2

nyilatkozataiból sokat megtudunk a zongora,[10] valamint az ütőhangszerek alkalmazásáról[11] – melyeket 1943-ban a Harvard előadásainak egyikében részletesen tervezett bemutatni, betegsége miatt viszont csak az első három került megrendezésre –,[12] továbbá árulkodó néhány zeneszerzői műelemzés[13] is, hiszen alkalmanként Bartók stílusának egyik legfontosabb jellemzőjére, a hangszínekben való gondolkodására mutatnak rá. Mindezek nyújtottak ösztönzést és egyben érzékeltették az életmű ilyen szempontú felmérésének és vizsgálatának nélkülözhetetlenségét. A monografikus tanulmányok többségében, habár találunk egy-két oldalt a hangszerelésről is, ezek a szűkre szabott fejezetek és észrevételek sokszor csak kiegészítő elemei a központi formai-harmóniai leírásnak.

Bartók zenekarkezelésével egyetlen disszertáció foglalkozott elmélyülten. George Dawson 1970-ben írt értekezésében[14] kompozíciós korszakokra[15] bontva, a stílusfejlődéssel párhuzamosan módszeresen tárgyalja Bartók zenéjének hangszerelését. Vizsgálódása elsősorban a művek zenekarára összpontosul, azon belül is az unisono szakaszok, a homofon mozgás, a dallam és kíséret közötti kapcsolat, az ellenpontozás, a többszólamúság, a tutti akkordok előfordulása, valamint a komplex textúrák bemutatására fektet nagy hangsúlyt. Emellett részletes képet nyújt a Bartók zenéjét ért zeneszerzői hatásokról, azok beépüléséről és átalakulásáról az életműben, továbbá röviden ismerteti a Bartók művek előfordulását a hangszereléstanokban is. Kevésbé, vagy egyáltalán nem kerül tárgyalásra azonban a hangszerek egyéni hangszíne, a népzene hangszerelésre gyakorolt hatása, s mindemellett Bartók olykor a hangszerelésre is kiterjedő, gondolkodásáról sokat eláruló műelemzéseit, nyilatkozatait, tudományos előadásait is figyelmen kívül hagyja.

---

[10] Lásd a disszertáció 2.3. fejezetét.
[11] Lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[12] A Harvard-előadások teljes sorozatának vázlatában Bartók 9 témát sorol fel. A 6. előadás érintette volna a hangszerelést, valamint a zongora és a hegedű ütőjellegének tárgyalását. *BBÍ*/1, 181.
[13] Ehhez lásd: Bartók Béla, „»Kossuth« szimfóniai költemény nagyzenekarra” (*BBÍ*/1, 41–48), a „Rapszódia zongorára és zenekarra (op. 1)” (*BBÍ*/1, 48–50), az „1. szvit nagyzenekarra (op. 3)” (*BBÍ*/1, 51–56), a „2. szvit kiszenekarra (op. 4)” (*BBÍ*/1, 57–61), a „2. zongoraverseny” (*BBÍ*/1, 69–73), a „Magyar népdalok énekhangra és zenekarra” (*BBÍ*/1, 75), a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre”, (*BBÍ*/1, 81–82), valamint a „Concerto zenekarra” (*BBÍ*/1, 87–88) elemzéseket.
[14] Dawson, *Bartók's Development as Orchestrator.*
[15] Míg Stevens három kompozíciós periódusra (Stevens, *Bartók*), Dawson (*Bartók's Development as Orchestrator*, 33–43.) öt szakaszra bontja Bartók alkotói pályáját. Ezzel szemben Somfai László („Bartók Béla zenéje”, in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 5–28.) pedig több, fiatalkori éveit öt periódusra osztva 1908-ig, a sajátos nyelvezet kialakításának éveit 1908–1911 közötti időszakra, a kibontakozás éveit 1911–1924, a klasszikus korszakot 1926–1937 és végül 1938–1945 periódust, mint az utolsó Európában írt és az emigrációban írt művek időszakára bontja. Somfai László, „Bartók Béla zenéje”, in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 5–28.

10.18132/LFZE.2024.2

Ezenfelül Bartók hangszerelését rendszerint különböző megközelítésmódban vizsgálták és tárgyalták. Ki kell emelnünk a magyar szakirodalomban Somfai László alapvető tanulmányait, melyek részletes képet nyújtanak a komponálás és a hangszerelés folyamatáról,[16] máskor egy mű dramaturgiáját meghatározó hangszereléssel, vagy a hangszerek alkalmazásával szorosan összefüggő jelenségeket részletez írásaiban.[17] Így a *Hegedűverseny* (BB 117, 1937–1938) variációs szerkezetű tételében,[18] illetve a *2. zongoraversenyben*[19] (BB 91, 1926) rávilágít a forma és hangszerelés között fellépő szoros kapcsolatra. Egy jelenségre koncentrál Kovács Sándor értekezése is, melyben a cseleszta dramaturgiai funkcióját fejti ki a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* (BB 114, 1936) kompozícióban,[20] Büky Virág pedig Bartók éjszaka zenéje típusú tételeiről a hangszerek kezelésével párhuzamosan von le következtetéseket.[21] A román népi hegedűjáték hatásáról és asszimilálódásáról Papp Márta tanulmánya nyújt részletes képet.[22] David Cooper,[23] Móricz Klára[24] és Benjamin Suchoff[25] elemző, formai és harmóniai, néha hangszerelést is érintő megállapításait Jaroslav Volek egészíti ki a hangszercsoportok

[16] Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere*.
[17] Somfai László, „A Characteristic Culmination Point in Bartók's Instrumental Forms", in *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, (hrsg.) Ujfalussy József, Breuer János (Budapest: Editio Musica, 1972), 53–64.
[18] Somfai László, „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 218–251.
[19] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 194–217.
[20] Kovács Sándor, „…és celestára. Gondolatok a *Zené*ről", *Magyar Zene,* 51/1 (2013. február), 51–67.
21 Büky Virág, „Dittáé – az éjszaka zenéi", *Magyar Zene* 52/2 (2014. május), 137–158, ide: 152–153.
[22] Papp Márta, „Bartók hegedűrapszódiái és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire", *Magyar Zene,* 14/3 (1973. augusztus), 299–308.
[23] David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); Uő., *Béla Bartók* (Yale: Yale University Press, 2015).
[24] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, Diplomadolgozat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1992; továbbá: Uő., „The Untouchable: Bartók and the Scatological", in *Studia Musicologia*, T. 47, Fasc. 3/4 (2006), 321–336; Uő., „»From Pure Sources Only«: Bartók and the Modernist Quest for Purity", in: *International Journal of Musicology, Vol 9*., ed. by Elliott Antokoletz, Michael von Albrecht, Bartók International Congress 2000 (Frankfurt am Main: Peter Land Europaeischer Verlag der Wissenschaften, 2006), 243–266; Uő., „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*: Concepts of »Finality« and »Intention«", in *Studia Musicologica*, T. 35, Fasc. 1/3 (1994), 181–219; Uő., „Operating on a Fetus: Sketch Studies and Their Relevance to the Interpretation of the Finale of Bartók's *Concerto for Orchestra*", in *Studia Musicologica*, T. 36, Fasc. 3/4 (1995), 461–476.
[25] Benjamin Suchoff, *Bartók Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World* (New York: Schirmer Books, 1995).

10.18132/LFZE.2024.2

alkalmazására vonatkozó megfigyeléseivel, kialakítva egy széleskörű képet a nagyzenekari *Concertó*ról[26] (BB 123, 1943).

A formai, a tonális, a harmóniai, valamint a dallami összetevőkkel egyenrangúan tárgyalja a hangszerelést David Cooper[27] és John McCabe[28] értekezése. Lendvai Ernő munkái,[29] Kroó György[30] és Kárpáti János[31] a művekre összpontosuló írásaiban tesz néhány fontos, a hangszerek kezelésére vonatkozó észrevételt, míg Vikárius László,[32] Bozó Péter,[33] David Schneider[34] főként a hatások és az inspiráció perspektívájából mutat rá hasonlóságokra, Hans Winking[35] pedig a 19–20. századi zene és a korai Bartók művek közötti analógiákat, hangszerelési megoldásokat részletezi.

A színpadi művek keletkezéséről, *A kékszakállú herceg vára* (op. 11, BB 62, 1911) változatairól és hangszerelésének alakulásáról Carl Leafstedt[36] és Kerékfy Márton,[37] *A fából*

[26] Jaroslav Volek, „Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation in Bartóks Concerto für Orchester", in *Studia Musicologica* T. 5, Fasc. 1/4 (1963), 557–586.
[27] David Cooper, „Bartók's orchestral music and the modern world", in: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 45–61.
[28] McCabe, *Bartók orchestral music*.
[29] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995); *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964); továbbá: *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre" és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára" tükrében* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955).
[30] Kroó György, *Bartók színpadi művei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962); Uő., *Bartók-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980); Uő., *Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962; „Pantomime: The Miraculous Mandarin", in: *The Bartók Companion*, (ed. by) Malcolm Gillies (London: Faber and Faber, 1993), 382–383; Uő., „Ballet: The Wooden Prince", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 360–371; Uő., „A fából faragott királyfi keletkezéséről", in: Bónis Ferenc (szerk)., *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 289–297.
[31] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*; Uő., „The First Two Piano Concertos", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 498–514; továbbá: Uő., „Bartók Béla: *2. zongoraverseny*", in: *A hét zeneműve,* 1975/3 (1975. szeptember), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 5–13.
[32] Vikárius, *Modell és inspiráció*.
[33] Bozó Péter, „Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban", in: Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019, 231–248.
[34] David Schneider, „Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s", in: *Bartók and his World*, ed. by Peter Laki, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995), 172–199; továbbá Uő., „Tradition Challenged: Confronting Stravinsky", in: Uő., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition* (Berkeley, University of California Press), 119–184.
[35] Winking, Hans, „Klangflächen bei Bartók bis 1911: Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts", in *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4, Report of the International Bartók Symposium, Budapest 1981 (1982), 549–564.
[36] Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999).
[37] Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján".

10.18132/LFZE.2024.2

*faragott királyfi*ról (op. 13, BB 74, 1914–1917) Anne Vester[38] tanulmánya, *A csodálatos mandarin* kéziratainak vizsgálatával a hangszereléssel párhuzamosan Vikárius László foglalkozott.[39] Utóbbi két mű közötti hangszerek használatát érintő egyezésekre Daniel-Frédéric Lebon 2012-ben megjelent értekezése[40] mutat rá, felfedve a hangszerek előfordulásának jelentéstartalmát is.

Mindemellett fontos megemlíteni, hogy szinte minden jelentős Bartók-kutató, ha csak érintőlegesen is, de releváns megfigyelésekkel járult hozzá Bartók hangszerelésének értelmezéséhez. Így például Pintér Csilla Bartók ritmikájáról szóló, 2010-ben írt disszertációjában[41] az ütőhangszerek alkalmazására vonatkozóan tesz lényeges észrevételeket. Malcolm Gillies a zenekari szvitek hangszereiről,[42] Jürgen Hunkemöller tanulmánya pedig a bevezető epizódok,[43] a sirató,[44] a korál,[45] valamint a scherzo tételek[46] tipológiájának feltárása mellett bővelkedik hangszerelési eljárásokra vonatkozó megfigyelésekben is.

A hangszerekre, valamint azok előfordulására és alkalmazására fókuszáló értekezések a Bartók művekre vonatkozóan olykor általánosabb, míg máskor fontos megállapításokat vonnak le. A klarinét szólamának alakulásáról a színpadi művek kompozíciós folyamatában

---

[38] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015; továbbá: Uő., „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?", in *Studia Musicologica* T. 53, Fasc. 1/3 (March, 2012), 211–230.

[39] Vikárius, „A »Bartók«-pizzicatóról"; valamint Uő., „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében", *Magyar Zene*, 51/4 (2013. november), 410–444.

[40] Lebon, *Béla Bartók Handlungsballette.*

[41] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*.

[42] Malcolm Gillies, „Two Orchestral Suites". In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 454–467; továbbá: „Dance Suite". In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 487–497.

[43] Jürgen Hunkemöller, „Über das Beginnen der Musik Béla Bartóks", *Archiv für Musikwissenschaft*, 68. Jahrg., H. 2. (2011), 89–103.

[44] Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Klage", in: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), 4. fejezet, 83–97. Magyarul megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, I. Sirató", ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/2 (2016. május), 189–200.

[45] Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Choral", I.m., 6. fejezet, 137–156. Magyar nyelven: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, III. Korál", ford. Mikusi Balázs, *Magyar zene,* 54/3 (2016, augusztus), 289–304.

[46] Jürgen Hunkemöller, „Scherzi im Komponieren Bartóks", in *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 383–393; Uő., „Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks", in *Studia Musicologica* T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szombathely, July 3–5, Part I (1995), 351–363; továbbá: „Gattungen, Sujets, Topoi: Scherzo" I.m., 7. fejezet, 157–172. Megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, II. Scherzo", I.m., 200–213.

10.18132/LFZE.2024.2

Szatmári Zsolt,[47] a szaxofon felbukkanásait Seleljo Erzsébet[48] értekezése mutatja be. A basszustuba használatáról Szabó László,[49] a tenortubáról pedig Szentpáli Roland[50] disszertációja nyújt betekintést, fontos adatokkal szolgálva. A 20. század kezdetén írt hegedűversenyekről, a hegedű szerepéről pedig Varró Katalin nyújt általános képet,[51] egy teljes fejezetet szánva Bartók *Hegedűversenyé*nek.

Alapvető jelentőségűek a *Tánc-szvit*[52] (BB 86, 1923), a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*,[53] a kétzongorás *Szonáta*[54] (BB 115, 1937), valamint a nagyzenekari *Concerto*[55] kritikai és fakszimile kiadások bevezető-tanulmányai is, melyekben a hangszerelés alakulását érintő jelentős megfigyeléseket találunk.

A kutatástörténeti áttekintésből jól látható, hogy habár a hangszerelés egyes speciális jelenségeinek gazdag a szakirodalma, a hangszerek vizsgálata, Bartók hangszerekhez való viszony még nem vált teljes jogú kutatási területté, holott a különböző hangszerek és az azok közötti kapcsolatok feltárásával közelebb kerülhetünk a művek belső logikájához (s ezáltal a zeneszerző gondolkodásához is). A harmónia mellett a hangszerelés is feltárja a kompozíciók rendszerének belső törvényszerűségeit.

A szakirodalomban még nem jelent meg Bartók zenekari műveinek hangszerelését tárgyaló, a hangszerek és hangszercsoportok alkalmazását középpontba állító tanulmány. Jelen dolgozat a korábbi kutatásoktól eltérő, főként a hangszercsoportokra, valamint az egyéni hangszínekre fókuszál, annak gyűjteményes összefoglalása, melyek, mint azt látni fogjuk, nemcsak különböző karakterek megszólaltatásában, de a hangulatfestés és a szövegábrázolás során, kísérő funkcióban, ellenpontozó jellegében, illetve a művek

[47] Szatmári Zsolt, *A klarinétszólam változásainak hatása az interpretációra Bartók Béla színpadi műveiben*, DLA-értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2013.
[48] Seleljo Erzsébet, *A szaxofon helye a magyar zenében,* DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.
[49] Szabó László, *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.
[50] Szentpáli Roland, *A kónikus mélyrézfús hangszerek fejlődése, szerepe és azok pótlási alternatívái a modern zenekarokban*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.
[51] Varró Katalin, *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.
[52] Bartók Béla, *Tánc-Suite*, Bónis Ferenc, „Bartók Béla Tánc-szvitje" (Budapest, Balassi Kiadó, 1998), 5–46.
[53] *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen, hrsg. und kommentiert von Felix Meyer (Paul Sacher Stiftung, Mainz: Schott, 2000).
[54] *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers, hrsg. von Felix Meyer (Paul Sacher Stiftung, London: Boosey and Hawkes, 2018).
[55] Bartók Béla, *Concerto zenekarra*, Tudományos összkiadás kritikai jegyzetekkel, 24 kötet, közr. Móricz Klára (G. Henle Verlag – Editio Musica Budapest, 2017).

10.18132/LFZE.2024.2

narratíváját meghatározó szerepben is előfordulnak. Az értekezés korábbi kutatások mentén haladva kívánja kiegészíteni a korábban megjelent, a zeneszerző hangszerelési megoldásait bemutató tanulmányokat. Főként a sokféle hangszert megszólaltató, árnyalt hangszerelésre, a hangszerek változatos, olykor egyedi alkalmazására, népi jellegre vagy utalásokra világít rá. A 20. században jelentőssé váló ütőhangszerek meghatározó jelenléte mellett részletesen vizsgálja a billentyűs és húros hangszerek ütőjellegét, azok effektusait és egyedi színeit.

A vizsgálódás során a fiatalkori művekből kiindulva, a feldolgozások és a meghangszerelt művek is górcső alá kerülnek, egészen az érettkori művekig (mely alól kivétel a *Brácsaverseny*, hiszen annak hangszerelését Serly Tibor fejezte be[56]), melyek során Bartók a különböző árnyalatok létrehozására való igénye kerül megvilágításra. Amint azt az értekezésemben is bemutatom, a kompozíciók közötti kapcsolatok nem kizárólag az egymáshoz időben vagy akár apparátus összeállításában, a hasonló eszközök alkalmazása révén közel álló művekben mutathatók ki, hanem akár az életmű igen távoli pontjait is összeköthetik egymással, olykor a kamaraműveket is érintve. A különböző karakterek megszólaltatásában szerepet vállaló hangszerek, az egyéni, valamint az egységes zenei nyelv karaktereit és eljárásmódjait hasonlítom össze. Következtetéseim nemcsak esztétikai, de technikai természetűek, ezért nagyobb összefüggésekre is rámutat.

Bartók hangszerelésében nemcsak az összegző, a korábbi hagyományokra építő, azokat tovább gondoló zeneszerző kísérletező hajlama, de újító hangzásokra való törekvése is megmutatkozik. A népzene nemcsak ritmikájára és kompozíciós stílusára, de hangszerelésére is hatással volt, amely a szakirodalomban még nem került behatóan fejtegetésre. Műzenei hatások és inspirációs forrásokról, habár gazdag irodalmat találunk, a népzene hangszerelést érintő hatásai kevésbé tárgyaltak.

A dolgozat három fejezetre tagolódik. Míg az első a zenekar összeállítását és méretét, annak alakulását boncolgatja az életműben, táblázat formájában is ábrázolva a négy hangszercsoport formációjának alakulását, a második, központi fejezet a hangszerek alkalmazása, hangszínvilágának bemutatása, illetve értelmezése köré épül. Végül három

[56] Somfai László, Béla Bartók, *Viola Concerto: Facsimile Edition of the Autograph Draft*, ed. by Peter Bartók, Nelson Dellamaggiore (Boosey & Hawkes, Bartók Records, 1995). A versenyműhöz lásd bővebben: Kovács Sándor, „Reexamining the Bartók / Serly Viola Concerto", *Studia musicologica* T. 23, Fasc. 1/4 (1981), 295–322, és Uő., „Formprobleme beim Violakonzert von Bartók/Serly", *Studia musicologica* T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 381–391; Uő., „The Final Concertos", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 538–554, ide: 552; Stevens, *Bartók*, 253–255.

10.18132/LFZE.2024.2

esettanulmány Bartók hangszerelésének egy-egy különleges aspektusát kívánja bemutatni. A zongoraversenyekben a szólóhangszerrel egyenrangúan kezelt, hangszíntömbként mozgatott fúvós és ütőcsoportról; a szólóhangszerek narratíváján alapuló nagyzenekari *Concertó*ról, továbbá a barokk hagyományú kétkórusosságon alapuló kompozíciók, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* hanghatásait, valamint újszerű hangzásait tárgyalja.

1.2. A szimfonikus zenekar összeállítása

1.2.1. A zenekar mérete, ülésrendje

Korai partitúráiban Bartók megkülönböztette a „kis zenekarra" (*2. szvit*, op. 4, BB 40, 1905–1907), valamint a „nagy zenekarra" (*1. szvit*, op. 3, BB 39, 1905) írt szimfonikus műveit. A kiszenekari kompozíciókban, úgy, mint a *Román népi táncok* (BB 76, 1917) 2–2 fafúvós hangszert (melyek egyike váltóhangszer) és 2 kürtöt ír elő. Kivétel ez alól a *2. szvit*, amelyik 3, illetve a *Két kép* (op. 10, BB 59, 1910) és a *Két portré* (op.5, BB 48b, 1907–1911), melyekben 4 kürt szerepel. Mindemellett a rézfúvóskarhoz többnyire még 2 trombita, 2 harsona, valamint 1 basszustuba tartozik, de ettől eltér a *2. szvit*, mivel egyáltalán nem szerepeltet harsonát és basszustubát. A *Két kép* rézfúvós összeállítása nagyobb, hiszen 4 trombita, 3 harsona és egy basszustuba alkotja. A kiszenekar részét képezi a vonóskar és a párban alkalmazott hárfa mellett az üstdob, a kisdob, a húros kisdob, a tamtam, a nagydob, a triangulum, illetve a páros, vagy függesztett cintányér.

Nagyzenekari kompozícióiban a 3–3 fafúvós (melyből egy váltóhangszer), a 4 kürt mellett 2 vagy 3 trombita, valamint a 3 harsona megjelenése a gyakori. Különleges helyet foglal el az életműben a *Kossuth szimfóniai költemény* (BB 31, 1903), hiszen zenekara 15 fafúvós (piccolo, 3 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott), 8 kürt és további 11 rézfúvós hangszerből áll: 4 trombita és basszustrombita, 3 harsona, 2 tenortuba, illetve egy basszustuba (*1.2-1.* és *1.2-2. táblázat*).

Az 1920-as évektől Bartók már nem jelöli külön alkotásainak kisebb, vagy nagyobb fúvós összeállítását. A kiszenekarra íródott, meghangszerelt művek, az *1.* (BB 94b, 1928–1929), valamint a *2. rapszódia* (BB 96b, 1928–1929, rev. 1935), az *Erdélyi táncok* (BB

10.18132/LFZE.2024.2

102b, 1931), a *Magyar képek* (BB 103, 1931), a *Magyar parasztdalok* (BB 107, 1933), a 2–2 fafúvós játékos mellett 2 kürtöt, a *Tánc-szvit* (BB 86, 1923), az *1.* (BB 91, 1926), valamint a *2. zongoraverseny* (BB 101, 1930–1931) zenekara pedig 4 kürtöt szerepeltet (*1.2-1.* és *1.2-2. táblázat*).

A *Négy zenekari darab* (BB 64, 1911–1921) hangszerelését követően két évtizeddel később, az 1943-ban komponált *Concertó*ban alkalmaz Bartók újból nagyzenekart, melynek összeállítását 3–3 fafúvós (melyek egyike váltóhangszer), 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, basszustuba, üstdob, nagydob, tam-tam, kisdob, húros kisdob, triangulum, függesztett cintányér, páros cintányér, 2 hárfa és a vonóskar alkotja.

Némely partitúrájában megadta a rendszerint divisiben alkalmazott vonóskar létszámát is. A *Kossuth szimfóniai költemény*ben 16–16–12–10–8, a színpadi műveiben nagyobb összeállítást: 16–16–12–8–8 írt elő[57] (mely a korabeli budapesti zenekarok, a Budapesti Filharmóniai Társaság és a Magyar Királyi Operaház teljes vonós együttesét jelentette),[58] ezzel szemben az *1. zongoraverseny*ben (BB 91, 1926) kisebb a vonós formáció, hiszen 10–10–6–6–6 vonóst ír elő.

[57] A nagy létszámú vonóskar megszólaltatása a színpadi művekben gyakran nehézségekbe ütközött. Erről tanúskodnak *A fából faragott királyfi* bemutatóját megelőző próbák során írt Bartók levelek is. A hiányos hangszerpark mellett – az 1917 tavaszán írt Bartók levelek tanúsága szerint az operaháznak nem volt szaxofonja és két trombitával is kisebb volt a fúvós apparátus – a bemutatóra nem volt megfelelő számú vonós összeállítás sem. Lásd ehhez az 1917. április 22. és május 5. keltezésű leveleket. *Bartók Béla családi levelei,* I.m., 269. Bartók ezt írja 1917 március 31-én Ziegler Mártának:

> „Ma beköltöztem Zoltánékhoz, ott javítom a szólamokat, hogy a fene az Operaházat megegye. Valahányszor beteszem a lábam, a nagy mérgelődések – sajnos részemről – rágók, bürokraták, szabályimádók, az istennyila üssön beléjük. Alig akarták ideadni a szólamokat, mert a szabály így és amúgy. A szólamokat, amelyeket én szívességből átkorrigálok! Tangoval tovább is jó barátságban vagyok… brácsa 12 helyett csak 6!!! van. Ó szegény divisi-jeim. Micsoda nyomorúság. - Wagner hány éve hogy 14 I, 14 II hegedűt, 10 brácsát és 8 csellót, 8 nagybőgőt írt elő. És itt még mindig az özönvíznél tartanak…"

Bartók Béla családi levelei, 266. Vö.: Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, I.m., 140–145. A nagy összeállítású vonóskar nemcsak a húros hangszerek jelenlétét, hangzásának felerősítését szolgálta, hanem az akusztikai hatást is, mely meghatározó eszköz volt Bartók színpadi műveiben. Uott.

[58] „Notáció és interpretáció", in: Bartók Béla, *Concerto zenekarra*, Tudományos összkiadás kritikai jegyzetekkel, 24 kötet, közr. Móricz Klára (G. Henle Verlag - Editio Musica Budapest, 2017), 51.

10.18132/LFZE.2024.2

	1. piccolo	2. piccolo	1. fuvola	2. fuvola	3. fuvola	4. fuvola	1. blockflöte	2. blockflöte	1. oboa	2. oboa	3. oboa	4. oboa	1. angolkürt	2. angolkürt	Esz-klarinét	1. A-klarinét	2. A-klarinét	1. B-klarinét	2. B-klarinét	3. B-klarinét	Asz-klarinét	D-klarinét	B-basszusklarinét	A-basszusklarinét	B-tenorszaxofon	Esz-baritonszaxofon	Esz-altszaxofon	1. fagott	2. fagott	3. fagott	4. fagott	kontrafagott
Kossuth szimfóniai költemény	Fl3	–	X	X	X’	–	–	–	X	X	X	–	X	–	X	X	–	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	X	X	X	–	X
Scherzo zenekarra és zongorára	Fl3	–	X	X	X’	–	–	–	X	X	–	–	X	–	X	–	–	X	X	–	X	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	X
Rapszódia zongorára és zenekarra	X	–	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X’	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X	–	–	–
1. szvit	X	–	X	X	X	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	X	X	–	–	–	–	X	–	X	–	–	–	X	X	X	–	X
2. szvit	Fl2	–	X	X’	–	–	–	–	X	X’	–	–	Ob2	–	K1	X’	–	X’	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X’	–	–	Fg2
Két portré	Fl1	–	X’	X	–	–	–	–	X	X’	–	–	Ob2	–	X’	X	X’	–	–	–	–	–	Kl1	Kl2	–	–	–	X	X	X’	–	Fg3
Hegedűverseny, op. poszt.	Fl2	–	X	X’	–	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	X	X	–	–	–
Két kép	Fl3	–	X	X	X’	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	–	–	X	X	X	–	–	Kl3	–	–	–	–	X	X	X’	–	Fg3
Román tánc zenekarra	Fl1	–	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	Ob1	–	K2	–	–	X	X’	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X	–	–	–
A kékszakállú herceg vára	Fl4	Fl3	X	X	X’	X’	–	–	X	X	–	–	X	–	X	X	X’	X’	–	–	–	–	Kl3	Kl3	–	–	–	X	X	X	X’	Fg4
Négy zenekari darab	Fl4	–	X	X	X	X’	–	–	X	X	X’	–	Ob3	–	K3	X	–	X	X’	–	–	–	Kl3	X	–	–	–	X	X	X	X’	Fg4
A fából faragott királyfi	Fl4	Fl3	X	X	X’	X’	–	–	X	X	X’	X’	Ob3	Ob4	K3	X	X’	X	X’	–	–	–	Kl4	Kl4	X’	Sz2	X’	X	X	X	X’	Fg4
Román népi táncok	Fl2	–	X	X’	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X’	X’	X’	X’	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–
A csodálatos mandarin	Fl3	Fl2	X	X’	X’	–	–	–	X	X	X’	–	Ob3	–	K1	K1	X’	X’	X’	X’	–	Kl1	X’	X’	–	–	–	X	X’	X’	–	Fg2/ Fg3
Tánc-szvit	Fl2	Fl1	X’	X’	–	–	–	–	X	X’	–	–	Ob2	–	–	X	–	X	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X’	–	–	Fg2
Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra	Fl1	–	X’	–	–	–	–	–	X’	–	–	–	Ob1	–	X	X	X’	X’	–	–	–	–	–	–	–	X	Kl2	X	–	–	–	–
1. zongoraverseny	Fl2	–	X	X’	–	–	–	–	X	X’	–	–	Ob2	–	–	–	–	X	X’	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X	–	–	–
1. rapszódia hegedűre és zenekarra	Fl2	–	X	X’	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–	X’	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X’	–	–	Fg2

10.18132/LFZE.2024.2

	1. piccolo	2. piccolo	1. fuvola	2. fuvola	3. fuvola	4. fuvola	1. blockflöte	2. blockflöte	1. oboa	2. oboa	3. oboa	4. oboa	1. angolkürt	2. angolkürt	Esz-klarinét	1. A-klarinét	2. A-klarinét	1. B-klarinét	2. B-klarinét	3. B-klarinét	Asz-klarinét	D-klarinét	B-basszusklarinét	A-basszusklarinét	B-tenorszaxofon	Esz-baritonszaxofon	Esz-altszaxofon	1. fagott	2. fagott	3. fagott	4. fagott	kontrafagott
2. rapszódia hegedűre és zenekarra	Fl2	–	X	X′	–	–	–	–	X	X′	–	–	Ob2	–	–	X	X	–	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X	–	–	–
Cantata profana	Fl3	–	X	X	X′	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	X	X′	X′	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X′	X	–	Fg2
2. zongoraverseny	Fl3	–	X	X	X′	–	–	–	X	X′	–	–	Ob2	–	–	X	X′	X	X′	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X	X′	–	Fg3
Erdélyi táncok	Fl2	–	X	X′	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	X′	–	–	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	X	X	–	–	–
Magyar képek	Fl2	–	X	X′	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X′	–	X	–	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	X	X′	–	–	Fg2
Magyar parasztdalok	Fl2	–	X	X′	–	–	–	–	X	X′	–	–	Ob2	–	–	–	–	X	X	–	–	–	Kl2	–	–	–	–	X	X	–	–	–
Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra	X	–	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	X	X	X′	–	–	–	–	Kl1	X	–	–	–	X	X	–	–	–
Hét kórus zenekarral	Fl2	–	X	X′	–	–	X	X	X	X	–	–	–	–	–	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–
Hegedűverseny	Fl2	–	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	Kl2	–	–	–	X	X′	–	–	–
Concerto két zongorára és zenekarra	Fl2	–	X	X′	–	–	–	–	X	X′	–	–	Ob2	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X′	–	–	–
Concerto zenekarra	Fl3	–	X	X	X′	–	–	–	X	X	X′	–	Ob3	–	–	X	X′	X	–	–	–	–	Kl3	–	–	–	–	X	X	X′	–	Fg3
3. zongoraverseny	Fl3	–	X	X′	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–
Brácsaverseny	Fl3	–	X	X	X′	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–

Jelmagyarázat: X’ = váltóhangszer, Fl = fuvola, Ob = oboa, Kl = klarinét, Sz = szaxofon, Fg = fagott.

Megjegyzés: A *Concertó*ban (BB 123) H-lábas fuvola is játszik.

1.2-1. táblázat: A fafúvós hangszerek összeállítása

10.18132/LFZE.2024.2

	1. kürt	2. kürt	3. kürt	4. kürt	5. kürt	6. kürt	7. kürt	8. kürt	1. B-trombita	2. B-trombita	3. B-trombita	4. B-trombita	1. C-trombita	2. C-trombita	3. C-trombita	1. F-trombita	1. C-basszustrombita	1. B-kornett	2. B-kornett	3. B-kortnett	4. B-kornett	1. harsona	2. harsona	3. harsona	4. harsona	1. basszusharsona	1. B-tenortuba	2. B-tenortuba	1. basszustuba	2. basszustuba
Kossuth szimfóniai költemény	X	X	X	X	X	X	X	X	X’	X’	X	X	Tr_2	–	–	Tr_1	X	–	–	–	–	X	X	X	–	–	X	X	X	X
Scherzo zenekarra és zongorára	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–
Rapszódia zongorára és zenekarra	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–
1. szvit	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	X	–
2. szvit	X	X	X	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Két portré	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–
Hegedűverseny, op. poszt.	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Két kép	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–
Román tánc zenekarra	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–
A kékszakállú herceg vára	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	X	–
Négy zenekari darab	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	–	–	X	X	X	X	X	X	X	X	–	–	–	X	–
A fából faragott királyfi	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	–	–	X	X	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–
Román népi táncok	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
A csodálatos mandarin	X	X’	X	X’	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	Kü2	Kü4	X	–
Tánc-szvit	X	X	X	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	X	–	–	–	–
1. zongoraverseny	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	–	–
1. rapszódia hegedűre és zenekarra	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–
2. rapszódia hegedűre és zenekarra	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–
Cantata profana	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–

10.18132/LFZE.2024.2

	1. kürt	2. kürt	3. kürt	4. kürt	5. kürt	6. kürt	7. kürt	8. kürt	1. B-trombita	2. B-trombita	3. B-trombita	4. B-trombita	1. C-trombita	2. C-trombita	3. C-trombita	1. F-trombita	1. C-basszustrombita	1. B-kornett	2. B-kornett	3. B-kortnett	4. B-kornett	1. harsona	2. harsona	3. harsona	4. harsona	1. basszusharsona	1. B-tenortuba	2. B-tenortuba	1. basszustuba	2. basszustuba
2. zongoraverseny	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–
Erdélyi táncok	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Magyar képek	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Magyar parasztdalok	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–
Hét kórus zenekarral	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Hegedűverseny	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	–	–
Concerto két zongorára és zenekarra	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	X	–	–	–	–
Concerto zenekarra	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	X	–	–	X	–
3. zongoraverseny	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	X	–
Brácsaverseny	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–

Egyéb hangszerek: *A kékszakállú herceg vára*: színpad mögött: 4 altharsona, 4 B-trombita

Jelmagyarázat: X’ = váltóhangszer, Kü = kürt, Tr = trombita

1.2-2. táblázat: A rézfúvóskar elrendezése

10.18132/LFZE.2024.2

A vonóskar hagyományos ülésrendje szerint az I. hegedűk és a II. hegedűk a pódium előterében, egymással szemben játszottak. Bartók olykor ettől eltérő ültetést kért, például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* művében, melyben a sztereó-hatás érdekében nemcsak elválasztotta egymástól a két vonóskart, de a hangszercsoportok pontos elrendezését is meghatározta. Az I. hegedűt a színpad elején, mögé a II. hegedűt, majd a brácsát, hátul egymás mellett pedig a csellót és a nagybőgőt helyezte el.[59]

Új hangzások kialakítása érdekében Bartók az *1. zongoraversenyben* az ütőhangszerek zongora mögé helyezését,[60] a *Hegedűverseny* bemutatójára pedig a zenekarban való elhelyezését kérte.[61]

1.2.2. A hangszerek

Bartók hangszerelési elgondolására, kottázására, valamint zenekarának összeállítására a 19. századi német-osztrák hagyományok, főként Richard Strauss kompozíciói és partitúrái voltak hatással.

A transzponáló fúvós hangszereket hagyományosan jegyezte le. Általában *muta in*.. utasítással megadta a hangszerváltásokat is. Ezzel szemben például a *Concertó*ban csupán két alkalommal írja ki a cserét. Az Elegia tétel 22. és 33. ütemében jelöli a piccolo cseréjét a 3. fuvolára.[62]

A zeneszerző mindemellett a kulcshasználat terén is a megszokott módon kottázott. A kürtök violinkulcsban lefelé, basszuskulcsban pedig felfelé transzponálnak. A piccolo és a xilofon egy oktávval feljebb, a nagybőgő pedig egy oktávval lejjebb szól a leírtnál. Vonós notációjában odafigyelt a természetes üveghang jelzésére (kör), megkülönböztetve azt az üres húr ovális jelétől.[63]

Rendszerint A és B hangolású basszusklarinétot foglalkoztatott, a kompozíció hangnemének megfelelően felváltva (Ettől eltér a *Concerto* Elegia tétele, ahol B-basszusklarinét szól együtt az A-klarinéttal, a 60–61. ütemben). Kezdetben B-trombitát,

[59] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.3. fejezetét.
[60] Bartók Béla*, I. Konzert für Klavier und Orchester*, 2. kiadás (Wien: Universal Edition, 1928, U.E. 8777), 2.
[61] Ehhez lásd bővebben a 2.2. fejezet 21. lábjegyzetét.
[62] „Notáció és interpretáció", I.m.
[63] Ehhez lásd a disszertáció 2.4. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

majd *A csodálatos mandarin*tól kezdve C-trombitát alkalmazott. Az F hangolású kürtöket hagyományosan, az 1. és 3. magas, a 2. és a 4. pedig mély kürtként kezeli.

A basszus szólam erősítéséért basszustrombitát és tenortubát szerepeltet a *Kossuth szimfóniai költemény*ben, utóbbit *A csodálatos mandarin* zenekarában is, míg basszusharsona a *Hegedűverseny*, illetve a *Concerto* hangszeres összeállításában fordul elő (*1.2-2. táblázat*).

Számos kortársához hasonlóan Bartók olykor a szimfonikus zenekarokban ritkábban használatos fúvós hangszereket is foglalkoztatott. A nagyzenekarra írt *Concertó*ban Bartók H-lábbal rendelkező fuvolát kér, mellyel megszólaltatható a kis h. Ugyanakkor a hangszer helyettesítésére is lehetőséget nyújt, hiszen a hangot a fagott is megszólaltathatja (IV. tétel, 19. ütem).[64]

A hangzásgazdagságra, illetve a változatos hangszínekre törekedve *A fából faragott királyfi* zenekarában 2, a *Négy zenekari darab*ban (BB 64, 1912–1921) pedig 4 B-kornett van. A táncjátékban megszólaltatott Esz-alt, B-tenor és váltóhangszerként megjelenő Esz-baritonszaxofon feltűnik később a szlovák népdalokat feldolgozó *Falun* (BB 87b, 1926) meghangszerelt műalakjában is. Orgona *A kékszakállú herceg vára* (op. 11, BB 62, 1911) és *A csodálatos mandarin* partitúrájában, cseleszta például a *Négy zenekari darab*, a *Tánc-szvit*, vagy *a Hegedűverseny* partitúrájában jelenik meg (*1.2-1. táblázat*). A zenekar fontos részévé válik a xilofon. Jelentős szerepet tölt be nemcsak a színpadi művekben, de a *Magyar képek*, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, *Concerto két zongorára és zenekarra* (BB 121, 1940), valamint a *3. zongoraverseny* (BB 127, 1945) hangszeres összeállításában is.

Esetenként a zeneszerző az ütőkar hagyományos felépítésén is változtatott. Csörgődobot az *1.* és a *2. szvit*, valamint a *2. zongoraverseny*, tenordobot a *Tánc-szvit* zenekarában alkalmazott. A mélyebb hangszínek kihangsúlyozásáért mélyebbre hangolt kisdobbal (*Magyar képek* Medvetánc tételében), míg máskor a magasabb hanghatásokért kisebb méretű páros cintányérral egészítette ki a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassújának, valamint a *Hét kórus zenekarral* (BB 111b, 1937–1941) Resteknek nótája tétel hangszeres formációját (*1.2-3. táblázat*).

Énekhangot nemcsak a meghangszerelt népdalfeldolgozásaiban szerepeltet (mint például a *Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra*, vagy az *Öt magyar*

[64] „Notáció és interpretáció”, I.m.

10.18132/LFZE.2024.2

népdal énekhangra és zenekarra, BB 108, 1933 kompozícióiban), de *A csodálatos mandarin* némajátékban is előfordul, ahol a szövegtelen vokalizáló kórus különös hatást eredményez.

Néhány kompozícióban a zongora is a zenekar tagjává válik. Először a *Négy zenekari darab*ban tűnik fel, majd *A csodálatos mandarin*, a *Tánc*-szvit, a *2. rapszódia hegedűre és zenekarra*, illetve a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* hangszeres összeállításából tűnik ki hangszínével.

A zenekar felépítésében és hangszerelésével Bartók fokozatosan eltávolodott Strauss zenekarától. Esetenként, a népies dallamok és hangszínek megteremtésére népi jellegű hangszereket is alkalmazott. Így tűnik fel a cimbalom az *1. rapszódia hegedűre és zenekarra*, vagy az egyenes fuvola a *Hét kórus zenekarral* Huszárnóta darabjában (lásd az *1.2-2.* és az *1.2-3. táblázat*ot).

Az *1. zongoraverseny* komponálásának idején Bartók az ütőhangszerek megszólaltatási módjaival kísérletezett. Ennek hatására az ütőhangszerek jelenléte meghatározóvá vált a zenekari kompozíciókban (*1.* és *2. zongoraverseny*), illetve a kisebb hangszeres összeállítású művekben is, úgy, mint a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, vagy a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (BB 115, 1937). Partitúráiban lábjegyzetként, vagy az első partitúraoldal előtt adott részletes instrukciót az ütőhangszerek játékmódja kapcsán (először az *1. zongoraverseny*, majd a *Concerto két zongorára és zenekarra* partitúrájában).

Az egyszerre alkalmazott két, három vagy négy üstdob mellé Bartók egy, illetve két játékost képzelt el. Erre utal például, hogy míg *A fából faragott királyfi* egyszerre megszólaltatandó üstdob hármashangzatokat egy szárral jelölte (**172**), *A kékszakállú herceg vára* akkordjait (**89**), valamint a *Concerto* harmadik tételében (34–44. ütemek) a párhuzamosan megjelenő két hangot – utalva a két játékosra –, külön szárral írta. Az *a2* a cintányér szólamában a két cintányér összeütését, míg a *piatto* a függesztett cintányér alkalmazását jelzi. Fontos megjegyezni, hogy a Bartók által ismert xilofonnak még nem voltak rezonátorcsövei, mindemellett jelentős különbség van a korabeli és a ma használatos üstdob, nagydob és tam-tam mérete, valamint hangereje között. Szintén ezzel állhat összefüggésben a fúvós hangszerek szólamában található, a többi szólamtól jelentősen eltérő megerősített dinamikai utasítás is például az *1.* és a *2. zongoraversenyben*, továbbá

10.18132/LFZE.2024.2

a *Concerto* Finale tételében a két oboa, illetve a két B-klarinét szólamában (329–332. ütemekben).[65]

A nagyzenekarra írt *Concertó*ban és a *3. zongoraverseny*ben Bartók visszatért a hagyományosabb zenekari felrakáshoz.

[65] „Notáció és interpretáció”, I.m., 52.

10.18132/LFZE.2024.2

	üstdob	nagydob	1. húr nélküli	2. húr nélküli	húros kisdob	tamburin	triangulum	1. függesztett	2. függesztett	páros cintányér	kisebb páros	tam-tam	1.harang	2.harang	3.harang	harangjáték	1. hárfa	2. hárfa	cseleszta	xilofon	kasztanyetta	1.zongora	2.zongora	orgona	cimbalom	Szoprán	Alt	Tenor	Basszus	1–2. hegedű	3–4. hegedű	1. brácsa	2. brácsa	1. cselló	2. cselló	1. nagybőgő	2. nagybőgő
Kossuth szimfóniai költemény	X	X	X	–	–	–	X	X	–	–	–	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Scherzo zenekarra és zongorára	X	X	X	–	–	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Rapszódia zongorára és zenekarra	X	X	X	–	–	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
1. szvit	X	X	X	–	–	X	X	X	–	X	–	–	–	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
2. szvit	X	X	–	–	–	X	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Két portré	X	X	X	–	–	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Hegedűverseny, op. poszt.	X	X	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Két kép	X	X	–	–	–	–	–	X	–	X	–	–	X	X	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Román tánc zenekarra	X	X	X	X	X	–	X	X		–	–	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
A kékszakállú herceg vára	X	X	X	–	–	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	X	X	X	–	–	–	X	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Négy zenekari darab	X	X	X	–	–	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	X	X	X	X	–	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
A fából faragott királyfi	X	X	X	–	–	–	X	X	–	–	–	X	–	–	–	X	X	X	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Román népi táncok	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
A csodálatos mandarin	X	X	X	–	X	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	–	X	X	–	X	–	X	–	X	X	X	X	–	X	–	X	–	X	–
Tánc-szvit	X	X	X	–	X	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	X	X	–	X	–	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra	–	X	X	–	X	–	–	–	–	X	–	–	X	X	X	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	X	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
1. zongoraverseny	X	X	X	–	X	–	X	X	X	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
1. rapszódia hegedűre és zenekarra	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	X	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
2.rapszódia hegedűre és zenekarra	X	X	X	–	–	–	X	–	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Cantata profana	X	X	X	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	X	–	X	–	X	–	X	–

10.18132/LFZE.2024.2

	üstdob	nagydob	1. húr nélküli	2. húr nélküli	húros kisdob	tamburin	triangulum	1. függesztett	2. függesztett	páros cintányér	kisebb páros	tam-tam	1.harang	2.harang	3.harang	harangjáték	1. hárfa	2. hárfa	cseleszta	xilofon	kasztanyetta	1.zongora	2.zongora	orgona	cimbalom	Szoprán	Alt	Tenor	Basszus	1–2. hegedű	3–4. hegedű	1. brácsa	2. brácsa	1. cselló	2. cselló	1. nagybőgő	2. nagybőgő
2. zongoraverseny	X	X	X	–	–	X	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Erdélyi táncok	X	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Magyar képek	X	X	X	X	X	–	X	X	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Magyar parasztdalok	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra	X	X	X	–	–	–	X	X	–	–	–	X	–	–	–	–	X	X	–	–	–	X	–	–	–	–	X	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Hét kórus zenekarral	X	X	X	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	X	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára	X	X	X	–	X	–	X	X	–	X	X	–	–	–	–	–	X	–	X	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	X	X	X	X	X	X	X	X
Hegedűverseny	X	X	X	–	X	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Divertimento	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Concerto két zongorára és zenekarra	X	X	X	–	X	X	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	–	–	X	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Concerto zenekarra	X	X	X	–	X	–	X	X	–	X	–	X	–	–	–	–	X	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
3. zongoraverseny	X	X	X	–	–	–	X	–	–	X	–	X	–	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–
Brácsaverseny	X	X	X	–	–	–	–	–	–	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	X	–	X	–	X	–	X	–

Megjegyzések: A versenyművek szólóhangszerei, *A kékszakállú herceg vára*, valamint a *Cantata profana* szólistái nincsenek feltüntetve.

A canto és az egynemű kórus jelenléte az alt oszlopban van jelölve.

1.2-3. táblázat: Az ütő-, az énekkar és a vonóshangszerek formációja

10.18132/LFZE.2024.2

2.1. A fúvós hangszerek sokszínűségének megnyilatkozásai

A fúvós hangszerek alkalmazását, ahogyan Bartók kompozíciós stílusát is, népi, illetve műzenei minták együttes inspirációja határozza meg. A népi hangszerek hangzására való törekvést,[66] azon belül is a fafúvóskar jelentős szerepét a zenekari művekben kezdetben a verbunkos hagyományból kiindulva, új zenei lehetőségként, az egyéni kifejezésmód és egy jellegzetesen magyaros stílus kialakítására való törekvés ösztönözte.[67] A fiatalkori kompozíciókban a nagy létszámú rézfúvós hangszerek alkalmazása Wagner és Strauss hatását mutatja,[68] a húszas évektől pedig Stravinsky műveiből nyert impulzusokra[69] bukkanhatunk Bartók kompozícióiban. A paraszti zene általános hatása mellett megmutatkozik még a népi fúvós-, vonós- és ütőhangszereké is, ami hozzájárult a műzenei hangszerek árnyalt, újszerű felhasználásához, valamint a paraszti játéktechnikák asszimilálódásához is. Míg az arab népzene főként az ütők alkalmazásában,[70] a magyar, illetve a román hangszeres népzene a fúvós-[71] és a vonóskar[72] használatában nyújthatott ösztönzést a zeneszerző számára.

A népi jelleg kihangsúlyozását Bartók gyakran a paraszti játékmódok és hangszerek imitációjával, máskor pedig azok beillesztésével tette.[73] Ez különösen

[66] A Dille interjúban maga Bartók figyelmeztet az intuíció szerepére munkásságában: „Ki kell jelentenem, hogy egész zeném – s benne persze éppúgy ez a harmóniakérdés is, amelyről beszélünk – ösztön és érzékenység dolga; ne is kérdezze senki, hogy miért írtam ezt vagy azt, miért így és miért nem inkább úgy. Más magyarázatom úgysem volna, csak az, hogy így éreztem, így írtam le. Forduljanak magához a zenéhez: elég világos hozzá s elég erős, hogy megvédje magát". Denijs Dille, „Beszélgetés Bartók Bélával", in: Wilheim András (összeáll.), *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 179–181, ide: 180. Első közlés: *La Siréne* [Brüsszel] I/1 (1937. március), 3–6.

[67] Uott.

[68] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, V, 56, 64.

[69] Elsősorban Stravinsky fúvós kompozíciói *Oktett fúvósokra* (1923), *Concerto zongorára és fúvós hangszerekre* (1924). A művek Bartók kompozícióira tett hatásához lásd bővebben a disszertáció 3.1. fejezetét.

[70] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.

[71] A magyar népi hangszerekről és zenéjéről szóló Bartók-tanulmányokban a duda, a kanásztülök, a tilinkó, a furulya és a havasi kürt kerül említésre. A zeneszerző ugyanakkor azt is kihangsúlyozza, hogy nincs speciális magyar hangszer. Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon", *BÖI*/59–76, ide: 60–71, 73–76., és „Magyar népi hangszerek", *BÖI*, 358–365. Hasonló hangszerekről ír a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetében is: három típusú furulyáról, azaz „fluer"-ről, két típusú tilinkóról („tilincă"), a dudáról („cimpoile"), valamint a kürtről („bucium"). *RFM*/I, 15–27, ide: 17–25. Az arab gyűjtésében pedig a „Žăŭaq" azaz a sípról, a „Gáṣba" basszus sípról és a „Ɣeita" oboáról számol be. *AFM*, 29–30.

[72] Ehhez bővebben lásd a disszertáció 2.4. fejezetét.

[73] Népi furulyát a *Gyergyóból tilinkóra és zongorára* (BB 45a, 1907), cimbalmot pedig a meghangszerelt *1. hegedűrapszódiá*ban alkalmazott.

10.18132/LFZE.2024.2

a fúvós hangszerek előfordulásaiban érezhető. A kezdetben népiesnek tekintett tárogató hangját felidéző dallamokra az *1.* és a *2. szvit* lassújában,[74] dudasíp imitációra[75] az *1. zongoraverseny* nyitótételében,[76] valamint a nagyzenekari *Concerto* fináléjában[77] bukkanhatunk, de megtaláljuk a román havasi kürtjelek szignáljait is, például a *Cantata profana* (BB 100, 1930) vadászat jelentében.[78]

Bartók szintézisre való hajlama, érzékenysége az új hangzások és új hangszerkombinációk kialakítására miként hangszerelésében, úgy a fúvóshangszerek alkalmazásában is megfigyelhető. Az *1. zongoraversenyt*ől kezdődően alkalmazott, az ütőkar kiterjedt játéktechnikái mellett[79] a zeneszerző törekedett az árnyalt fúvós szólamok megszólaltatására is, némelykor előadókkal konzultálva a különböző megszólaltatási módok és effektusok játszhatóságát. Bartók *A fából faragott királyfi* bemutatóját megelőző próbák során néhány technikai kérdést beszélt meg a fúvós hangszerjátékosokkal,[80] melyek kiterjedtek a hangrepetálásra, a mély és a magas tartott hangok különböző hangerővel való játékára, a gyorsaságra, valamint a trilla, a tremolo, illetve a glissando effektusok különféle intenzitására is. Mindezeket a részleteket lejegyezte,[81] majd a mű hangszerelése során felhasználta. A jegyzetek között felbukkan a kompozíció két kürt témája – a bevezetőből (**2**), a befejezésből (**194**$^{+3}$), valamint a Munkadalból (**53**$^{+1}$) –, de megtalálható az először alkalmazott[82] *flatterzunge,* vagy

[74] Lásd az angolkürtről (2.1.1.4.), illetve a basszusklarinétról (2.1.1.6.) szóló alfejezeteket.
[75] A duda hangszer különleges adottságaira Bartók 1910. februári bihari gyűjtőújta során figyelt fel. Az egyszerre három hang megszólaltatására is képes hangszer, harmóniai és ritmikai kíséretet is nyújtott a népi dallamokhoz. (A játszósípon a dallam, a kontrasípon a kitartott alaphang és az alatta lévő ötödik hang szól, ritmikus kíséretet nyújtva a dallamhoz. A zúgó hangszínt pedig a kitartott alaphang adja, amely két oktávval mélyebben szól a játszósíp alaphangjánál.) Vargyas Lajos, „Hangszeres zene", in: Uő., *A magyarság népzenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 171–172. A duda-basszus meghatározó jelenség Bartók műveiben: *15 magyar parasztdal* (BB 79), a *Szabadban* sorozatban (BB 89), a *Kis szvit*ben (BB 113), a *Mikrokozmosz* (BB 105) Ostinato és Dudamuzsika darabjaiban, de az *I.* (BB 84) és a *II. hegedű-zongoraszonáta* (BB 85) fináléjában is. Ehhez lásd bővebben: Somfai László, „Népzenei eseményforma", in *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, I.m., 167–170. A zenekari művekhez lásd továbbá Tóth Anna, „Der Dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", in *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 505–517.
[76] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.1. fejezetét.
[77] Lásd a disszertáció 3.3. fejezetét.
[78] Lásd a 2.1.2. alfejezetet.
[79] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[80] Somfai László, *Bartók műhelyében. A kompozíciós munka dokumentumai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995), 26. Ilyen lapjegyzet: BBA BH 222, 2016 (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).
[81] BA-N 2016/a vázlatlap. Somfai László, *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995), 49. Vö.: Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015, 148, 211–214.
[82] A fúvós játéktechnikát Bartók először a táncjátékban alkalmazta. Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 56.

10.18132/LFZE.2024.2

frullato effektus is a fuvolánál (**157**, **158**[+5], **194** próbajeleknél tűnik fel és a hárfa, illetve a cseleszta szólamához kapcsolódik).[83] Emellett előfordulnak a rézfúvós hangszerek különböző játéktechnikáira, a legato, tenuto, staccato, glissando, tremolo, regiszterrel és hangerővel szorosan összefüggő játékra vonatkozó széljegyzetek is.[84] A zeneszerző kísérletező egyénisége az ütőkar, illetve a húros hangszerek árnyalt használata mellett, megmutatkozik a fúvóskar különböző effektusai során is. Mindemellett Bartók nevéhez fűződik a szaxofon szimfonikus alkalmazása,[85] illetve a basszustuba kiteljesedése is a magyar zenében.[86]

A fúvóskar jelentősége már a zeneszerző fiatalkori, a szólistára és zenekarra írt kompozícióiban is érezhető. Az op. 1 meghangszerelt *Rapszódiá*ban (BB 36b, 1905), valamint az op. 2 zenekarra és zongorára írt *Scherzó*ban (BB 35, 1904) a fúvóskar elsősorban díszítő jellegében, a hangzás bővítése során, de ellenszólamként, vagy a témák fejlesztése alkalmával is kitűnik a zenekarból, fontos szerepet játszva a dráma, máskor pedig a komikum megjelenítésében. A tématranszformációval szorosan összefüggő változatos hangszerelés révén a fúvóskar is hozzájárul a dallamok különböző karakterének megmutatkozásához.

Fiatalkori műveiben Berlioz, Wagner és Strauss zenekarához hasonlóan nagylétszámú hangszeregyüttesre írt Bartók,[87] később, fokozatosan kialakítva saját kompozíciós hangját, eltávolodik a német késő romantika stílusától és differenciálja a fúvóskar összeállítását.[88] Az együttes funkcióját is bővíti, hiszen az *1.* és a *2. zongoraversenyb*en a szólóhangszer egyenrangú partnerévé válik, saját tematikus anyaggal.[89]

[83] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten,* 212.
[84] Lásd a 82. lábjegyzetet.
[85] Seleljo Erzsébet, *A szaxofon helye a magyar zenében,* DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017, 16.
[86] Szabó László, *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 24, 65.
[87] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 360.
[88] A zenekari művek fúvós összeállításához lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.
[89] Ehhez lásd a disszertáció 3.1. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.1. A fafúvós hangszerek alkalmazása

Jellegzetes a tutti fafúvóskar unisono alkalmazása,[90] mely nemcsak a korai, de Bartók kései kompozícióiban is gyakori jelenség. Kisebb összeállítású, párban alkalmazott fafúvós együttesen alapszik a *Két kép*[91] A falu tánca rondóformájú[92] tétele, ahol a vonóskar négyütemes unisonóban bemutatkozó „románo*s*" táncdallamának imitációjában és annak átlényegüléseiben vállal szerepet a fuvola, az oboa, a B-klarinét és a fagott formációja. S míg az első két táncos motívum a fafúvós és vonós hangszínek ellentétére épül, a szintén népzenei ihletésű, Bartók „zenei névjegyként" számontartott kisterc-ugrásos motívum[93] a két hangszercsoportnál egyesülve szól (**3**).

Kisebb fafúvóskar tűnik fel a *Tánc-szvit* negyedik tételének arabos jellegű[94] témája során is. A regiszterek elkülönülő mozgásán, majd összefonódásán alapuló tételben[95] kíséret nélkül szólaltatja meg a dallamot az angolkürt és az A-basszusklarinét (**39**$^{+2}$), ami később feltűnik nagyobb formációban, az oboa, az angolkürt, az A-klarinét, az A-basszusklarinét, valamint a fagott unisonójában is (**41**). De párban alkalmazott fafúvóskar (a fuvola, az oboa és a B-klarinét) csendíti ki a mű ötödik tételének „primitív-paraszti jellegű"[96] dallamának negyedik alakját is (**46**$^{-5}$).

Hasonlóan szólaltatja meg a fafúvósokat Bartók a nagy fúvóskarra épülő műveiben is, így az impresszionisztikus stílusjegyeket magában hordozó *Négy zenekari darab*ban, vagy a nagyzenekari *Concertó*ban.[97] Kulminációs pont kialakításában vállal

[90] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 219.
[91] Lásd a 89. lábjegyzetet.
[92] Kroó, *Bartók-kalauz*, 58.
[93] Bónis Ferenc, „Idézetek Bartók zenéjében", in: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 93–116., ide: 112; A kisterc jelenlétének súlyára Bartók műveiben Lendvai Ernő tanulmánya mutat rá: „Bartók harmónia-világa", in: Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 16–64, különösen: 31–35, Kárpáti János pedig „Bartók legszubjektívebb melódiagesztusának" nevezi (*Bartók kamarazenéje*, 321). Az arab zenéből származó kisterc motivikát az 1913-as észak-afrikai gyűjtést követő időszakból származó művekben érezhetjük legfőképp. Ehhez lásd bővebben: Kárpáti János, „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében", I.m., 140–156., valamint Uő., „Bartók Észak-Afrikában – Egy rendkívüli gyűjtőút és annak zenéjére való hatása", in Uő., *Bartók-analitika*. *Válogatott tanulmányok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003), 81–98. Vö., Ujfalussy József, „Az Allegro barbaro harmóniai alapgondolata és Bartók hangsorai", in: Bónis Ferenc (szerk.), *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 323–331., valamint Vikárius László, „A kisterc motivika kialakulásáról", in: Uő., *Modell és inspiráció,* 182–196. A motívum a 2. román tánc első témájára emlékeztet. Biró Viola, „»*Olához*«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben", *Magyar Zene,* 57/4 (2019. november), 381–395, ide: 393.
[94] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 79. Vö.: Sylvia B. Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", in *Studia Musicologica*, T. 49, Fasc. 3/4 (2008), 407–458, ide: 415.
[95] David Cooper, „Bartók's orchestral music and the modern world", in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley (Cambridge: University Press, 2001), 45–61, ide: 58.
[96] *Bartók Béla levelei*, 396–399, ide: 398. Vö.: Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", in *Bartók Béla Tánc-szvitje/Tánc-suite*, hasonmás kiadás, Balassi Kiadó, 1998, 5–46, ide: 27.
[97] Lásd az 1.2. alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

szerepet a Scherzo tétel főtémájának visszatérésekor a fafúvóskar (a piccolo, a fuvola, az oboa, az Esz-klarinét és a B-klarinét) az ostinatóra épülő, *A csodálatos mandarin* városjelenetét felidéző[98] szakaszban (**39**), mely egy magyaros hangvételű, a piccolo, a fuvola, valamint a hegedű oktávpárhuzamában teljesedik ki[99] (**41**).

A *Concerto* Finale tételében a szűkmozgású főtéma feldolgozása során[100] tűnik ki fafúvóskar. A fuvola, a két oboa, a két B-klarinét átvezető jellegű táncos karakterű motívuma a hegedű tercpárhuzamú követésében egy lendületes epizódot alakít ki (81. ütem). A fafúvós szólam egy kisebb csúcspontot hoz létre egy torpedó-motívum megszólaltatásával, a fagott, a kontrafagott és a tuba markáns, inverz alakban felbukkanó, unisono motívumával váltakozva, erőteljes ellentétekre épülő epizódot kialakítva a fa- és a rézfúvóskar között, a vonóskar szűkmenetű kíséretében.

A kis és nagy összeállítású fafúvóskar alkalmazásakor Bartók rendszerint háromféle módszerhez folyamodott. Tematikus szerepben, a kisebb hangszercsoport karakterét kihangsúlyozva kíséret nélkül szólaltatja meg, érvényre juttatva azok népies jellegét. A kulminációs pontot pedig rendszerint a fafúvóskar bővítésével, vagy a fa- és a rézfúvóskar szembeállításával teremti meg.

2.1.1.1. A piccolo

A hangszer harsány hangszíne és magas regisztere okán elsősorban a felső szólam és a fontosabb témák kihangsúlyozásában tűnik ki a zenekarból. Előfordul a drámai epizódok kiemelésében, a kérlelhetetlenség kifejezésében, valamint a hangfestés során.

Az oktávtávolságban mozgó fafúvós tutti, mely a korai és a kései Bartók művekre is jellemző,[101] a piccolo megjelenéseit is meghatározza. A *Kossuth szimfóniai költemény* „Veszélyben a haza” szakaszában az öt oktávot felölelő nagyzenekari hangzásban a trombita, a harsona, a cselló és a nagybőgő formációjában felcsendülő Kossuth-téma[102] fölött szól a piccolóval kiegészült fafúvóskar éles ritmusú, kromatikusan ereszkedő motívuma. A pontozott ritmusú szakasz feszültségét a kettéosztott fafúvóskar ellenkező irányú, egyidejű mozgása fokozza. Míg a piccolo, a fuvola, az angolkürt, az Esz-klarinét,

[98] Kroó*, Bartók-kalauz*, 70.
[99] Lendvai Ernő, „Karakteralkotás. Négy zenekari darab”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 63–79, ide: 73.
[100] A *Concerto* Finale tételének folyamatábrájához lásd a disszertáció 3.3. fejeztét.
[101] Batta András, „Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und bei R. Strauss”, in *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 275–282, ide: 277.
[102] *BBÍ*/1, 42.

10.18132/LFZE.2024.2

a fagott és a kürt ereszkedő, az oboa, a B-klarinét, a B-basszusklarinét pedig emelkedő ugrásból ereszkedik le, szimbolikusan jelezve a közelgő veszélyt (**5**$^{+1}$).

A dráma fokozójaként tűnik fel a hangszer *A kékszakállú herceg vára* zenekarában is. Az oboa és B-klarinét szólamában megmutatkozó, ostinato szekundokra épülő, kromatikusan emelkedő motívum – mely a vérmotívum melodikus alakjának kibontakozása[103] – megszólaltatásában vállal szerepet a piccolo kapcsolódva a mindent tudni vágyó Judit alakjához (**84**). A páratlan lüktetésű, melodikusan, illetve dinamikailag három lépésben kiszélesedő dallam[104] kihangsúlyozója a hangszer a harmadik oktávban, a fuvola, az oboa és a B-klarinét együtteséhez csatlakozva. A hetedik ajtó megnyitását követelő asszony türelmetlenségét így az erősödő dinamikán túl, az egyre feljebb kúszó fafúvós szólamok, valamint a bővülő zenekar juttatja kifejezésre. A szakasz nagyzenekari hangzássá alakul, a motívum vonóskarkíséretes fafúvós tuttiban csendül fel, utalva a visszafordíthatatlan tragédiára (**87**).

Magas regisztere mellett trillái révén is kiemelkedik a piccolo hangja a zenekarból a *Négy zenekari darab* rondóformájú Scherzo tételében a trombita és a harsona felütéses főtémája[105] fölött (**20**). Jelenléte azonban nemcsak a díszítés miatt jelentős, a többrétegű szakasz kihangsúlyozójaként, hanem mert szorosan kapcsolódva a dallamhoz ereszkedő decima ugrásai a tétel egyik kulminációs pontján is szólnak. A piccolo a kürt szólamát kíséri lehajló ugrásaival a fafúvóskar – a két fuvola, az oboa, az Esz- és a B-klarinét, valamint a fagott – kopulázásában (**21**). Nagyon hasonló, a négyvonalas cisz-ről alázuhanó, pontozott ritmusú motívumával jelzi a piccolo és a hozzá társuló hegedű a Mandarin és a Leány ölelésének pillanatában a nyugtalanságot (**107**$^{+3}$).

A feszültség érzékeltetése során a hangszer az ereszkedő motívumok, kromatikus dallamok és trillák megszólaltatásával, míg máskor a fontosabb témák kihangsúlyozásában játszik szerepet. Jelenléte a magas regiszterű játék révén kiemelkedik a zenekarból, a hangszer ezen tulajdonságát kamatoztatja Bartók a műveiben.

A piccolo éles hangszíne ugyanakkor az ábrázolásban is szerepet vállal. Az opera Kínzókamra jelenetében a kínzóeszközök és csontropogások megjelenítésében vállal szerepet a hangszer, a fuvola, az oboa, az A-klarinét és a xilofon szólamához csatlakozva,

[103] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 94–95; továbbá: Uő., „Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben”, *Magyar Zene,* 1/9 (1969. szeptember), 33–50, ide: 34.
[104] Uott.
[105] Lendvai Ernő, „Karakteralkotás. Négy zenekari darab”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 63–81, ide: 72.

10.18132/LFZE.2024.2

megszólaltatva a hullámzó ívű, kromatikus skálameneteket a hegedű kettőstremolóinak kíséretében (**30**$^{+1}$).

Szintén a kifejezésben, a hangfestés során tűnik fel a hangszer a Húsz *magyar népdal* (BB 98, 1929) átdolgozásában, az *Öt magyar népdal* (BB 108, 1933) Párosító tétel bevezetőjében. Az ereszkedő kvartugrásokra épülő, előkékkel díszített hangjai társulnak a zongora törtakkordjaihoz, kiemelve annak felsőhangjait (*2.1-1. kotta*).



2.1-1. kotta: A zongora és a piccolo bevezetője az *Öt magyar népdal* Párosító tételében, *(©1977 Boosey & Hawkes, USA / C.I.C.A. Music Publisher)*

A régi népi dallamok felhasználásával készült eredeti szerzeményekben, a szöveg kihangsúlyozása érdekében alkalmazott hangfestés technikára Bartók is felhívja

10.18132/LFZE.2024.2

a figyelmet. Az 1938. április 22-i baden badeni 3. Nemzetközi kortárszenei ünnepre németül megfogalmazott műismertetőjében ekképpen fogalmaz:

> „Az egyes dalok hangulata és karaktere a mindenkori szövegből ered, még a régi értelemben vett hangfestések is előfordulnak pl. könnycseppek (1. sz.-ban), ostorpattogás és csengőszó (4. sz.-ban)”.[106]

A szövegből eredő karakterek megjelenítésében a hangszerelés jelentős szerepet játszik. A piccolo és a zongora kettőse az ostorpattogás kifejezőjeként tűnik fel a zenekarban. A zongora felső szólamát és fémes hangzását kiemelő hangszer jelenléte tréfás hangulatot idéz elő. A motívum feltűnik a második szakaszban is, ahol a piccolo, valamint a fuvola váltakozásában (15. ütem), majd a fuvola, az oboa és az A-klarinét együttesében szól, fokozatosan veszítve erejéből (24. ütem). Az előkés negyedek az egymást kiegészítő fafúvós hangszerek között szólnak, ezáltal a darab hangulati elemévé válnak.

A megjelenítés során mindkét műben más-más hangszerekhez kapcsolódva szól a piccolo. Az operában egy nagyobb formációhoz csatlakozik, a Párosítóban pedig a zongora dallamát emeli ki növelve annak erejét és fémes hangszínét.

A hangszer előfordulásának emblematikus helye az életműben a *Concerto* Elegia tétele, amelyben a piccolo magyaros dallamának, a tétel dramaturgiájától függetlenül fokozatosan kibontakozó átalakulása az egész tételt meghatározzák. A Bartók éjszaka zenéjére[107] utaló tételben a motívum változékonysága és díszítettsége a román népzene egyik vokális stílusára, a *hora lungă* műfajra[108] emlékeztet. A dallam második megjelenése során (29. ütem) a h^2 hangismétlésből pontozott ritmusúvá alakul (*2.1-2. kotta*), s később kicsendíti a tétel befejezését is.

[106] *BBÍ*/1, 75. Habár a zeneszerző a negyedik darabot adja meg az ostorpattogás és a csengő hangjának imitációjához, valószínűleg a harmadik tételre, az első Párosítóra gondolhatott.
[107] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.1. és 3.2. fejezetét,
[108] A műfaj tulajdonságaihoz lásd bővebben a disszertáció 3.3. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-2. kotta: A *Concerto* Elegia tételének piccolo dallama,

(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

10.18132/LFZE.2024.2

A megjelenítés és hangfestés mellett a piccolo a madárhangok megidézőjeként is szerepel.[109] A *3. zongoraverseny* lassú tétel középrészének fordulópontján megjelenő hathangos madárhangmotívum[110] megszólaltatásában szerepel a hangszer a fuvola és az oboa formációjához társulva (80. ütem). A trombita és a xilofon szólamában tovább erősödő, a kétzongorás *Szonáta* lassújának kvintolás motívumára (31. ütem) emlékeztető[111] természethangok vibráló vonóskari, valamint a zongora kromatikus ostinato kíséretben csendül fel.[112] A három ütemen át tartó epizód jelentős texturális és dinamikai változást idéz elő a tétel dramaturgiájában, melynek különös hangzásában a piccolo is jelentős szerepet vállal.

A piccolo rendszerint a magas regiszterekben, az éles hangszínével tűnik ki a zenekarból, jelentős szerepet vállalva a különböző szakaszok kiemelésében. Szól egy motívum kihangsúlyozásakor más hangszerhez társulva, de előfordul a fegyverek szimbolikus ábrázolásában, az ostorpattogás felidézése során, valamint a hajnali madárhangok imitálása során is. Mindezek mellett jelenléte egy mű csúcspontjához is kapcsolható, amelynek erejét szintén a magas regiszterben növeli, egy dallam, vagy trillák megszólaltatásával.

2.1.1.2. A fuvola

A hangszer rendszerint két féle funkcióban tűnik fel: a lírai dallamok hordozójaként, vagy a hevesebb zenekari epizódokban, éles fortissimo hangjaival a feszültség, illetve a harcias jelenetek kifejezéséért.

Az *espressivo* és *dolce* karakterű dallamok során mutatkozik meg a fuvola lírai jellege. A *Négy zenekari darab* impresszionista stílusjegyeket hordozó[113] Preludio tételében az ereszkedő ívű főtémájának visszatérő alakját szólóban (**13**$^{+1}$), az Intermezzo ringatózó dallamát pedig a hegedűvel párban szólaltatja meg (**1**$^{-6}$). Ehhez mindkét epizódban húros kíséret, a hárfa törtakkordjai, valamint a vonóskar tartott hangjai társulnak. A *2. zongoraverseny* zárótétel melléktémájának *dolce* alakja a hegedűnél,

[109] A szakaszra feltehetően Bartókot az 1944-ben Asheville-i nyaralás során lejegyzett madárhangok inspirálták. Kroó, *Bartók-kalauz*, 253; Somfai László, „Bartók Béla: 3. zongoraverseny", in: *A hét zeneműve*, 1978/4, szerk. Kroó György (1978, október), 133–144, ide: 141.
[110] Büky Virág, „Dittáé – az éjszaka zenéi", *Magyar Zene,* 52/2 (2014. május), 137–158, ide: 148–149.
[111] Uott. Lásd bővebben a disszertáció 2.2. fejezetét.
[112] A szakasz felizédi az *5. vonósnégyes* Scherzo tételét, és egyben utal a *2. zongoraverseny*, illetve a kétzongorás *Szonáta* lassú tételének éjszakai zörejeire. Uott.
[113] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 59.

10.18132/LFZE.2024.2

később az *espressivo* karaktere a fuvolánál szól (283. ütem), hasonlóképpen a *3. zongoraverseny* zárótételének *grazioso* dallamához, amely az oboa, valamint a fuvola strettójában csendül fel (478. ütem).

Hasonlóképpen a hangszer érzelemdús karaktere mutatkozik meg a népies dallamok megszólaltatása során is. A *Két kép* Virágzás tételének befejezését, miként a *Concerto* lassúját is,[114] egy népies furulya imitáció csendíti ki.[115] Míg azonban az Elegiában a piccolo a népi hangszerre utal és a dallam ötszöri felbukkanásával a teljes tételt átszövi,[116] a Virágzás tétel magyaros motívuma a fuvolánál csak a lezárásban tűnik fel (**12**$^{+11}$). A dallam nagyzenekari kíséretben szól, a B-klarinét díszítő jellegű szextolás skálamenetei, a kürt és a harang pedálhangja, a hárfa, az üstdob, valamint a vonóskar tremolói fölött (*2.1-3. kotta*). De szintén egy népies, „*hora lungă*" jellegű dallamot[117] szólaltat meg a *Concerto* negyedik tételének *quasi cadenza* epizódjában is – megszakítva a nyitótéma tüköralakjának szekvenciális ismétlődését – a vonóskar pedálhangja fölött (143. ütem).

A hangszer azonban nemcsak a lírai dallamok megszólaltatására vállalkozik. A szimfóniai költemény gyászindulójában a trombita átalakult Kossuth-témájának[118] nagyzenekari kíséretéhez társul a fuvola éles ritmusú, háromvonalas b–a hangokkal zaklatottá téve az epizódot (**41**$^{+4}$). A harsona, a tenortuba, az üstdob, valamint a vonóskar tremolójának feszültséget kifejező együtthangzását fokozzák a hangszer éles kisszekundjai. Hasonlóképpen a feszültség jelzésében vállal szerepet *A kékszakállú herceg várá*ban, illetve *A fából faragott királyfi*ban is. Az operában a fuvola szólamához kapcsolódik a vérmotívum,[119] melynek megjelenése és vészjósló karaktere a bevezetőben később, a fuvola, az oboa és a kürt formációjában átalakul[120] (**11**). Ismétlődő, kérlelhetetlen „sikoltozásokká" alakul, s már nem csak sejtetni fogják, de rá is mutatnak a szenvedésre, valamint a szereplők közötti elidegenedésre. Mottóvá alakulva, a zenei folyamatba beépülve a fuvola szólamában visszatérő elemként szól, átszínezve még a pozitív kicsengésű jeleneteket is, a Kincseskamra (**58**$^{+1}$), valamint a Virágoskert (**71**) szakaszait.[121] Szintén kromatikus motívuma és effektusa szól a táncjátékban is, ahol egy

[114] Lásd a piccolo alkalmazásáról szóló alfejezetet 2.1.1.1.
[115] Kroó, *Bartók-kalauz*, 58.
[116] Lásd a 115. lábjegyzetet.
[117] Bővebben lásd a 109. lábjegyzetet.
[118] Lásd a 103. lábjegyzetet.
[119] Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle*, 55–61. A vérmotívum alakulásához lásd bővebben: Kroó, *Bartók színpadi művei*, 90–96.
[120] Később a Kínzókamra éles trillái is ebből a motívumból formálódnak (**30**).
[121] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 93.

10.18132/LFZE.2024.2

futam, majd a *flatterzunge*[122] megszólaltatásával jelzi a megelevenedett természetben rejlő veszélyt az erdő jelenetekben (**27**, **167** próbajelek), az A-klarinéthoz, valamint a cselesztához társulva a patak jelenetben (**39**$^{+8}$).[123]

Nagyon hasonló a piccolo és a fuvola szerepe Bartók zenekarában. A melankolikus és a népies dallamok bemutatása mellett, mindkét hangszer előfordul a zaklatott epizódokban is, amelynek hangulatát a magas regiszterű játékával fokozza. A kisszekund mozgás, valamint a kromatikus futamok mellett a fuvola szólamában megjelenik a *pergő hang* effektus is. A különös hangzás révén a hangszer szólama egy vibráló, zenekari tuttiból is kicseng.

2.1.1.3. Az oboa

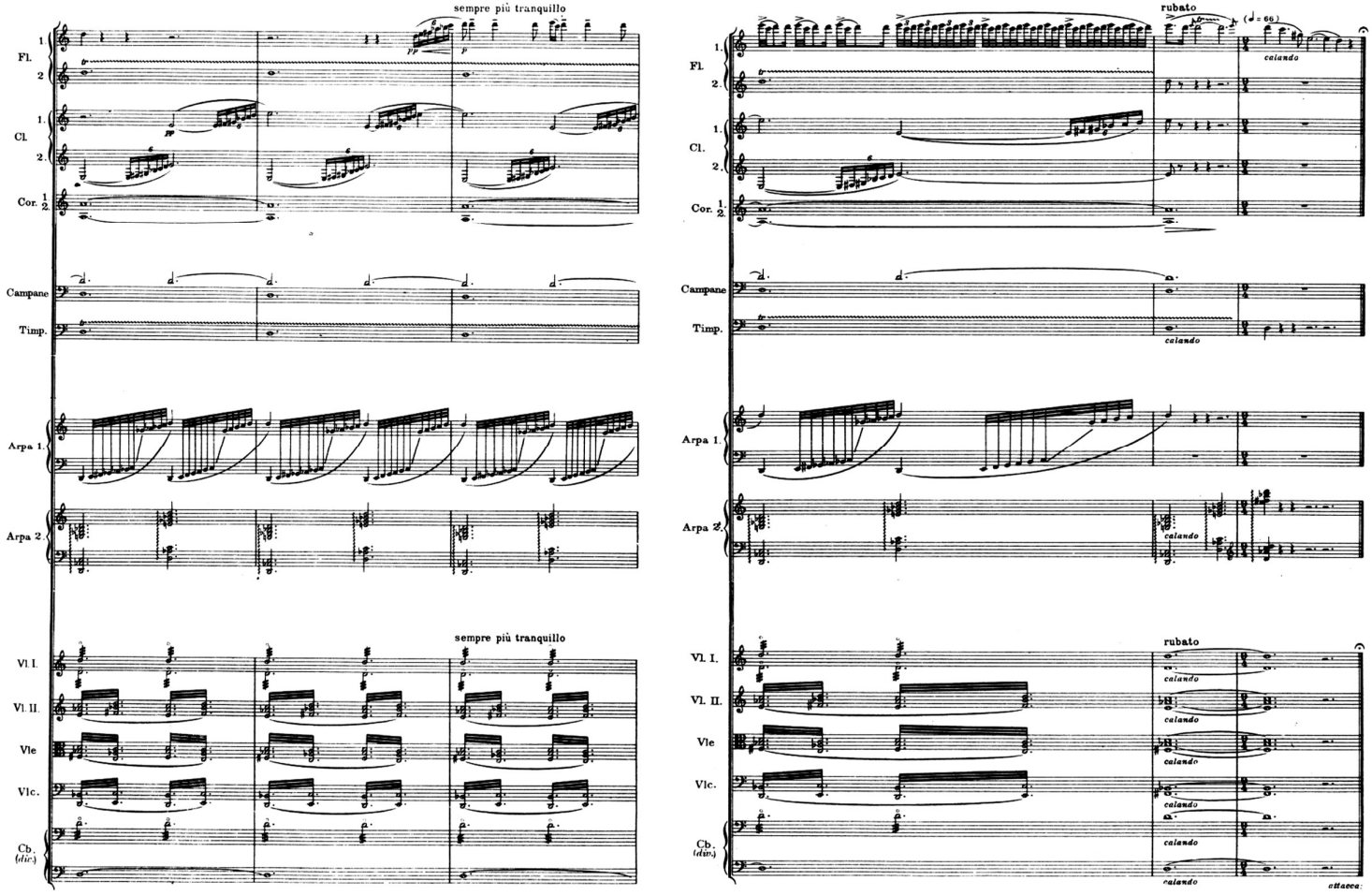
Bartók műveiben elsősorban a hangszer melankolikus hangszíne érvényesül a felső- és a középregiszterben megszólaltatott érzelmes dallamok során. Az oboa emellett szerepet vállal a népi dallamok kifejezésében, olykor kíséretével, máskor pedig ellenpontozó szólamával kihangsúlyozva annak karakterét.

A *Kossuth szimfóniai költemény* feszült és melankolikus hangulatú, a zsarnok és az erőszakos osztrákokat ábrázoló „Majd rosszra fordult sorsunk” epizódban tűnik fel a hangszer *espressivo* dallama (**8**$^{+6}$) a hárfa glissandók és a kürt pedálhangjainak kíséretében[124] (*2.1-4. kotta*). Hasonlóképpen a hangszer lírai hangszíne tűnik fel a *Két portré* tételeiben is, felváltva a keringőritmusú szakaszokat. Az Ideális tételben feltűnik az oboa ereszkedő ívű *dolce* dallama az A-klarinét kopulázó kísérete fölött (**5**), majd ebből a motívumból alakul a Torz tétel középrésze is, szintén a hangszer szólójában, ezúttal fuvola trillák díszítésében (**3**).[125] Egyaránt a tánc lendületét akasztja meg népi sirató jellegű *parlando* dallamával Bartók „román”, eredeti kompozíciójában is, a *Két kép* „Falu tánca” közjátékában[126] (**7**). A panaszos jelleget a hegedű és a brácsa lehajló szekundmozgásai is hangsúlyozzák.

---

[122] A hatás a nyelv sajátos pergetésével érhető el. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 31.
[123] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 128. Vö.: Kroó, *Bartók színpadi művei*, 131–136, 151.
[124] *BBÍ*/1, 43.
[125] Kroó, *Bartók-kalauz*, 43.
[126] Kroó, *Bartók-kalauz*, 59. Biró Viola, *Bartók és a román népzene: Kutatás és komponálás 1909–1918 között*, PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018, 94.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-3. kotta: A fuvola magyaros motívuma a Virágzás tételben,

(©1950 Editio Musica, Budapest / Z. 40 056)

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-4. kotta: Az osztrákokat megjelenítő oboa dallam a *Kossuth szimfóniai költemény*ben, *(©1963 Editio Musica, Budapest / Z. 4116)*

Az oboa elégikus hangszíne ugyanakkor az érzelmek kifejezésében is szerepet vállal. Az operában Kékszakállú pentaton dallama alatt „Megállsz Judit? Mennél vissza" szól az oboa panaszos karakterű, hangközugrásokra épülő motívuma a vonóskar akkordikus játéka fölött (**5**).

Szintén lírai hangvételű a hangszer ellenszólama is, így a szimfonikusan kidolgozott *2. rapszódia* rondószerkezetű Lassújában, ahol a pontozott ritmusú

10.18132/LFZE.2024.2

hegedűdallamot[127] (**3**), majd az első témát[128] ellenpontozza a *dolce* karakterű, kromatikusan ereszkedő motívumával, kihangsúlyozva a fődallam karakterét (**5**).

A hangszer szólamában megmutatkozó ereszkedő ívű, nagy hangközugrásokon alapuló érzelemdús dallamokhoz rendszerint fafúvós és vonóskari kíséret társul, kiemelve a témák jellegét, valamint az oboa hangszínét.

A népies dallamok mellett az oboa a dudasíp imitáció során is feltűnik.[129] Az *1. zongoraverseny* Allegro zárótételében (**15**) a zongora *cluster*ei alatt a duda-imitáció stilizált formáját a fuvola, az A-klarinét, a kürt és a trombita játssza, amihez a hangszer is csatlakozik, felerősítve a felütéses szekund és kvart hangközöket (*2.1-5. kotta*). A *Szabadban* ciklus Éjszaka zenéje darabjában, valamint az *1. hegedű-zongoraszonáta* harmadik tételében is felbukkanó hatást[130] Bartók a zongoraverseny fafúvós hangszereinek szólamában is alkalmazta, utalva a népi hangszerre. A heves szakaszban megnyilvánuló népies jelleget az ütem gyenge részét kiemelő fúvós- és mélyvonóskar erősíti fel a zongora *hangfürt*jei fölött. Az epizódban tehát kifejezésre jut Bartók 1931-es írásában is megfogalmazott elgondolás:

> „a lényeges az, hogy a parasztzenének szavakkal le sem írható benső karakterét vigyük át műzenénkbe, hogy átömlesszük belé a paraszti muzsikálás levegőjét".[131]

A versenyműben a fúvós, a húros és a billentyűs hangszerekkel létrehozott duda hangjának imitációja során egy népies karakterű epizód alakul ki, amely stilizálás során kopogó effektussá alakul, szervesen beépülve és illeszkedve a kompozíció stílusvilágába.

A sokrétűen alkalmazott oboa feltűnik nemcsak tematikus szerepben, az érzelemdús, illetve a lírai témák során, de szerepet vállal a kíséretben a népies dallamok kihangsúlyozásában is, illetve egy népi hangszer imitációjában is. A fuvola felbukkanásaihoz hasonlóan, a hangszer ereszkedő ívű motívumaihoz is húros kíséret társul, mely révén érvényesül a szólama, amikor pedig a kíséretben játszik, olyankor fafúvós vagy hegedű dallam alatt szól, aláhúzva a lírai hangulatot.

---

[127] A dallamot Bartók Maros-Tordában gyűjtötte majd dolgozta fel. Megtalálható: „Țigăneasca" *RFM*/I, 431 sz. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke* (Budapest: Helikon Kiadó, 2005), 134. Lampert-jegyzék: 229.

[128] „România" dallam feldolgozása. Az eredeti dallam megtalálható: *RFM*/I, 237. sz. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben*, I.m., 134. Lampert-jegyzék: 228.

[129] Tóth Anna, „Der dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", I.m., 514. Az *1. zongoraverseny*ben megmutatkozó népzenei eredetű jelenségekhez lásd bővebben a disszertáció 3.1. fejezetét, továbbá Frigyesi Judit diplomadolgozatát: *Ritmusvizsgálatok a 20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1980.

[130] Uott.

[131] Bartók Béla, „A parasztzene hatása az újabb műzenére", *BBÍ*/1, 140–144, ide: 141. Megjelent: *Új Idők*, 37/23 (1931. május 31.), 718–719. Gyűjteményes kiadás: *BÖI*, 672–681.

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.1.4. Az angolkürt

A hangszer legtöbbször nagy fafúvós tuttikhoz kapcsolódik. Tematikus szerepben a melankolikus epizódokban, a népies dallamok, vagy egy tragédiát jelző motívum megszólaltatásában szerepel kicsendítve egy-egy kompozíció befejezését is.

Az angolkürt lírai jellege a *Kossuth szimfóniai költemény* gyászindulójában tűnik ki, egy a hegedűtől átvett hullámzó ívű, zaklatott motívum megszólaltatása során, melynek alakulásából az epizód dramaturgiája is kirajzolódik (**39**$^{+5}$). A hangulat fokozódásával egy kvarttal feljebb, mezzoforte dinamikával, az angolkürt szólamához csatlakozó fafúvós formációnál (a fuvola, az oboa, az Esz- és a B-klarinét) szól a dallam, amit a trombita, a harsona, illetve az üstdob triolás hangrepetálása követ (**41**$^{+6}$). A szakasz csillapodását a motívum elhallgatása jelzi, szintén az angolkürt szólamában.[132]

Hasonló szerepben, szintén egy halotti indulóban tűnik fel a hangszer a *Négy zenekari darab*ban is. A dramatikus hangvételű Marcia funebre tételben csupán két bensőséges, kamarazene jellegű epizódot találunk. Míg az elsőben a vonóskar (**5**), második alkalommal az angolkürt ereszkedő dallama hoz jelentős változást a nagyzenekari hangzástömbök után. A lírai hangulatot emellett a fuvola, az A-klarinét, az A-basszusklarinét, a brácsa és a cselló nyújtott ritmusa is hangsúlyozza (**7**).

A halotti indulók befejezésében toposzként fordul elő az angolkürt elégikus dallama, melynek reményvesztettségét a kíséret ostinatószerűen ismétlődő ritmusai is kifejezésre juttatják.

[132] A motívum gyászindulóban betöltött jelentőségét igazolja, hogy nemcsak annak csúcspontján tűnik fel, de eltünése jelzi a kompozíció teljes elcsendesedését is.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-5. kotta: Az oboa az *1. zongoraverseny* dudasíp imitációjában,

(©1927 Universal Edition, Wien / U. E. 8777)

10.18132/LFZE.2024.2

Párhuzamba állítható az angolkürt előfordulása a fuvola, illetve az oboa alkalmazásával, hiszen a hangszer érzelemdús hangszíne a népi hangszerek imitációja során is feltűnik. A tárogatóra utal[133] jelenlétével az *1. szvit* szimmetrikus szerkezetű lassútételében a melankolikus főtéma[134] megszólaltatása során (**1**-8). Az *espressivo molto* karakterű dallam, a kürt orgonapontszerűen tartott kvintjei, az üstdob, a hárfa, a cselló és a nagybőgő a-moll hármashangzatainak, valamint a hegedű, illetve az osztott cselló tremolóinak kíséretében szól (*2.1-6. kotta*).



2.1-6. kotta: Az angolkürt nyitódallama az *1. szvit* lassújában,
(©1956 Editio Musica, Budapest / Z. 1022)

[133] Cooper, „Bartók's orchestral music", 52.
[134] *BBÍ*/1, 52.

10.18132/LFZE.2024.2

A pasztorális hangulatot teremtő, Wagner hatását idéző hangszerhez[135] szorosan kapcsolódik a dallam. Ismételt megjelenése bár olykor kibővült formációban, hangszínkombinációban is előfordul – például a fuvola, az A-klarinét, a hegedű és a brácsa együttesében (**5**), majd az angolkürttel és az oboával párt alkotva pianissimo alakban (**15**$^{+4}$) –, fejlődése végig az angolkürtnél marad, így triolás alakja is a szólamában jelenik meg a vibráló háttérben, amit a mélyvonóskar tremolói teremtenek meg (**24**$^{+4}$).

Az érzelemdús dallamok mellett a hangszer fürgesége is megmutatkozik Bartók műveiben. Az Öreg gavallér udvarló mozdulatainak megjelenítésében vállal szerepet az angolkürt (**18**).[136] Az elhangolt pentatóniára emlékeztető,[137] kvart és terc lépéseken alapuló dallam, valamint a vonóskar komplementer ritmusú, *col legno* kísérete ábrázolja a heves gesztusokat, melyek feszültségét a fuvola és az A-klarinét szekund ostinatója juttatja kifejezésre (*2.1-7. kotta*).

A hangszer ellenpontozó jellegében a *Hegedűverseny* nyitótételének kidolgozási részében szól, a kánonszerűen felbukkanó főtéma alatt. A kvartokra épülő lírai dallam kezdetben a fagott (121. ütem), majd az angolkürt *espressivo* karakterű ellenpontozásában tűnik fel, a hárfa akkordjai fölött (127. ütem). A húros és fafúvós hangszínek közötti ellentét a tizenkéthangra épülő első melléktéma során is megjelenik. A szólóhegedű tizenhatodos dallama alatt az angolkürt *dolce* karakterű motívuma képez ellenszólamot a vonóskar tremolóinak követésében[138] (175. ütem). A húros színekhez, a fődallamhoz és kísérethez társul az angolkürt jelentősen eltérő elégikus hangja.

A fafúvós hangszerekhez hasonlóan, az angolkürt hangszíne főként az érzelmes dallamok során tűnik ki a zenekarból. Előfordul tematikus szerepben, a tárogató imitációja alkalmával, a kíséretben pedig egy érzelemdús dallam, valamint ellenpontként egy húros téma jellegének kihangsúlyozása alatt is. Szólamához a fafúvóskar, illetve a vonóskar vibráló hangzása nyújt kíséretet, aláhúzva a hangszer tónusait.

Gyakori jelenség Bartók zenekari műveiben, hogy a húros dallamokhoz fúvós hangszerek nyújtanak kíséretet, vagy azok ellenszólamként tűnnek fel. Ez jellemzi

[135] David E. Schneider, „Tradition Transformed: »The Night's Music« and the Pastoral Roots of a Modern Style", in: Uő., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* (Berkeley: University of California Press, 2006), 81–119, ide: 110–111.

[136] Vászka, „Bartók hangszerelése színpadi műveinek tükrében. A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája", *Magyar Zene*, 57/2 (2019. május), 213–233, ide: 224–227.

[137] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 206.

[138] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 308. Vö.: Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny", I.m., 165. A repríz kadenciáját követően felcserélődnek a szerepek, a szólóhegedű válik ellenszólammá. A kupola ívű főtéma kezdetét megszólaltató angolkürt szólamát ellenpontozza a hegedű tizenhatodos lüktetésű, kromatikus skálamenete a vonóskar tremolói fölött. (358. ütem)

10.18132/LFZE.2024.2

nemcsak az angolkürt lírai epizódjait, de a pantomimban az Öreg gavallér szenvedélyes gesztusait megjelenítő szakaszt is.

2.1.1.5. A klarinét[139]

A hangszer hangszínét és jellegét meghatározza a hangolás, ami szorosan összefügg a megjelenítendő karakterrel. Egy dallam alakulásával ezért hangnemváltásra is szükség lehet.[140] Bartók rendszerint A, Asz, B és magas hangolású D, illetve Esz-klarinétot szólaltat meg műveiben. A hangszer hangzását és technikai lehetőségeit hagyományosan alkalmazta, ami egyrészt a tonalitásra,[141] másrészt az adott hangolású klarinét sajátos jellemzőire összpontosult.[142]

A klarinét a szenvedély és a melankolikus dallamok kifejezőeszköze. Feltűnik díszítő jellegében, verbunkos vagy népi dallamok megszólaltatójaként, de előfordul a kérlelhetetlenség, a paródia, valamint a groteszk szakaszok megjelenítésében is,[143] melyek során megmutatkozik a rikoltozó, hol pontos, hol pedig az elhangolt intonációja.

[139] Bartók német rendszerű, Oehler klarinétra írt. Bartók Béla, *Concerto zenekarra*, Tudományos összkiadás kritikai jegyzetekkel, 24. kötet, közr. Móricz Klára (G. Henle Verlag - Editio Musica, Budapest, 2017), 51.
[140] Bartók műveiben nyomon követhető, hogy a tonalitás változásai miként befolyásolják az A és a B-klarinét használatát. A *Concerto* első tételében a második téma az oboa után A-klarinétokon szólal meg fisz tonalitásban (175. ütem). A visszatérésben ugyanez a téma e tonalitásban B-klarinétokon csendül fel (402. ütem).
[141] A keresztes darabok A-klarinéton, a b-s előjegyzésű darabok B-klarinéton játszandóak.
[142] A B-klarinét hangja erőteljesebb, míg az A klarinét sötétebb hangszínű és gyengébb. Arnóth Zoltán, *A klarinét hangja a zenekarban*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018, 66.
[143] A hangszer a komikus-groteszk arculata az észak-amerikai feketék virtuozitásával és technikájával alakult ki. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 64.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-7. kotta: Az Öreg gavallér heves gesztusait megjelenítő angolkürt dallam,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.1.5.1. A B és az A-klarinét

A *Kontrasztok*ban (BB 116, 1938) szólisztikus szerepben alkalmazott hangszer nagy virtuozitást mutat a zenekari művekben is.[144] A női karakterekhez társulva elsősorban az érzelmek kifejezésében vállal szerepet. Az operában, miként a *Kossuth szimfóniai költemény* második részében is, a női karakterhez, Judit szólamához kapcsolódik jelenléte, ezúttal is az érzelmek és a szorongás kifejezőjeként. Az A-klarinét *dolce* dallama kíséri Judit monoton, beszédszerű sorait a mélyvonóskar ostinatója fölött (**10**$^{+7}$),[145] de az A-klarinét, s a hozzá társuló oboa és hegedű strettójában szólnak a hízelgő szavai is: „Nedves falát felszárítom" (**15**),[146] majd „Gyere nyissuk, velem gyere!" (**27**$^{-2}$). Újabb hasonlóság Kossuthné portréja (**3**), illetve Judit epizódja között, hogy az aggódó érzéseket[147] mindkettőnél egy változó irányú motívum jelzi vonóskari kísérettel, kiemelve az epizód melankolikus jellegét. A nyugtalan motívum fokozódik a fafúvós hangszerek bekapcsolódásával (*2.1-8. kotta*).

[144] A műhöz lásd bővebben: Ujfalussy József, „Bartók Béla: Kontrasztok… (1938)", *Magyar Z*ene, 9 (1968), 201–207; Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 361; Seiber Mátyás, „Béla Bartók's Chamber Music", *Tempo*, 13 (1949), 19–31; Stephen Walsh, *Bartók's Chamber Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1982), 88; Papp Márta, I.m.

[145] Kroó hívja fel a figyelmet, hogy az ostinato-téma az op. poszt. *Hegedűverseny* Leitmotiv hangjaira épül. Uő., *Bartók színpadi művei*, 43. Colin Mason, „Bartók's Early Violin Concerto", *Tempo*, 49 (Autumn, 1958), 11–16, ide: 11–12.

[146] Hasonló dallam tűnik fel a B-klarinét szólamában Judit kiáltásai alatt „Jaj! Jaj! Mi volt ez? Mi sóhajtott?" A pianissimo dinamikájú, pontozott ritmusú, ereszkedő ívű, megtorpanó *dolce* dallam az izgatott kérdések megjelenítésében játszik szerepet, melyhez a vonóskar ereszkedő tercmenete kapcsolódik (**24**).

[147] *BBÍ*/1, 42. Szatmári Zsolt, *A klarinétszólam változásainak hatása az interpretációra Bartók Béla színpadi műveiben*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013, 38.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-8. kotta: Judit szólamát követő B-klarinét dallam az operában,

(©1925 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 7028)

10.18132/LFZE.2024.2

A táncjáték, valamint a pantomim női alakjainak csábító jeleneteihez is a klarinét társul. A hangszerek és hangközök[148] révén is jellemzett Királykisasszony gesztusainak ábrázolása során jelenik meg a B-klarinét. Játékos, *espressivo molto* mozdulatainak[149] zenei kifejezője a szekundokra épülő,[150] triolás ritmusú,[151] skálamenetekben új lendületet nyerő motívum (**9**$^{-6}$).[152] A 3/4-es lüktetésben, valamint a *scherzando* karakterű szakasz táncos jellegének kihangsúlyozásában a vonóskar pizzicatói vállalnak szerepet (*2.1-9. kotta*).

A szakaszban a Királykisasszony könnyed, ösztönös gesztusait a két B-klarinét váltakozása jelzi, a felbukkanó piccolo ereszkedő kvartjai pedig a spontán mozgásra világítanak rá.[153] A dallam irányát és fejlődését a szigorú ritmus megfékezi, a hárfa és a vonós pizzicatók követésében.[154] Szintén a B-klarinétot[155] szólamában szól a verbunkos[156] karakterű dallam is (**11**) a vonóskar pizzicatói, valamint a hárfa Esz-dúr harmóniái fölött a Királykisasszony első táncában (*2.1-10. kotta*).

[148] A szereplőket jellemző hangközök révén Bartók összefüggések rendszerét hozza létre. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 163.

[149] A zongorakivonatban *giocoso* utasítás szerepel. Lásd az U. E. 6635 kiadást. Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015, 248. A dallam első vázlata már a Fekete zsebkönyvben megtalálható: 14r 2. sor. *Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*, I.m. Vö.: Szatmári Zsolt, I.m., 38; Stevens, *Bartók*, 295.

[150] A Királykisasszony alakjához szorosan kapcsolódik a szekund hangköz. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 161.

[151] A triolás ritmus a Királykisasszony alakjának egyik ismertetőjegye. I.m., 163–164.

[152] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten,* I.m., 248.

[153] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 161. A hangköz nem a szereplőhöz hanem a mozgáshoz kapcsolódik szorosan a vándortéma első (**74**$^{+1}$) és átalakult alakjában is (**156**$^{+1}$).

[154] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 126.

[155] A klarinét az 1840-es években vált a magyar cigányzenekarok részévé. Sárosi Bálint, *Folk Music: Hungarian Musical Idiom,* ford. Maria Steiner (Budapest: Corvina Kiadó, 1986), 130–131. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 275.

[156] A 18. század második felében elterjedt verbunkos táncstílushoz lásd bővebben: Rajeczky Benjámin, „Art. Verbunkos", in: *MGG*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 9, (hrsg.) Ludwig Finscher (Basel, London: Bärenreiter Kassel, 1998), 1353; Vö.: Sárosi Bálint, *Zenei anyanyelvünk* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1973), 241–245; Bónis Ferenc, „Bartók und der Verbunkos. Ausgangspunkt, Konfrontation, Synthese", in *Österreichische Musikzeitschrift*, 27/11 (1972), 588–595; magyar nyelven: Bónis Ferenc, „Bartók és a verbunkos: kiindulás – kitagadás – kibékülés", in: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 19–32. David E. Schneider, „Tradition Rejected. Bartók's Polemics and the Ninteteenth-Century Hungarian Musical Inheritance", in: Uő., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press 2006, 8–32, ide: 17–24; továbbá: Uő., „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m., 128–130. Frigyesi Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century* (Berkeley: University of California Press, 1998), 55–60. Anne Vester, „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?", I.m., 226; Uő., *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, I.m., 246–247; A verbunkoshoz lásd: David Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", *International Journal of Musicology*, 9 (2000), 137–163; Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 273–275.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-9. kotta: A Királykisasszony gesztusait megjelenítő B-klarinét,

(©1977 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 6638)

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-10. kotta: A B-klarinét verbunkos dallama a Királykisasszony táncában,

(©1977 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 6638)

A szereplő felszínességét, felületességét[157] a dallam kettős, valcer és verbunkos jellege, valamint a különböző tánczenei elemek érzékeltetik. Az ütem első felét kiemelő keringő ritmus a menüettre,[158] a pontozott, feszes ritmus pedig a verbunkosra utal, így a szakasz visszamutat a nyugat-európai udvari és magyar nemzeti, városi, népi gyökerekre is.[159]

A klarinét lágy hangszíne a táncjelenetekhez köthető a pantomimban is.[160] Az A-klarinét verbunkos dallamát (**13**) az A-basszusklarinét orgonapontszerűen tartott g hangja, valamint a cselló kettőstremolói kísérik (*2.1-11. kotta*). Az első csalogatót[161]

[157] David E. Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m., 129–130. Verbunkos táncokat népzenészek is játszottak dudán, majd később használták a tárogatót is. Uő., „Tradition Rejected. Bartók's Polemics and the Ninteteenth-Century Hungarian Musical Inheritance", 19. A tárogató alkalmazásához és nemzeti jelentőségéhez lásd a 96–101 oldalakat.

[158] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 181. Vö.: David E. Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m., 130.

[159] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, I.m., 249.

[160] A katonai toborzást felidéző klarinét hangszíne hasonlóképpen kapcsolódik a csábító jelenetekhez, többjelentésűvé alakítva az epizódokat. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 124, 275–276. Vö.: Anne Vester, „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?", in *Studia Musicologica,* 53/1–3 (2012), 211–230., ide: 226. A szakaszban megmutatkozó a alaphangú dallam hasonlóságot mutat a *Kontrasztok* nyitótételének első, kezdetben emelkedő, majd lehajló ívű kromatikus témájával (11. ütem). Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* Uott.

[161] A klarinét asszociál a jazz és a blues műfajokra, a fájdalom és az elnyomás szimbólumaként, jelezve a félelmet és a sikertelen lázadás kísérletét, leleplezve a hegedű által képviselt Leány valódi személyiségét. Anette Wangenheim, I.m., 133. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 123.

10.18132/LFZE.2024.2

a kvint és a szekund ugrásokra épülő klarinét dallam jeleníti meg.[162] A Leány fokozatos mozgásait a kromatikus dallamszerkezet, a kezdetben emelkedő, majd ereszkedő lépéssorozat jelzi, melyben egy rövid ritmikus megszakítás is előfordul a leány megtorpanását jelezve. A kíséretben előforduló cselló kettőstremolók utalnak a szakasz improvizációs jellegére.[163]



2.1-11. kotta: A Leány első csalogatója a pantomimban,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

[162] Lebon világít rá, hogy a kvint hangköz a táncjáték „szerelmi" hangköze is. I.m., 176.
[163] I.m., 276.

10.18132/LFZE.2024.2

Ebből a motívumból alakul ki a kvintugrásból kiinduló[164] második csalogató is, amely a B-klarinét szólamában, az A-basszusklarinét követésében szól (**22**$^{+1}$), és szintén zaklatott hangulatú a harmadik táncjelenet is, a két B-klarinét futamaival, a brácsa és a cselló *sul ponticellój*a, illetve a zongora glissandók követésében (**31**$^{-3}$).

Az érzelmeket kifejező klarinét dallamok, a női alakokhoz kapcsolódó tánc, illetve csalogató-jelenetek hasonló verbunkos karakterű, keringő ritmusú dallamokat szólaltatnak meg, melyek nemcsak a szereplőket és gesztusaikat jelenítik meg, de azok karakterére is utalnak. Míg a lírai dallamok során a női gyengédség, az aggodalom és a kíváncsiság, a balettek táncjeleneteiben a játékosság, illetve a csábítás rajzolódik ki. A fokozatosan kibontakozó dallamok jellegét mindhárom színpadi műben a vonóskari kíséret hangsúlyozza.

A piccolóhoz hasonlóan, a klarinét előfordul a szöveget kihangsúlyozó hangfestés során is. Így az *Öt magyar népdal*[165] Tömlöcben, valamint a Régi keserves tételben a könnycseppek[166] ábrázolásában vállal szerepet. Míg az elsőben az két A-klarinét és a két fuvola súrlódó szekundjai (11. ütem), a Régi keserves bevezetőjében a B-klarinét előkékkel díszített, staccatós tizenhatodai (2. ütem) fejezik ki a zokogást. A Tömlöcben tétel második strófájában, az énekszólam panaszos karakterű sorai fölött: „Olyan nap nem jön az égre, / Könnyem ne hulljon a földre" szólnak a súrlódó szekundok, amit a hárfa és a cselló ereszkedő, ostinatóban ismétlődő dallama hangsúlyoz (*2.1-12. kotta*). Az eredeti szerzeményeken alapuló, régi népi dallamok felhasználásával írt kompozícióban a darabok karaktere és hangulata a szövegből ered,[167] annak kihangsúlyozása nyíltan jelenik meg a hangszerelésben is, amelyben a klarinét is szerepet vállal. Így tehát a táncos epizódok, a szereplők jellemzése és gesztusainak ábrázolása mellett a hangszer a zokogás kifejezőjeként is előfordul. S ahogyan a színpadi művekben ezúttal is húros hangszerek hangsúlyozzák a fafúvós motívumot.

[164] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 204, 210.
[165] A meghangszerelt műalak a Magyar Filharmónia 1933. novemberében ünnepelt 80. éves jubileumára készült és hangzott el.
[166] *BBÍ*/1, 75.
[167] Lásd a 2.1.1.1. alfejezetet, illetve a 174. lábjegyzetet.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-12. kotta: Hangfestés a Tömlöcben tételben,

(©1977 Boosey & Hawkes, USA / C.I.C.A. Music Publisher)

2.1.1.5.2. Az Esz-klarinét

Míg az A- és a B-klarinét az érzelmek kifejezésében játszik szerepet, az éles tónusú Esz-klarinét más jelentéstartalommal, az irónia[168] megjelenítésében tűnik fel.

[168] Bartók számára inspirációt Berlioz *Fantasztikus szimfónia*jának Boszorkányszombat tétele, annak 6/8-os szakasza (40. ütem) nyújthatott. Kroó, *Bartók-kalauz*, 43. Ugyanakkor Strauss műveiben is előfordul az Esz-klarinét például a *Hősi élet* szimfonikus költeményben (124. ütem).

10.18132/LFZE.2024.2

A hangszer a komikum kihangsúlyozója a *Kossuth szimfóniai költemény*ben a „Gott erhalte" persziflázs[169] fejlesztése során, hangszínével és ereszkedő kromatikus szekundmenetével ellenpontozva az oboa, az angolkürt és az A-basszusklarinét *marcato* témabelépését az üstdob tremolói fölött (**24**$^{+6}$).

A magashangolású[170] Esz-klarinét ironizáló arca, előfordul a tématranszformáción alapuló op. 2 *Scherzo zenekarra és zongorára* kompozícióban is. A hegedű szólamában bemutatkozó *espressivo* karakterű, „női"[171] téma (49. ütem) komikus alakját az Esz- és az Asz-klarinét unisonója szólaltatja meg (598. ütem) a mű visszatérő szakaszában (*2.1-13. kotta*).

Később, a Scherzo da capo (ma poco variato) Bartók humorát felfedő szakaszban[172] – hiszen az utasítással ellentétben az epizód jelentős átalakuláson megy keresztül – tűnik fel többféle hangszerelésben, szólóban és nagyobb formációban. A vonóskar arco kíséretében felcsendülő felütéses, ereszkedő ívű dallammal, miként azt egy Denijs Dille által megtalált Bartók-feljegyzésben is olvashatjuk:[173] „Minden egy csapásra fenekestül felfordul". A dallam egy teljesen új karakterben, komikus, gúnyolódó alakban[174] mutatkozik meg. Periodikus visszatéréseit a két klarinét kettőse után a kontrafagott, a két kürt, a cselló és a nagybőgő formációja (608. ütem), majd a trombita és a harsona (643. ütem), a hegedű (647. ütem), végül a fuvola, az A-klarinét, a kürt és a hegedű is megszólaltat (655. ütem).

Hasonló szakaszban bukkan fel az Esz-klarinét a *Két portré* tánckarikatúrát megjelenítő Torz tételében is. De míg a már bemutatott epizódokban egyedül szólalt meg, tematikus szerepben vagy ellenszólamként, a *Bagatellek* utolsó darabja[175] zenekari

[169] *BBÍ*/1, 44. Vö.: Bónis Ferenc, Uő., „Idézetek Bartók zenéjében", I.m., 96–97. A nyolcadik szakaszban az egyik fokozó hangszerként tűnik fel az átalakult Kossuth-téma kezdeténél (**27**$^{+1}$). Bónis emlékeztet, az átalakított dallam idézőjelben szerepel. Uott.

[170] Amikor D hangolású klarinétra van szükség a zenekarban, rendszerint az Esz-klarinét transzponál. Arnóth Zoltán, I.m., 80.

[171] A kompozíció második témáját karaktere okán Somfai László „női" témának nevezte el. Uő., „Bartók Béla: Scherzo op. 2", in: *A hét zeneműve*, (1986. október), 306–313, ide: 310. Vö.: Jürgen Hunkemöller, „Scherzi im Komponieren Bartók's", in *Studia Musicologica,* T. 47, Fasc. 3–4 (2006), 383–393, die: 389.

[172] Colin Mason, „Bartók's Scherzo for piano and orchestra", *Tempo*, 65 (1963), 10–13, ide: 11.

[173] A jegyzetet Dille, Bartók egy 1904. szeptember 18. keltezésű, Thomán Istvánnak címzett levél alapján értelmezte a *Scherzo* programjaként. A levelében Bartók többek között arról is beszámol, hogy Bayreuthban Richternek zongorán eljátszotta a művet és annak programját is megmutatta, aki azonban túl egyszerűnek találta a programot a darab összetettségéhez képest. *Bartók Béla levelei*, 78–79. A mű programjához lásd: *BBÍ*/1, 193. Ujfalussy József szoros párhuzamot von a művek szerkezetének és dramaturgiájának alakulása, valamint Bartók életének történései között. Uő., „Über Musik un Programm in Bartóks Schaffen", in *Studia Musicologica*, T. 35, Fasc. 1/3 (1994), 243–247.

[174] Barbara Nissman, *Bartók and the Piano, A Performer's View* (Maryland: Scarecrow Press, 2002), 21–22, ide: 22.

[175] Valse: Ma mie qui danse. Presto

10.18132/LFZE.2024.2

változatában éles hangszínével a fafúvóskarhoz társul. A fuvola, az oboa és az Esz-klarinét unisonójában felbukkanó főtéma a vonóskar merev valcermetrumának[176] kíséretében szól (**1**[-9]). A terc lépésekben felkapaszkodó dallam hirtelen süllyedését a klarinét sikoltó hangja emeli ki.

Amint azt láthattuk, Bartók egyik kedvelt és leggyakrabban használt fafúvós hangszere a klarinét volt. A különböző hangolásból adódó változatos hangszínek előfordulnak a lírai és érzelemdús dallamok, a drámai epizódok meghatározó hangszereként, de a táncjelenetek, valamint a csalogatók során is, szorosan utalva a verbunkos műfajra, illetve a hangszer abban betöltött szerepére. Az Esz-klarinét a komikus epizódok kialakulásához járul hozzá, jellegzetes hangszínével jellegzetes hangzást teremtve a zenekarban.

[176] Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 171.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-13. kotta: A „női” téma komikus alakja a *Scherzó*ban,

(©1961 Editio Musica, Budapest / Z. 3556)

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.1.6. A basszusklarinét[177]

Bartók zenekari műveiben A és B hangolású basszusklarinét fordul elő, melyek olykor váltogatják egymást a szakasz hangnemének megfelelően.[178] A hangszer megjelenik tematikus szerepben, népi jellegű dallamok megszólaltatása során, tragédiát kifejező szakaszokban, illetve ellenszólamként is.

A basszusklarinét tematikus szerepben, az angolkürthöz hasonlóan a tárogató hangszínére utal[179] felbukkanásával a *2. szvit* Andante harmadik tétel *rubato* karakterű nyitódallamának[180] megszólaltatása során. Míg azonban az angolkürt szólamát az *1. szvit*ben húros effektusok egészítik ki,[181] a B-basszusklarinét pontozott ritmusú, triolás dallama zenekari kíséret nélkül szól, mely révén érvényesül a hangszer lágy hangszíne, egy melankolikus epizódot teremtve.[182]

Amint a klarinét a női karakterek ábrázolásában és az érzelmek kifejezőjeként a lírai dallamok megszólaltatásában játszik szerepet, a basszusklarinét a férfi karakterek szólamához társul. A hangszer felbukkanásának emblematikus helye a *Cantata profana* második része, annak Agitato szakasza, ahol az édesapa c alaphangú szólójához:[183] „Édes szeretteim, / Gyertek, gyertek haza"[184] társul a két B-klarinét, valamint a B-basszusklarinét strettóban ereszkedő dallama (103. ütem). Az apai gyöngédséget sugalló, hívó jellegű dallamban rejlő feszültséget a kromatikus ereszkedés jelzi, mely az énekszólam fokozódásával elhallgat[185] (*2.1-14. kotta*).

---

[177] A hangszer zenekari előfordulásaihoz lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.

[178] Arnóth Zoltán, I.m., 92. Például az operában szükséges a transzponálás. A hangszer szólamát Bartók basszuskulcsban írja, mely feltehetően Wagnertől ered A-basszusklarinét szólamát F-kulcsban írta például a *Lohengrin*ben. Arnóth Zoltán, I.m., 85.

[179] Kroó, *Bartók-kalauz*, 36; Jürgen Hunkemöller, „Über das Beginnen der Musik Béla Bartóks", in *Archiv für Musikwissenschaft, 68/2* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011), 89–103, ide: 102. Vö: Malcolm Gillies, „Two orchestral suites", in: *The Bartók Companion,* ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1994), 454–467, ide: 464.

[180] *BBÍ*/1, 58.

[181] Lásd a 2.1.1.4. alfejezetet.

[182] A visszatérésben egészen más karakterben, a középrész vibrálásától átitatott alakban, azonban szintén fafúvós formációban és a basszusklarinét jelenlétében tér vissza a téma. Az angolkürt, az A-klarinét, a B-basszusklarinét és a fagott szólamában csendül fel vibráló zenekari kíséretben, amit a hárfa futamai és akkordikus kísérete és a vonóskar tremolói hoznak létre, a díszítő jellegű fuvola és oboa trillás motívuma alatt (**4**). *BBÍ*/1, 59.

[183] Lendvai Ernő, „Cantata profana", Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 225–267, ide: 252.

[184] Az epizód tempómegjelöléséhez és a különböző előadások vizsgálatához lásd: Vikárius László, „Könyörgő apa? avagy Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez", *Muzsika*, 50/10 (2007. október), 20–26, ide: 21–26.

[185] Az első kiadás házi javítópéldányának autográf javításaiból kiderül, hogy Bartók ekkor vezette be az első akkolád basszusklarinétszólamába a *p* dinamikát és ekkor kerül az énekszólamba a *quasi trillo* megjegyzés és az énekszólam dinamikájának megerősítése *mezzoforté*ra. PB 67FSFC2, 48. oldal, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). Vikárius László, „Könyörgő apa? avagy

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-14. kotta: A baritonszólóhoz társuló klarinétszólamok a *Cantata profana* zenekarában, *(©1955 Boosey & Hawkes, London / U. E. 10613)*

A baritonszóló az átalakult „vadász-témával" kezdődik, s imitációs szerkesztésre épül a zenekarral,[186] amit a B-klarinét, illetve a B-basszusklarinét hangsúlyoz. Később az énekszólam „A fáklyák már égnek" *dolce* karakterű sorait visszhangozzák, azok melankolikus jellegét állítva a középpontba (130. ütem), így a differenciált

Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez", I.m., 22–23.

[186] Vikárius László, „Könyörgő apa? avagy Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a kottaszövegéhez", I.m., 24.

10.18132/LFZE.2024.2

tempójelzésekkel együtt kifejezésre kerülnek a kimondott szavak mögött rejlő érzelmek.[187] Az édesanyára való utalás során „Anyátok kesereg, / Serleg teli borral, / Jó anyátok gonddal" a B-klarinét és a B-basszusklarinét ereszkedő ívű szólama érzékelteti a fokozódó emóciókat, amihez a fuvola, az oboa, illetve a hegedű ereszkedő tükörmozgása társul, mely mintha az édesanya kesergését jelezné (140. ütem). A többrétű zenekari eseményben, az énekszólamot követő klarinétok és az ellenpontozó fafúvós formáció közötti tágulás mintha az apa és fiai között kialakuló távolságra utalna.

Szintén a nyugtalan epizódokban tűnik fel az A-basszusklarinét[188] a meghangszerelt *Öt magyar népdal* Panasz tételében is. Míg azonban a *Cantata profaná*ban a B-klarinét szólamához társult jelenlétével, ezúttal az angolkürt *dolce* dallamát követi kistercpárhuzamban (21. ütem). A kórusműhöz hasonlóan a panaszos énekszólam „Ha meg nem hal, kínokat lát, / Az is nékem baj" ereszkedő ívű soraiban kifejeződő érzelmeket jelzi (*2.1-15. kotta*).

Melankolikus hangulatot teremt jelenlétével a basszusklarinét. A hangszer ereszkedő ívű motívumai – szólóban vagy a kíséretben – szorosan kapcsolódnak az énekszólamokhoz, kihangsúlyozva az abban rejlő érzelmeket. A bemutatott epizódok hangulata a szövegből ered, melynek kidomborításában, a klarinéthoz hasonlóan, a basszusklarinét is szerepet vállal. Emellett előfordul, miként az angolkürt is, a tárogató hangjára utalva a *2. szvit*ben, ahol szólamának és hangszínének érvényesülése érdekében nem szól zenekari kíséret.

[187] Ottó Ferenc, *Bartók Béla a Cantata Profana tükrében* (Budapest: Kéve Kiadó, 1936), 18.
[188] Szólóhangszer alkalmazását Wagner *Trisztán és Izolda* (2. jelenet bevezetője, 13. ütem) és Strauss *Salome* (320. ütem) operái inspirálhatták.

10.18132/LFZE.2024.2



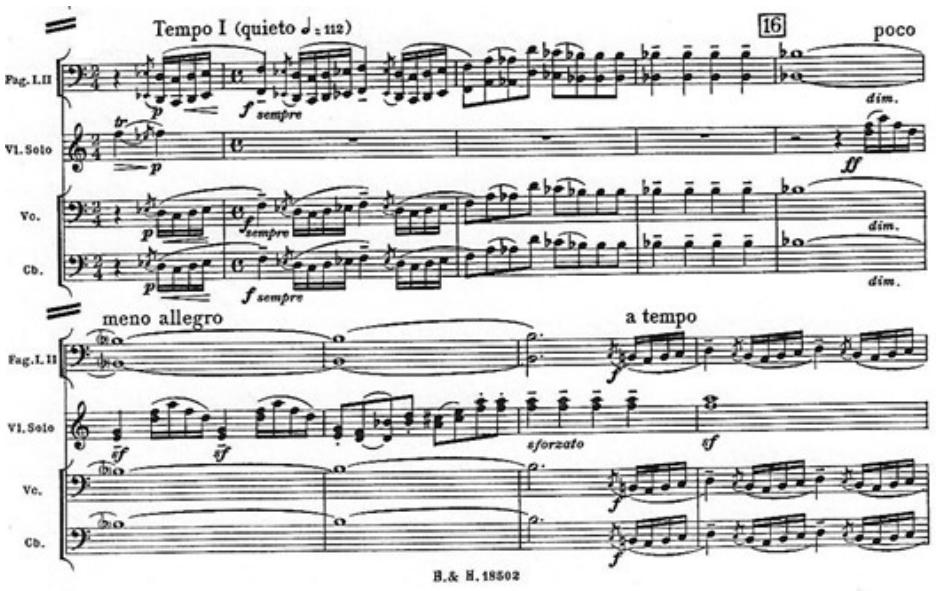
2.1-15. kotta: Az angolkürt és az A-basszusklarinét kromatikus dallama a Panasz tételben,
(©1977 Boosey & Hawkes, USA / C.I.C.A. Music Publisher)

2.1.1.7. A fagott és a kontrafagott

A hangszer Bartók zenekari műveiben tematikus szerepben, egy téma fejlesztése során, illetve a basszus szólam felerősítése során szerepel. A zenekari művek közötti párhuzamok okán a hangszer funkciója határozza meg a tárgyalás menetét. A fagott és a kontrafagott legtöbbször párban jelenik meg, ezért együtt kerülnek bemutatásra.

10.18132/LFZE.2024.2

Az op. poszt. *Hegedűverseny* szonátaformájú második tételében a szólóhegedűnél megmutatkozó, a Leitmotívból származó játékos karakterű, illetve a lírai témát[189] egy kontrasztáló, pregnáns ritmusú dallam követi a két fagott, a cselló és a nagybőgő oktávmenetében (**16**$^{-4}$). A vázlatba a fagott szólamához Bartók a hangszínre vonatkozóan a „vastagon, morgósan” megjegyzést, a dallam lezárását pedig *pesante* utasítással látta el,[190] jelezve a lezárás súlyát. A kiadásban Bartók a megjegyzést, valamint az utasítást is elhagyta, a befejezést csak egy *tenuto* jelzéssel látta el, feltehetően a megjelenített karakter egyértelmű jellemvonásai okán. A téma jellegét meghatározó két fagott tónusához és oktávpárhuzamú mozgásához a mélyvonóskar is kapcsolódik, jelentős ellentétet kialakítva a korábban hegedű szólamában felcsendülő dallamokkal (*2.1-16. kotta*).



2.1-16. kotta: A fagott dallama az op. poszt. *Hegedűverseny*ben,
(©1959 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 18502)

A kis- és nagyoktávban megmutatkozó, szűk hangközökre épülő, háromszori próbálkozás után kibontakozó dallam kontrasztál a hegedű ellenpontozó tükörmozgásával.

[189] A Leitmotívból alakult *giocoso* (**8**$^{+14}$) és *dolce* (**12**$^{+10}$) dallam a hegedű szólamában jelenik meg, így nemcsak karakterében, de hangszínében is jelentősen eltér a zárótémától. A Leitmotívhoz lásd a 652. lábjegyzetet.
[190] Kroó, *Bartók-kalauz*, 42. A vázlatban a dallam befejezését Bartók „bum, bum, bum, bum, buuum” megjegyzéssel látta el. A fotókópia *Hegedűverseny* más vázlatával együtt jelent meg: „Themen zum Violinkonzert 1907”, in: *DocB* 2., 158.

10.18132/LFZE.2024.2

Miként azt megfigyelhettük a fafúvós hangszerek jelentős szerepet töltenek be a népi hangulat megteremtésében. Hasonló funkcióban szerepel a fagott is a *2. szvit* szonátaformájú[191] negyedik tétel nyitódallama[192] során. A hárfa B-dúr akkordjai, a mélyvonóskar kettősfogásai, valamint a kürt orgonapontszerűen tartott harmóniái fölött csendül fel a fagott pentaton *espressivo* dallama.[193] Szintén népi jellegű, táncos karaktereket szólaltat meg az 1911-ben meghangszerelt *Román tánc* négysoros szerkezetű főtémája[194] (3. ütem), valamint a *Tánc-szvit* arabos[195] nyitódallama[196] alatt is. A hangszer sokszínűségét mutatja, hogy eltérő karakterű, lassú, valamint gyors témák felbukkanásakor is szerepel. Míg az első egy magyaros, ereszkedő kvartból felkapaszkodó, majd visszahajló dallam[197] és a két fagott unisono szólamában tűnik fel (a hárfa akkordikus követésében), a második egy „románo s", feszes ritmusú tánctéma[198] (négy üstdob váltakozó kíséretében), hasonlóképpen a *Tánc-szvit* szűk ambitusú, staccatós dallamához, amely az arab fúvósok hangját imitálja[199] (a mélyvonóskar pizzicatóinak és a pergődob felütéses ritmikus kíséretében). A bemutatott szakaszokat összekapcsolja, hogy a fagott szólamához húros kíséret társul, ami a táncdallamok alatt kiegészül egy ütőhangszerrel is, növelve a ritmus jelentőségét.

A fagott és a kontrafagott a komikum és a paródia kifejezőjeként is feltűnik. A két hangszer komplementer ritmusában szól a *Kossuth szimfóniai költemény* nyolcadik epizódjában az eltorzított, moll dallammá alakított „Gott erhalte"[200] során a tenortuba, a tuba és az üstdob tartott cisz hangja fölött (**23**$^{+6}$). Szorosan kapcsolódva a két fafúvós hangszerhez, a dallam fúgaszerű feldolgozása is szintén a két fagott, valamint a kontrafagott imitációjában szól, változatlan kíséretben.[201]

---

[191] *BBÍ*/1, 59.
[192] Kroó, *Bartók-kalauz*, 37. Vö.: Malcolm Gillies, „Two Orchestral Suites", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 454–467, ide: 465.
[193] A reprízben is hasonló hangszerelésben, a fagott, a cselló és a nagybőgő unisonójában szól a dallam (**15**$^{+26}$).
[194] Biró Viola, „»Olához«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben", I.m., 390, továbbá: Uő., *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*, I.m., 78–80.
[195] Lásd a 31. és a 33. lábjegyzetet.
[196] Bartók már a fogalmazvány írásakor a fagott szólamának szánta a dallamot. PB 53PS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).
[197] Lásd a 204. lábjegyzetet.
[198] Biró Viola, *Bartók és a román népzene: Kutatás és komponálás 1909–1918 között*, I.m., 78–80.
[199] Sylvia B. Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", I.m., 415. A dallam kontrasztál a közjátékot megszólaltató húros hangszerekkel és a fuvolával.
[200] Lásd a 170. lábjegyzetet.
[201] A dallam szembeállítása a magyar vitézeket megjelenítő vonós témával, miként Bónis is emlékeztet, jellegzetesen romantikus eljárás. A hangszerelés révén is kiemeli az ellentétet a fafúvós és a vonós hangszerek között. Csajkovszkij *1812* nyitányában a cári himnusz kontrasztál a Napóleon csapatait jelképező Marseillaise-témával. Uott.

10.18132/LFZE.2024.2

Hasonló jelentéstartalommal, Bartók színpadi műveinek egy-egy szereplőjéhez is kapcsolódik a két hangszer. A Fabáb karakteréhez társul jelenlétével a B-klarinét és a B-basszusklarinét a Munkadal epizódban[202] (**54**$^{-6}$), majd annak megmozdulásának pillanatában is, ahol a fagott előkékkel díszített motívuma szól a *col legno*ban alkalmazott vonóskarral komplementer ritmust kialakítva (**82**). A súrlódó kisszekund disszonanciából fokozatosan kialakuló szakasz a címszereplő groteszk, egyre dinamikusabb és egyenletesebb mozdulatait jelenít meg[203] (*2.1-17. kotta*).

A Fabáb életre kelt alakjához hasonlóan, a némajáték Öreg gavallérjának tolakodó gesztusait is az A-klarinét és az A-basszusklarinét motívuma, majd a fagott, illetve a cselló pontozott ritmusú dallama, valamint a vonóskar komplementer ritmusú *col legno*ja jeleníti meg (**19**$^{-5}$). A komikus karakterek bemutatásához alkalmazott, Bartók zenéjében karakterizáló toposzként előforduló ritmusformula[204] mellett a hangszerelés, a fagott és a kontrafagott zenekari felbukkanása is hasonló jellemzőket hangsúlyoz.

Mindkét jelenet groteszk mozdulatait a vonóskar jelzi, kiegészülve a fagott szólamával. A hasonló tempó mellett (a táncjátékban *Molto moderato*, a pantomim partitúrájában *Comodo* utasítást találunk) Bartók mindkét esetben lassítást kér (*poco rit.,* és *Andante* szerepel a Fabábnál, *molto ritardando* és *Lento* a gavallérnál). A Fabáb szögletes táncát a fagott, a kontrafagott, valamint a vonóskar jeleníti meg, az Öreg gavallér tolakodó gesztusait a fagott, illetve a cselló ábrázolja.[205] A fagott emellett az Ifjú karakteréhez is csatlakozik, hiszen annak bátortalan táncát ábrázolja az oboához társulva, a hárfa ostinatója, valamint a brácsa tremolóinak kíséretében (**26**$^{+3}$).

A fagott és a kontrafagott hangszíne, illetve mély regisztere okán a színpadi művekben a férfialakok ügyetlen, komikus mozdulatainak kifejezésében tölt be jelentős szerepet (kontrasztálva a női szereplőket ábrázoló, táncos dallamokat megszólaltató klarinét és hegedű szólamával) az opera buffa szerepkörhöz kapcsolódva. Az izgatott mozdulatokat a vonóskar száraz *col legno* kísérete is jelzi, a félénk gesztusokat a fagott mellett pedig az oboa jelenléte biztosítja.

---

[202] A kisdob ritmusa a *Cantata profana* vadászat jelenetének ritmikai ellentétje. Lendvai Ernő, „Cantata Profana", in: Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 225–267, ide: 236. Ehhez lásd a 2.2. fejezet kisdob alfejezetét.

[203] Kroó a Királyfi és a Királykisasszony útját kísérő „vándorló-témával" állítja párhuzamba. Uő., *Bartók színpadi művei*, 142.

[204] Kárpáti János, „Bartók humora", *Magyar zene,* 41/3 (2003. augusztus), 301–312, ide: 307.

[205] Kroó György az Öreg gavallér karakterének megformálásában a Fabáb jelenetében használt groteszk hangvétel helyettesítését látja. Kroó, *Bartók színpadi művei,* 250.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-17. kotta: „A fabáb megmozdul”,

(©1977 Universal Edition, Wien / U. E. 6638)

10.18132/LFZE.2024.2

A fagott melankolikus hangszíne is jellegzetessége Bartók zenekari műveinek. Emblematikus a hangszer megjelenése Judit halk sírása, lehajló ívű dallama alatt: „A várad felsóhajtott”. A kíséretben a fagott szólamához társuló kürt, illetve a hegedű ereszkedő szekundlépése hangsúlyozza a sóhajokat (**26**$^{+2}$). A szakasz párhuzamba állítható a *Négy zenekari darab* Scherzo tételének átvezető részével (**7**$^{+4}$), ahol az oboával egy *plintivo*[206] jellegű, szintén leszálló motívum megszólaltatásakor tűnik fel a hangszer magas lágéban (*2.1-18. kotta*). Az éles ritmusú motívum az elfojtott fájdalom és a feltörő zokogás kifejeződéseként tűnik fel a tétel során, amit a vonóskar ereszkedő kistercei is kihangsúlyoznak.[207] Hasonló epizódot teremt jelenlétével a fagott az *Öt magyar népdal* zenekari változatának második Párosító tételében[208] is, ahol szintén az oboa szólamához társulva szólaltatja meg a lehajló motívumot a második szakasz zenekari átvezetőjében (43. ütem). Míg a Tömlöcben a fuvola, illetve az A-basszusklarinét kettősének súrlódó szekundjai, ezúttal a fagott és az oboa motívuma utal a sírásra.[209]

Az operában, a *Négy zenekari darab*ban, valamint az énekhangra és zenekarra írt kompozícióban a fagott főszólamként, vagy a kíséretben ereszkedő motívumával fejezi ki a zokogást. A magas lágéban megszólaltatott dallamhoz rendszerint húros kíséret kapcsolódik – hasonlóképpen a népies epizódokhoz – közreműködve a melankolikus hangulat megteremtésében.

[206] Az utasítás Beethoven op. 110 *Asz-dúr zongoraszonátá*jának Finale tételében fordul elő.
[207] Augmentált ritmusban az angolkürt, a két B-klarinét kvintpárhuzamában, majd tükörmozgásban az oboa és a B-klarinét szólamában is feltűnik (**8**$^{+4}$).
[208] „Virágéknál ég a világ” német eredetű népdal. A *Húsz magyar népdal* (BB 98) 12. darabja. *BBÍ*/1, 75.
[209] Lásd az előző alfejezetet (2.1.1.6.)

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-18. kotta: Az oboa és a fagott éles ritmusú motívuma a Scherzo tételben,

(©1952 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 20745)

2.1.1.8. A blockflöte

A népi jelleg kihangsúlyozása okán tűnik fel a hangszer a *Gyermek- és női karok* 1937 és 1941 között meghangszerelt és átdolgozott[210] *Hét kórus zenekarral* (BB 111b) változatának Huszárnóta tételében.[211] A pedagógiában is használatos egyenes furulya

[210] Az első öt darab meghangszerelése 1937-ből, míg kettő feltehetően később, 1941-ben került átdolgozásra. Pintér Csilla, „The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses", in *Studia Musicologica* T. 53, Fasc. 1/3 (2011), 141–152, ide: 144.

[211] PB 72SAOS1, 12. oldal, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). A kompozíció hangszeres összeállításához lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

az aktuális, 1963-as kiadás hangszeregyüttesének felsorolásában *blockflöte*-ként,[212] a partitúra-fogalmazvány 12. oldalán, illetve az első, 1937-es Magyar Kórus kiadásban *egyenes fuvola*ként szerepel.[213]

A feszes tempójú Huszárnótában[214] a szavak zeneiségét hangsúlyozó[215] hangszerelésben két blockflöte tűnik fel, felbukkanásával kihangsúlyozva a refrént, trilláival pedig a dallamot díszítve. A pontozott ritmusra épülő első szakasz refrénje alatt „Sej, haj, haj, haj" a kórus emelkedő szekundmozgását játssza egy oktávval feljebb, majd felkapaszkodik a háromvonalas e-ig kibővítve a dallamot (17. ütem). A második, illetve a harmadik szakasz „Hej haj, széna lesz, meg abrak lesz" sorait pedig strettóban imitálja a hegedűvel (36. ütem), egy játékos epizódot teremtve, amit a triolái is kiemelnek (*2.1-19. kotta*).

A hangszer kettős funkciót tölt be jelenlétével. Díszíti és bővíti a dallam hangterjedelmét, mindemellett a szövegből eredő játékos hangulat hangszeres kifejezője is.

[212] EMB 4168 (1–5. sz.).
[213] Bali János, *A furulya* (Budapest: Editio Musica, 2007), 239–240, ide: 239. A darab német fogású c" szoprán hangszeren játszandó. Népi furulyát Bartók a *Gyergyóból tilinkóra és zongorára* (BB 45a, 1907) című művében alkalmazott Bartók.
[214] A megfelelő tempó megválasztásához és betartásához lásd bővebben: Bartáné Góhér Edit, *Tempóváltások Bartók Béla »Gyermek- és nőikarok« című művében,* DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2005, 63.
[215] Az első öt darab meghangszerelése 1937-ből, míg kettő feltehetően később, 1941-ben került átdolgozásra. Pintér Csilla, „The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses", in *Studia Musicologica* T. 53, Fasc. 1/3 (2011), 141–152, ide: 144.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-19. kotta: Az egyenes furulya megjelenése a Huszárnótában,

(©1963 Editio Musica, Budapest / Z. 4168)

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.2. A rézfúvós hangszerek használata

A nagy létszámú rézfúvós apparátus létszámának alakítása mellett, a zenekar összeállítása során Bartók odafigyelt az új hangszerek és hangszínek beillesztésére is, műveinek hangszerelése során pedig az újszerű effektusok beépítésére, valamint a különböző hangszínkombinációk megvalósítására is. A következőkben a sokrétűen alkalmazott rézfúvós hangszerek kerülnek bemutatásra, figyelmet fordítva a felsorolt aspektusokra.

2.1.2.1. A szaxofon[216]

Bartók az első magyar zeneszerző, aki nagyzenekarban alkalmazza a hangszert.[217] A főként katona- és tánczenekarok tagjaként, valamint dzsesszhangszerként ismert szaxofon használatára Bartókot elsősorban Richard Strauss *Symphonia Domestica* szimfonikus költeménye (1903),[218] emellett korábbi kompozíciók is, Ambroise Thomas *Hamlet* (1868), valamint Jules Massenet *Hérodiade* (1877) művei ösztönözhették.[219]

---

[216] Erich Tremmel, „Saxophon", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 8, (hrsg.) Ludwig Finscher, (Basel, London: Bärenreiter Kassel, 1994), 1026. Vö.: Claus Raumberger and Karl Ventzke, „Saxophone", *Grove Music Online*, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 11. 04.)

[217] Magyarországi elterjedéséről és használatáról lásd bővebben: Seleljo Erzsébet, I.m. A hangszer később Kodály Zoltán *Háry János* daljátékában is megjelenik, a franciák indulója, Napóleon-dala és a gyászinduló hangzásához járul hozzá. Dalos Anna, *Kodály Zoltán eszményi birodalma. A Háry János alakváltásai* http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/DalosAnna_Hary_Janos.pdf, 5 (Megtekintés dátuma: 2021.08.08.); Seleljo Erzsébet, I.m., 16. Az ironikus szakaszok mellett, Szentpáli Roland rámutat, hogy a csatajelenet végén a szaxofon a kesergő franciákat jeleníti meg. Uő., *A kónikus mélyrézfúvós hangszerek fejlődése, szerepe és azok pótlási alternatívái a modern zenekarokban*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018, 143.

[218] Strauss négy különböző hangolású szaxofont alkalmaz művében. Samuel Adler, *The Study of orchestration*, third edition (New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2002), 220. A műről készített Bartók-elemzést lásd: *BÖI,* 707–714.

[219] A század eleji budapesti hangversenyéletről szóló dokumentumokat vizsgálva azt láthatjuk, hogy számos olyan szimfonikus kompozíció, opera és balett volt műsoron, amely szaxofont is igényelt. A Zenetudományi Intézet koncertkereső adatbázisa, a Filharmóniai Társaság emlékkönyve alapján gyakran szerepeltek műsoron Bizet *L'Arlesienne* zenekari szvitjei, Gustav Charpentier *Impressions d'Italie.* Csuka Béla (szerk.): *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A filharmóniai társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943). A Magyar Királyi Operaház Évkönyve pedig arról tudósít, hogy Meyerbeer *Az afrikai nő* és Massenet *Heródiás*, Thomas *Hamlet* című műve több alkalommal is színre került. Vajda M. Pál, *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve 50 éves fennállása alkalmából* (Budapest: Globus Műintézet nyomása, 1934–1935), 123–152. Seleljo Erzsébet valószínűnek tartja, hogy a hangszer alkalmazására a táncjáték komponálásának időszakában tett külföldi utak és koncertélmények nyújthattak ösztönzést Bartók számára. Uő., I. m., 4–8. A bemutató idején feltehetően nem állt rendelkezésre szaxofon. Erről tanúskodik Bartók feleségének 1917. április 22-én kelt levele: „[…] Az operának nincs szaxofónja (sic.!), és most nem lehet sehonnan beszerezni [...]", *Bartók Béla családi levelei,* 269. Amennyiben Magyarországon volt is olyan katonazenekar, amely szaxofon játékost alkalmazott, a világháború miatt azok a fronton teljesíthettek szolgálatot. Mindemellett a hangszer jelenléte a tánczenében és a dzsesszben még nem volt elterjedt. Seleljo Erzsébet, I.m., 10.

10.18132/LFZE.2024.2

A hangszer dramaturgiai szempontból is jelentős szerepben mutatkozik meg *A fából faragott királyfi* zenekarában.[220] Népdalszerű dallamok[221] megszólaltatása során tűnik fel az Esz-altszaxofon, illetve a B-tenorszaxofon, különös színt kölcsönözve a patak jelenetnek (**42**). A természet kettős arcát megjelenítő szakaszban unisonóban csendül fel a pentaton szerkezetű, négysoros dallam[222] a vonóskar orgonapontszerűen tartott C-dúr harmóniái, valamint a hullámokat kifejező fuvola futamok és hárfa akkordok alatt (*2.1-20. kotta*).



2.1-20. kotta: A szaxofon népdalszerű dallama a táncjátékban,

(©1977 Universal Edition, Wien / U. E. 6638)

[220] Kroó György, „Adatok »A Kékszakállú herceg vára« keletkezéstörténetéhez”, in: Bónis Ferenc (szerk.), *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 333–357. Szatmári Zsolt valószínűnek találja, hogy a bemutató idején A-klarinéton játszották a szaxofon részeket. Uő., I.m., 51–56.

[221] Dudanóta típusú dalokra utaló dallamok. Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 70.

[222] Lendvai Ernő, „A fából faragott királyfi”, in: Uő., *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 113–174, ide: 128.

10.18132/LFZE.2024.2

Egyaránt vibráló hangzás fölött jelenik meg az Esz hangolású alt- és baritonszaxofon unisono dallama,[223] a Királyfi sikertelen próbálkozását megjelenítve (**45**). Harmadik alkalommal újból egy népdalszerű, c-moll dallam csendül fel az Esz-altszaxofon és a B-tenorszaxofon kettősében, melyet a fuvolák, a kibővült vonóskar, a hárfa és a cseleszta szólama követ (**47**). Ezt követően, az újra megelevenedett erdő táncában tűnik fel ismét az alt- és a tenorszaxofon, ezúttal egy pregnáns, pontozott ritmusú motívum megszólaltatása során, az oboa, a B-klarinét és a trombita dallama alatt, a fúvóskar, a cseleszta és a hárfa rövid motívumainak, továbbá az üstdob, valamint a hegedű tremolóinak kíséretében (**170**$^{-1}$).

A hangszerekkel strukturált eseményben, míg a szaxofon kezdetben a Királyfi, majd a Királykisasszony próbálkozásait jelezte, később az ölelés-jelenetben is felbukkan, a fuvola, valamint a hegedű kvintugrásokon alapuló dallamát[224] hangsúlyozza (**184**$^{+1}$), utalva a szerepelők közötti kapcsolatra, illetve a táncjáték fordulópontjára is.[225] Népdalszerű dallamait végig a fa- és a húros hangszerek vibráló kísérete támasztja meg, amely kiemeli a szaxofon hangszínét.

A jazz zene elterjedésével egyidőben, a húszas években fokozatosan egyre nagyobb népszerűségre tett szert a szaxofon is[226] (először az Egyesült Államokban, majd Európában). Az új stílus iránt Bartók is érdeklődést mutatott, hiszen a *Falun* meghangszerelése során ismét alkalmazza a szaxofont, amire Seleljo Erzsébet feltételezése szerint a Chocolate Kiddies együttes 1925. november 2–14. között tartott budapesti vendégszereplése lehetett hatással (az esemény a *szving* zene első megjelenését jelentette Magyarországon).[227] Noha a zeneszerző valószínűleg nem vett részt egyik

[223] A szaxofon unisono alkalmazását Bartóknál, Seleljo Erzsébet Massenet és Thomas műveiből származtatja. Uő., I.m., 7.

[224] Bartók itt szakít a huszadik század első felében meghonosodott hagyománnyal, mely szerint a szaxofon, a klarinét és a fagott szólamát erősíti. https://bandestration.com/2014/12/12/saxophone- sections- in- the-orchestra- part-1/ (Megtekintés dátuma: 2023. 01. 14.)

[225] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 128–129. Népi dallam jelzi az egyesülést a *Tűzmadár* csúcspontjában is. David E. Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m., 131.

[226] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 200; Gonda János*, Mi a jazz?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 68.

[227] Jávorszky Béla Szilárd, *A magyar jazz története* (Budapest: Kossuth kiadó, 2014), 172. Jürgen Hunkemöller, „Bartóks Urteil über den Jazz", *Die Musikforschung,* 38 (1985), 27–36; Retkes Attila, „Bartók Béla és a jazz", in: Papp Márta (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 228–237. Seleljo Erzsébet valószínűnek tartja, hogy Bartók részt vehetett valamely novemberi koncerten Uő., I.m., 15.

10.18132/LFZE.2024.2

koncerten sem,[228] a jazz, illetve a korabeli populáris zene hatására kerülhetett szaxofon a *Falun* zenekarába.[229]

A kompozíció Legénytánc tételében az első klarinétosnak – a táncjáték zenekarához hasonlóan – írja elő Bartók a hangszerváltást,[230] ugyanis a negyedik szakaszban, az énekszólamok homofon mozgásához „Hopsza, pajtás, pattanj fel" az Esz-altszaxofon és a basszusharsona glissandói társulnak (**13**). Míg a harsonának a kromatikus csúszás természetes jelenség, a szaxofon hasonló használata a szórakoztató zenei együtteseknek, valamint a húszas évek tánczenéjének jellemzője, ahol elsősorban humoros hangzásként fordul elő.[231] Az effektus műzenei megjelenését mindemellett a paraszti hatás is motiválhatta – Bartók is említi feljegyzéseiben –, hiszen a hegedű román népi játékmódjai között is felbukkan.[232] Ebből tehát arra következtethetünk, hogy a szaxofon kettős céllal jelenik meg a zenekarban: az effektus műzenei használatáért, újszerű hangzásként, valamint a tréfás jellegű szakasz kihangsúlyozása okán.

A szaxofon különös színezetet nyújt a táncjátékban, amit Bartók a népdalszerű témák megszólaltatásával emel a középpontba. A hangszer sajátos hangszínét mindemellett feldolgozásaiban is felhasználta, ahol glissandója kidomborítja a tréfás karakterű epizódot. A zeneszerző tehát mindkét esetben figyelt a szimfonikus zenekartól idegen szaxofon jelenlétének kiemelésére, amit a népies dallamok, illetve a szokatlan effektus alkalmazásával valósított meg.

2.1.2.2. A kürt

A 19. és 20. századi hagyomány szerint az F hangolású kürt elsősorban markáns és lírai dallamok hordozójaként van jelen Bartók kompozícióiban. A harci jelenetek kifejezésén túl a népies, szignálszerű karaktere is megmutatkozik, vagy azokhoz nyújt kíséretet.

[228] Ifj. Bartók Béla édesapja életéről kiadott *Krónika*jából megtudjuk, a zeneszerző betegsége miatt még a Székely Zoltánnal november 10. tervezett szonátaest elhalasztására is kénytelen volt. Ez arra enged következtetni, hogy nem tudott jelen lenni a jazz koncerteken sem. *Krónika*, 236–237. Bartók azonban minden bizonnyal tudhatott az együttes érkezéséről, hiszen tájékozott volt a zeneélet eseményeiről, azonban közvetlenül nem befolyásolhatta a *Falun* meghangszerelését, illetve a szaxofon alkalmazását.
[229] Seleljo Erzsébet, I.m., 15.
[230] Ehhez lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.
[231] Seleljo Erzsébet lehetségesnek tartja, hogy az effektus alkalmazása előtt Bartók hallotta a glissando játékmódot könnyűzenei közegben is. Uő., I.m., 16. Vö.: Sylvia Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", I.m., 423, 433.
[232] *RFM*/I, 17.

10.18132/LFZE.2024.2

A fojtott hangok révén a finom árnyalatok, valamint a feszültség kifejezője, orgonapontszerűen tartott hangjával pedig rendszerint harmóniai támaszt nyújt.

A *Kossuth szimfóniai költemény*ben Bartók nyolc kürtöt alkalmaz.[233] A hangszer jelenléte a Kossuth-témához[234] kapcsolódik szorosan, kisebb-nagyobb összeállításban megszólaltatva azt, többnyire mélyvonóskari kíséretben. Az emelkedő ívű, pontozott ritmusú dallam a nyolc kürt és a fagott szólamában csendül fel, a cselló és a nagybőgő éles ritmusú ostinato[235] kísérete fölött (**1**$^{-11}$).[236] G-moll alakja kisebb összeállításban, a két kürtnél szól, szintén mélyvonóskari kíséretben (**1**$^{+4}$).[237] A kompozíció hetedik, toborzó, „Jöjjetek, jöjjetek! Szép magyar vitézek, szép magyar leventék!" szakaszában a dallam újból erőteljes alakot ölt a nyolc kürt, a brácsa, illetve a cselló szólamában (**13**$^{+10}$). A kíséret nélkül felbukkanó markáns rézfúvós témára ezúttal a mélyvonóskar magyar vitézek témája[238] válaszol (**14**), mely ismét rámutat a rézfúvós-, illetve a húroskar közötti szoros kapcsolatra. A Kossuth-témát szorosan követő mélyvonóskari kíséret tehát feltételezhetően a magyar vitézekre utal, akik a vezetőjüket követik.

A kürt lírai hangszíne az 1904-ben eredetileg zongorára írt *Rapszódia* zenekari változatának (BB 36b) befejezésében, a lassú epizód visszatérésében tűnik ki.[239] A hangszer az Adagio szakasz[240] *espressivo* dallamát szólaltatja meg,[241] a főtéma kezdőhangjait felidéző zongora fölött (**32**).[242] Az epizód párhuzamba állítható a *Négy*

[233] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 65. A nagyszámú kürt alkalmazását feltehetően Strauss művei inspirálták. Uott., 76.
[234] *BBÍ*/1, 44.
[235] Az ismétlődő, rövid motívumok alkalmazását Bartók a dudazenéből származtatja. „Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód". Majd Stravinsky zenéje kapcsán megjegyzi: „Másrészt valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzenében is. Százszorosan fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Stravinsky, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásra ezeket az önmagukat hajszoló motívum-komplexumokat". Uő., „A népi zene hatása a mai műzenére", *BBÍ*/1, 138–147, ide: 144.
[236] Párhuzamba állítható Mosonyi Mihály *Gyászhangok Széchenyi István halálára* szimfonikus költeményének főtémájával. A Kossuth-téma a gyászindulóban, hasonlóképpen a Széchenyi-témával a magyar skála mellett mindkettőnek meghatározó fejlesztőeszköze az ostinato basszus is. Bónis Ferenc, „Bartók és a verbunkos. Kiindulás – kitagadás – kibékülés", I.m., 20. Szintén Bónis mutat rá, hogy a gyászindulónak, mint tételtípusnak fontos szerepe van Bartók műveiben, hiszen a romantikus nemzeti hagyomány folytatásaként értelmezhető. Uott., 21.
[237] *BBÍ*/1, 41.
[238] *BBÍ*/1, 44.
[239] A lassú rész visszatérésével zárul Liszt *Magyar fantáziája* is. David Schneider, „Toward Bridging the Gap: »The Culmination Point« as a Fulcrum Between Analysis and Interpretation", in *Studia Musicologica*, T. 37, Fasc. 1/4 (1996), 21–36, ide: 23.
[240] *BBÍ*/1, 49.
[241] Vikárius László egy lehetséges zenei mintára világít rá. Strauss *Ein Heldenleben* kompozíciójának zárásában szintén egy ereszkedő ívű kürt dallam szól. Uő., „Modellválasztás és elutasítás: *Rapszódia op. 1*", in: Uő., *Modell és inspiráció*, 92–93.
[242] Vikárius László, „Modellválasztás és elutasítás: *Rapszódia op. 1*", I.m., 94.

10.18132/LFZE.2024.2

zenekari darab Preludio tételének melankolikus szakaszával, ahol a kürt a fríg hangsorú főtémát[243] mutatja be a húros effektusok követésében (**1**$^{-5}$).

A hangszer máskor jellegzetes pedálhang kíséretével követi az érzelemdús témákat. A *2. szvit* nyitótétel négy részes codájában,[244] a H-dúrban felcsendülő oboa dallamot a két kürt, illetve a cselló tartott kvintje kíséri a hárfa akkordjai fölött (**15**). Szintén a kürt hosszan elnyúló kvintjei és oktávái erősítik az alaphangot és annak kvintjét a negyedik tétel, népdalszerű fagott dallama alatt is – hasonlóképpen az *Erdélyi táncok* nyitótételének első dallamához (**1**$^{-8}$) –, a B-dúr harmóniát játszó két üstdob, a mélyvonóskar, továbbá a hárfa akkordikus kíséretében[245] (**1**$^{-10}$).

A zenei-drámai összefüggések kihangsúlyozása során a hangszer a zaklatott epizódokban is szerepet vállal a fojtott hangok megszólaltatása során. Ekképpen sugallja a feszültséget az opera első ajtójának megnyitása előtt[246] az A-klarinét dallamát kísérve (**24**), a Kínzókamra jelenetben (**30**$^{+3}$), majd a vérmotívum[247] megszólaltatásával (**116**). Szintén a kürt fojtott szekundjai érzékeltetik a nyugtalanságot a táncjátékban is, például amikor a Királyfi meg akarja akadályozni, hogy a Királykisasszony a Fabábhoz érjen (**83**$^{+2}$). A bemutatott példákban a fafúvós-, illetve a vonóskar nyújt kíséretet. Az első műben effektusokkal, a másodikban pedig harminckettedes játékával, mely révén a zenei háttér is hangsúlyozza az epizód nyugtalan jellegét.

Havasi kürtre utaló, emelkedő szignáljával jelzi – az opera Virágoskert jelenetéhez (**60**$^{+2}$), a táncjáték (**2**), illetve a *Concerto* fináléjának bevezetőjéhez hasonlóan[248] – a vadászat kezdetét a *Cantata profaná*ban[249] (75. ütem), melyhez szintén a vonóskar ostinatója nyújt kíséretet (*2.1-21. kotta*). Egyaránt változást idéz elő[250] a kürt a híd-motívum[251] megszólaltatásával a mélyregiszterben szereplő hárfával, a metrumot

[243] Lendvai sóhaj-dallamként nevezte el. Uő., „Karakteralkotás. Négy zenekari darab", I.m., 65.
[244] *BBÍ*/1, 57.
[245] Hasonló megoldást találunk Bartók későbbi műveiben is. A *Versenymű két zongorára és zenekarra* első tétel lírai témájának lezárásában szól az 1. zongora és a kürt hosszan tartott fisz harmóniája, az üstdob tremolója fölött (91. ütem).
[246] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 45.
[247] Lásd az 54. lábjegyzetet.
[248] Az emelkedő oktávugrásból kiinduló, román havasi kürtjelekre utaló nyitómotívum megszólaltatója a kürt. A motívum a tétel során, a trombita szólamában pentaton dallammá alakul, majd a kürttel egy fugato szakaszt alakít ki. David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 59. Ehhez lásd bővebben a 92., és a 98. lábjegyzeteket.
[249] A szakasz bemutatását lásd a 2.2.2.1. A kisdob alfejezetben.
[250] Dramaturgiát kihangsúlyozó szerepe előfordul még az op. poszt. *Hegedűverseny* első tételében jelzi a Leitmotiv visszatérését a szólóhegedű szólamában (**6**), de éles ritmusból kiinduló tartott hangja a *Két kép* „falu tánca" első közjátékát (**5**$^{+8}$), a táncjátékban pedig B-dúr harmóniáival a Királykisasszony táncát vezeti be (**11**$^{-4}$).
[251] Lendvai Ernő, „Cantata Profana", I.m., 241.

10.18132/LFZE.2024.2

feloldó üstdob s mélyvonós effektusok fölött (165. ütem),[252] hasonlóképpen a *2. zongoraverseny* lassújának természetképéhez[253] (124. ütem), melyhez egyaránt fafúvós trillák, illetve vonós pizzicatók társulnak. A dramaturgiailag is jelentős szakaszokban a kürt felbukkanása nemcsak egy új epizód kialakulásához vezet, de szerepet vállal az új szakasz jellegének kihangsúlyozásában is, hasonlóképpen az ütőhangszerek zenekari megjelenéseihez.[254]



2.1-21. kotta: A kürt motívuma a *Cantata profana* vadászat jelenetében,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / U. E. 10613)

[252] A kórus tercmenetét „Szép hídra találtak, / Csodaszarvasnyomra" követően a zenekar emelkedő nagyszekundjaira az énekszólamok tükörmozgásban, kisszekund lépéssel válaszolnak. Az eljárást Lendvai „tonális tükörnek" nevezte el. Hasonló megoldást Bartók a *Concerto* Elegia tételében alkalmazott (29. ütem). Uő., „Cantata Profana", I.m., 241.

[253] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 197. Ujfalussy József, „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében", *Magyar Zene,* 1/7–8 (1961, szeptember), 3–19.

[254] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

Egyaránt a karakterek kiemelésében vállal szerepet ellenszólamával például a *Concerto* lassújában, ahol az angolkürt és a brácsa *espressivo* dallamát (45. ütem), a *3. zongoraverseny* nyitótételében pedig az oboa és fagott motívumát követi (22. ütem). Habár a kürt tónusa eltér a fafúvós hangszerekétől, jelenlétével a témák melankolikus arculatát érzékelteti.

A hangszer jellegzetesen a népi jellegű, havasi kürt hangját imitáló, szignálszerű motívumok során tűnik ki a zenekarból, úgy a természetképekben, mint a dramaturgiát kihangsúlyozó szakaszokban. A kürt jellegzetesen az érzelemdús dallamok során fordul elő, nemcsak azok bemutató hangszereként, de a kíséretben, illetve ellenszólamként is. Emellett feltűnik a pregnáns motívumok, valamint a feszültséget kifejező fojtott hangok során, melyekhez miként a lírai epizódokhoz is, vibráló zenei háttér társul, mely révén érvényesül a kürt tónusa.

2.1.2.3. A trombita

Kamatoztatva erőteljes hangszínét és hangterjedelmét a hangszer előfordul párban, három, a nagyzenekarra írt művekben pedig akár négy is. A markáns motívumok kifejezőjeként, hagyományos karakterében a harci jellegű[255] epizódokban, a parancs ábrázolásában, illetve a szignálok megszólaltatójaként bukkan fel. A rézfúvós tuttikban a himnikus korál-epizódok fontos szereplőjeként is megjelenik.

Bartók rendszerint két féle hangolású trombitát alkalmaz, amit a hangszerek különböző hangszínei motiváltak. Telt hangzású B-trombita szól például a *Két kép*ben, az operában, a táncjátékban, valamint a *Tánc-szvit* zenekarában, míg a magasabb, C hangolású hangszer az *1.* és a *2. zongoraverseny*, valamint *A csodálatos mandarin* hangszeres összeállításában fordul elő.

A *Kossuth szimfóniai költemény*ben, a nyolc kürt mellé négy, különböző hangolású és eltérő hangszínű B, F és C trombita társul, markáns dallamok megszólaltatójaként. Két B-trombita egy harsonával a Kossuth-téma[256] kezdetének megszólaltatójaként a „Veszélyben a haza!” szakaszban tűnik fel, melynek feszültségét a hozzá társuló fafúvós motívum, valamint a vonóskari tremolo is jelzi (**5**$^{+1}$). A szakasz párhuzamba állítható

[255] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 119; Margaret Sarkissian, Edward H. Tarr, „Trumpet”, in *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 05. 03.).
[256] *BBÍ*/1, 42

10.18132/LFZE.2024.2

az opera Fegyveresház jelenetével, ahol a hívogató jellegű, pontozott ritmusú dallam a B-trombita, illetve az oboa és a B-klarinét szólamával váltakozva szól (**42**$^{+6}$), a két kürt ereszkedő kvintre épülő szignálszerű motívumával, amely egységet teremtve.[257] A fúvós motívumok mindkét epizódban kiemelkednek a zenekarból, ezáltal érvényesül a markáns karakterük így nemcsak a harcra, de a feszültségre is utalnak jelenlétükkel.

Két különböző hangolású, párban alkalmazott trombita szól a szimfóniai költemény toborzó szakaszában, a magyar vitézek téma során, melyben a mélyebb, F-trombita dallamához nyújt harmóniai kíséretet a két B-trombita terc és szext hangköze, a vonóskar imitációjában, valamint a nagydob és a kisdob tremolói fölött (**17**). Majd a fényes hangszínű C-trombita a kompozíció kilencedik, harci riadót megjelenítő *marcato* karakterű téma[258] során tűnik fel a „magyar vitézek" témája (**25**$^{+3}$), valamint a végzetes támadás előtt (**33**$^{-4}$), a kisdob, illetve a nagydob ütéseinek bekapcsolódásával, egy erőteljes, heves epizódot kialakítva.

Szintén a katonazenére utalva fordul elő a hangszer *A fából faragott királyfi* zenekarában is, ahol a Tündér parancsoló karakteréhez és gesztusaihoz társul. A húros hangszerek lehajló motívuma fölött szól a hangszer éles ritmusú, *marcato* motívuma, kifejezve annak utasító mozdulatait (**15**$^{+8}$, **17**$^{-3}$, **22**$^{+3}$, **39**$^{+1}$, **81**$^{+1}$).[259] A trombita fokozatosan táguló, kiszélesedő hangközei jelzik a fokozódó gesztusokat, a fuvola trillái, a B-klarinét szűkmozgású motívumai, a mélyvonóskar, a fagott, továbbá a kontrafagott tartott hangja alatt. A Tündér, ahogyan Stevens is rávilágít, a Királykisasszony őrzőjeként tartja távol a Királyfit a koronázás jelenetig,[260] melynek kifejezésében a trombita is szerepet vállal.

A hangszer hagyományos, harchoz való kapcsolódása mutatkozik meg Bartók kompozícióiban. Egyedül, vagy együtt a fafúvósokkal, valamint velük váltakozva teremti meg a csata-jeleneteket, máskor a parancsot kifejező gesztusok megjelenítője, hasonló atmoszférát létrehozva. Az erőteljes dallamokhoz pregnáns ritmikus kíséret társul, amit a vonóskar, illetve az ütőkar hoz létre.

---

[257] Lendvai Ernő, „Az anyag és tartalom kölcsönhatása. A kékszakállú herceg vára", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 19–41, ide: 24.
[258] *BBÍ*/1, 45.
[259] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, I.m., 251; Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 166–167; Vö.: Lendvai Ernő, „A fából faragott királyfi", *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 113–174, ide: 119.
[260] Stevens, *Bartók*, 298. Vö.: Kroó, *Bartók színpadi művei*, 118.

10.18132/LFZE.2024.2

Ahogyan a kürt, úgy a trombita szordínós hangja is szerepet vállal a feszültség kifejezésében. Két tompított trombita együtt az oboával szólaltatja meg a vérmotívumot a Kínzókamra jelenetben (**34**), majd erőteljesebb alakban csak a két rézfúvós hangszernél tűnik fel a fafúvóskar trillái, illetve a vonóskar tremolói fölött (**40**$^{+4}$). Noha a regiszter változtatásával a hangszer hangszínének intenzitása is változik, Bartók a trombita megkettőzésével biztosítja az erőteljes rézfúvós jelenlétet a zenekarban. A motívum Kékszakállú *parlando* szavai fölött „Judit, Judit, mért akarod?" is megjelenik jelezve az énekszólamban rejlő feszültséget. Hasonlóképpen tűnik fel a Virágoskert jelenet végén is, melynek erejét a fuvola, valamint az oboa éles, a harmadik és a negyedik oktávban megszólaltatott imitációja növeli, a B-klarinét feszülő kisszekundjai, továbbá a mélyvonóskar tremolói fölött (**71**).

A Birodalom jelenetben a teljes rézfúvóskar mellett Bartók a színpad mögött négy C hangolású trombitát, valamint négy alt harsonát is megszólaltat. A *musica di scena* alkalmazásával nemcsak a zenekar erejét növeli (**74**$^{+4}$),[261] de a térhatás kamatoztatására gondolt. Erről árulkodik az autográf partitúrában található megjegyzés is:

> „Ez a 8 zenész a színfalak mögött két csoportban legyen felállítva úgy hogy 4 trombitás az ötödik ajtó közelében, a 4 harsonás a színpad másik oldalán valamelyik ajtó közelében. Hangszerüket tartsák vízszintesen, a tölcsért a nyitott ajtó felé (azaz a nézőtér felé) irányítva".[262]

A színfalak mögött, két oldalra helyezett rézfúvós hangszerek nemcsak a nagyzenekari hangzást hangsúlyozzák, de kitágult térhatást is eredményeznek, érzékeltetve Kékszakállú birodalmának nagyságát[263] (*2.1-22. kotta*). A szinte teljes zenekart megszólaltató epizódban, Kékszakállú birodalmát a homofon, párhuzamosan elmozduló, *fortissimo* dúr akkordok ábrázolják a fafúvós-, a rézfúvós-, a vonóskar, valamint az orgona szólamában, amihez üstdob tremolók társulnak.

[261] A rézfúvóskar színpad mögötti alkalmazására, feltehetően Wagner inspirálta, hiszen *A Nibelung gyűrűje* ciklusban, emellett a *Trisztán és Izolda* operában a színfalak mögött egy angolkürt, 6 kürt, 3 trombita és 3 harsona, a *Lohengrin*ben négy trombita, a *Parsifal*ban pedig hat harsona és hat trombita szól. Ugyanakkor Stravinsky is követte ezt a hagyományt balettjeiben, például a *Tűzmadár*ban 3 trombita, 2 tenor Wagner tuba és 2 basszus Wagner tubát helyezett el szintén színpad mögött.

[262] PB 28 FSS1, 63. oldal, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest)

[263] A térhatás kamatoztatására az *1.* és a *2. zongoraversenyb*en, valamint a *Hegedűversenyb*en figyelt, megszabva az ütőhangszerek és a zenekar belső elrendezését. A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* és a kétzongorás *Szonáta*ban a sztereo hatás érdekében két oldalra helyezi el a zenekart. Lásd bővebben a disszertáció 3.2. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-22. kotta: *Musica di scena* az opera Birodalom jelenetében,

(©1925 Universal Edition, A. G., Wien / U. E. 7028)

A trombita felbukkan olyan jelentős dallamok hordozójaként, mint az *1. zongoraverseny* nyitótételének második motívuma (**9**), az Allegro molto kontraszt-témája ($\mathbf{9}^{+4}$), valamint

10.18132/LFZE.2024.2

a *2. zongoraverseny* rézfúvós-mottója.[264] De előfordul, hogy egy másik hangszerrel párt alkotva szólaltat meg fontos motívumokat. A harsonával együtt jelenik meg például a *Négy zenekari darab* Marcia funebre tétel pontozott ritmusú gyásztémája során, a vonóskar és az üstdob tremolói, valamint a fuvola, az oboa, továbbá a tuba pedálhangja fölött (**1**),[265] hasonlóképpen az átdolgozott *Magyar parasztdalok* (BB 107, 1933) „Angoli Borbála balladája" főtémájának *marcatissimo* karakterű záróalakjához (**5**).[266] A vonóskar g^3-ig felkapaszkodó skálafutamai és kettőstremolói, valamint a hárfa glissandói alatt felcsendülő téma, míg korábban vonós és fafúvós színekben szólt, a rézfúvós összeállítás révén erőteljes alakot ölt, egy heves epizódban lezárva a tételt. A passacaglia technika újraértelmezett alakjában a hangszerelés is jelzi a variációs szerkezetű szólóváltozat[267] hatodik témabelépéssel kibővített alakját.

Gyakori a trombita tematikus megszólalása, egyedül vagy más hangszerrel párt alkotva, jelentős funkciót betöltve a parancs megjelenítésében, valamint a harci epizódok hangulatának megteremtésében. Felbukkan a feszültség kifejezőjeként is, melyhez, miként a csata-jelenetekben is, rendszerint fafúvós és vonóskari kíséret kapcsolódik.

2.1.2.3. A basszustrombita

C hangolású hangszer csupán a *Kossuth szimfóniai költemény*ben tűnik fel, ahol a trombita erejét növeli. Jelenléte a nyolcadik szakasz harci riadó témája[268] során tűnik fel a C-trombitával stretto imitációt létrehozva (**25**$^{+6}$). A kánonszerű epizód feszültségét a dallam ritmikáját kiemelő ütőszólamok is jelzik, hiszen a trombitához a kisdob, a basszustrombitához pedig a nagydob csatlakozik. A zenekar háromrétegű faktúrájában a magyar vitézek motívuma is felbukkan a vonóskar szólamában. A két trombita egyidejű felbukkanása a fugato szakasz, a csata-jelenet feszültségét hangsúlyozza, amihez az ütőkar is kapcsolódik.

---

[264] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.1. fejezetét.
[265] Vászka Anikó, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* es a *Négy zenekari darab* zárótétele", in: Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018* (MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 297–312, ide: 301.
[266] Virány Gábor, „Zongora vagy zenekar?", in: Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 1995–1996* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997), 275–284, ide: 278.
[267] *Tizenöt magyar parasztdal* (BB 79, 1914–1918) 6. Ballade (Tema con variazioni) (Angoli Borbála). A darabot Bartók 1920-ban gépzongorára is feljátszotta. Uott.
[268] *BBÍ*/1, 44–45.

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.2.4. A kornett

A hangszer alkalmazására feltehetően Stravinsky *Petruska* balettje nyújtott inspirációt Bartóknak.[269] Míg azonban Stravinsky művében a merev mozgás egyik kifejezője[270] a hangszer *A fából faragott királyfi* zenekarában a gúny, illetve a paródia egyik kifejező eszközeként jelenik meg.[271] A Királykisasszony és a Fabáb suta táncjeleneteiben szólnak súrlódó szekundjai az oboa, valamint a B-klarinét kromatikus szólamához társulva, a xilofon, továbbá a vonóskar ritmikus motívuma fölött (**110**$^{-1}$). Hasonlóképpen terc és szekund hangközök váltakozását játssza, amikor a Királykisasszony próbálja táncra bírni a Fabábot, hangsúlyozva a fa-, a rézfúvós-, a vonóskar, valamint a xilofon ritmikus játékát, nagyzenekari hangzásban megjelenítve a nyugtalan epizódot (**153**).

A kornett a címszereplő mellett a Királyfit ábrázoló epizódokban is szól, jelenlétével rávilágítva a két szereplő közötti kapcsolatra.[272] Lehajló ívű, pontozott ritmusa szól, amikor áthalad az erdőn (**35**), és éles ritmusban záruló triolákat játszik, amikor próbál átjutni a patakon (**50**), melyekhez fafúvós-, valamint vonós futamok nyújtanak kíséretet. Szintén a hangszer fürgesége mutatkozik meg a triolákra épülő motívum megszólaltatása során a négy kornett a *Négy zenekari darab* Marcia funebre tétel codájában is, az A-klarinét, valamint az A-basszusklarinét szólamához kapcsolódva a mélyvonóskar követésében (**8**$^{+1}$). A kornett jelentősen meghatározza a szakaszok hangulatát, hiszen a ritmikus motívumok révén éles hangszíne kiemelkedik a zenekarból. A rézfúvós hangszert általában a fafúvók és a vonóskar követi, mely szintén hozzájárul tónusának érvényesüléséhez, úgy a komikus, mint a feszült epizódok során.

[269] A hangszer megjelenik a második jelenetben, a Balerina táncában (**69**), majd a kocsisok és lovászok, a Mór és Petruska harcában, majd a Balerina és a Mór táncában is. A kornett előfordul Berlioz *Fantasztikus szimfóniá*jának Menet a vesztőhelyre tételében is (62. ütem). 1926-ban Kodály Zoltán a *Háry János* Bécsi harangjáték szakaszában alkalmaz 3 kornettet.

[270] Melyhez a változó ritmus is hozzájárul. Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 169.

[271] Siklós Albert, *Hangszerek, hangszínek* (Budapest: Vajna és Bokor, 1941), 176.

[272] A Fabáb motívumai valójában a Királyfi témáinak eltorzított alakja. Bónis Ferenc, „»The Wooden Prince«: A Tale for Adults”, in *The Stage Works of Béla Bartók*, ed. by Nicolas John (London/ New York: Calder & Riverrun Press, 1991, English National Opera Guide 44), 60–79, ide: 64. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 332.

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.2.5. A harsona

Bartók zenekarában két, illetve három hangszer fordul elő,[273] s habár rendszerint harsonaként szerepel a partitúrában, valójában a tenorharsonát jelöli.[274] Két különböző hangolású hangszer alkalmazásakor, mint például a *Hegedűversenyben*, Bartók külön jelzi, hogy hol kell a tenor- és hol a basszusharsonának játszania.[275]

A hangszer a basszus kihangsúlyozásában, tematikus vagy kísérő szerepben, valamint ellenpontozó feladatok ellátása során jelenik meg. Bár elsősorban az ünnepélyes, illetve a harcias epizódokban tűnik fel, erőteljes hangszínével a hangzás gazdagságához is hozzájárul.

A rézfúvóskar meghatározó jelenlétén alapuló *Kossuth szimfóniai költeményben* és a *Négy zenekari darab* Scherzójában a hagyományos hangszerelési gyakorlat szerint a harsona a basszustubához társul.[276] Így a Kossuth-téma megszólaltatásakor a „Veszélyben a haza" szakaszban (**5**$^{+6}$), valamint a Scherzo tétel *marcatissimo* karakterű rondótémája során, a zongora, illetve a mélyvonóskar oktávpárhuzamban mozgó ostinatója fölött (**34**).

Szintén tematikus szerepben fordul elő, más rézfúvós hangszer szólamához kapcsolódva például az *1. szvit* nyitótételében a basszustubával (**10**), majd a B-trombitával a főtémát[277] (**11**), a *Tánc-szvit* Finale tételében pedig szintén a B-trombitával a magyaros karakterű[278] dallamot szólaltatja meg az üstdob és a vonóskar kettőstremolója fölött (**56**). Növeli a két rézfúvós hangszer erejét a *pavillon en l'air*, azaz a tölcsér magasba emelése[279] is, így az erőteljesebbnek hat a vibráló zenekari kíséret fölött.

A hangszer a basszustubával egybeolvadva képez ellenszólamot a kürt, valamint a trombita nyújtott ritmusú *espressivo* motívuma fölött a Királyfi kétségbeesésének pillanatában (**120**), hasonlóképpen az *1. zongoraverseny* Allegro nyitótételének átvezető

[273] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 55. Vö.: Virány Gábor, „Zongora vagy zenekar?", I.m., 284. Virány a hangszer kettes és hármas alkalmazását a Bartók művek egyik jellegzetességeként tekinti. Azonban miként Dawson is rámutat, Liszt és Strauss zenekarában is változó a harsonák száma. A hangszer létszámához a szimfonikus zenekarban lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.
[274] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 282.
[275] A zenekar összeállításához lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.
[276] Anthony C. Baines, Arnold Myers, Trevor Herbert, „Trombone", *Grove Music Online*, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 12. 12.), Vö.: Szabó László, I.m.
[277] *BBÍ*/1, 51.
[278] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 26.
[279] Hasonló megoldással növelte a rézfúvóskar erejét szimfóniáiban Mahler is.

10.18132/LFZE.2024.2

szakaszához, ahol a melléktémát ellenpontozza a trombitával (94. ütem) melanolikus hangulatot eredményezve.

A harsona emblematikus előfordulása *A csodálatos mandarin*, ahol a címszereplő különös alakját jellemzi, megszólaltatva a kistercekre épülő[280] pentaton dallamot,[281] mely révén a hangszerelés is rámutat a szereplők közötti ellentétre.[282] A harsona és a basszustuba homogén hangszíne ábrázolja a Mandarin közeledésének momentumát (**34**). A drámai feszültségű szakaszt négyszólamú zenekari letét jeleníti meg. A harsona tercekre épülő dallamához a basszustuba kvart párhuzama, a fafúvóskar, a hegedű, illetve a zongora effektusai, valamint a mélyvonóskar kopogó tizenhatodai társulnak. A Mandarintól iszonyodó Leányt ábrázoló jelenetben pedig a hangszer *forte* dinamikájú kisterc-glissandói szólnak[283] (**59**$^{+5}$). A zaklatott jellegű Hajszában szintén a nagyzenekari hangzásból tűnik ki a szordinált szólama[284] is, hiszen a kürt, illetve a trombita szólamához csatlakozva szólaltatja meg a Mandarint ábrázoló *marcatissimo* dallamot, kifejezve az üldözés hevét, a fafúvóskar skálafutamai, továbbá a vonóskar glissandói fölött (**73**$^{-2}$).[285] A harsona tehát mindvégig a zenekarból kiemelkedve jelzi a Mandarin jelenlétét, zaklatott hangulatot teremtve.

A szakasz párhuzamba állítható a *Cantata profana* barokk stílusjegyeket magával hordozó vadászat jelenetével.[286] A kórus homofon szerkesztésű, kromatikusan ereszkedő elbeszélő sorait, a hullámtémából alakult vadászat témához,[287] a vonóskarhoz társul a harsona oktávák megszólaltatásával (133. ütem). A dallam ismétlődésével, valamint a trombita, a kürt, majd a fafúvóskar csatlakozásával a hangszer szólama egyre hangsúlyosabbá válik, megjelenítve a vadászat zaklatottságát (*2.1-23. kotta*).

A rézfúvós hangszerekhez hasonlóan a harsona a basszus szólam jelenlétét erősíti a zenekarban, és a harc, az üldözés vagy a vadászat jelenetekben szól, növelve a zenekar

[280] A hangköz jelentőségéhez Bartók kompozícióiban lásd a 26. lábjegyzetet.
[281] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 219. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 141, 177–178.
[282] A Leányhoz a B-klarinét, az Ifjúhoz a fagott és az oboa, az Öreg gavallérhoz az angolkürt, a három csavargóhoz pedig a brácsa és a hegedű kapcsolódik szorosan. Lásd ehhez a 2.1.1 és a 2.4. fejezetet.
[283] A mű forrásjegyzékéhez lásd: Vikárius László, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratairól", 2. rész: *Muzsika* 52/9 (2009. szeptember), 31–35. A Fekete zsebkönyv tartalmazza az 59. próbajeltől a darab végéig a fontosabb motívumokat. *Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*, I.m., 15. oldaltól. Szatmári Zsolt, I.m., 65.
[284] Szabó László, I.m., 69.
[285] Az ágyból felugró harmadik Csavargó epizódjában is előfordul, melyet a basszustuba kontra gesz által bevezetett emelkedő kvart mente jelenít meg (**9**$^{+7}$). Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 173; Vö.: Anette Wangenheim, I.m., 142.
[286] Ujfalussy, *Bartók,* 336–337.
[287] A motívumot Lendvai terminológiája alapján használom. Lendvai Ernő, „Cantata Profana", I.m., 236–237.

10.18132/LFZE.2024.2

hangzását. Szólama a Mandarin alakjának ábrázolása során emelkedik ki a zenekarból, jellemezve a szereplő különös alakját. Előfordul a trombita, valamint a tuba társhangszereként, a népies jellegű témák során, vagy egy ellenszólam megszólaltatójaként. Míg a trombita a csata-jelenetekben, a harsona a vadászat, illetve a hajsza hevének kifejezésében vállal szerepet. A hangszer szólamának érvényesülését a glissando effektus, illetve a tölcsér magasba emelése is segíti. Miként a kürthöz, a harsona szólamához is fafúvós, valamint vonós színek vibráló kísérete társul, lehetővé téve a hangszer kiemelkedését.

2.1.2.6. A basszusharsona

Jelenlétével a hangszer valójában a basszustubát helyettesíti a zenekarban, például a *Hegedűverseny*ben. Máskor, így az *1. szvit*, *A csodálatos mandarin*, a meghangszerelt *Falun*, a *2. zongoraverseny* és a *Concerto* zenekarában a basszusharsona együtt kerül alkalmazásra a basszustubával. Általában a harmadik harsona vált basszusharsonára.

A rézfúvós hangszerek meghatározó jelenlétére épülő kamarazenekari *Falun* Legénytánc tételében tenorharsona és basszusharsona is megjelenik, utóbbi jelentősebb belépésekkel. Az *1. zongoraverseny* lassújának Allegro szakaszához hasonlóan, ahol a harmadik tételhez vezet át az ütőkarral (215. ütem), a Legénytáncban a basszusharsona ereszkedő effektusával jelzi az Esz- és az A-klarinét fokozatosan kibontakozó, változó irányú dallamát a vonóskar, a fagott és a kürt komplementer ritmusa fölött (**1**$^{-7}$). Később emelkedő effektusaival bevezeti a trombita szólamában megmutatkozó kromatikus motívumot (**9**$^{+2}$). Míg a kamarazenekari kompozícióban a basszusharsona egyedül szól, a versenyműben a hangszer változó irányú glissandói mellé ütőhangzások is társulnak egy harsány epizóddal bevezetve az új dallamot.

Dramaturgiai szerepe mellett a hangszer effektusai díszítő jellegükben is előfordulnak. Tompított, kromatikus csúszásai a kürttel, illetve a trombitával a *Hegedűverseny* rézfúvós hatásokkal színezett zenekari befejezésben szólnak,[288] a vonóskar kettőstremolói, illetve kromatikus skálafutamai követésében (593. ütem).

[288] *2nd "Fine" (ad libitum).* Az időrendben korábbi befejezés a partitúra második helyén található. ©1946 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 9003 Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 195. A fogalmazványt előkészítő jegyzetek bizonyítják, hogy Bartók szándéka a harsona, a trombita és a kürt glissandókra épülő zenekari befejezés volt. Uott. Vö.: A fogalmazványt: PB 76VPS1, illetve a hangszerelést előkészítő kéziratot: BBA 4091 (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-23. kotta: Hangsúlyos rézfúvós jelenlét a *Cantata profana* vadászat szakaszában,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / U. E. 10613)

10.18132/LFZE.2024.2

A népi és tánczenében is előforduló, tréfát kihangsúlyozó humoros hangzás[289] megszólaltatásával a basszusharsona nemcsak gazdagítja a hangzást, de a dallamok bevezető hangszereként ki is emelkedik a zenekarból.

2.1.2.7. A basszustuba

A hangszer alkalmazása a 19. századi katonazenekarokban gyökerezik. A tuba zenekari megjelenése Magyarországon Erkel Ferenchez, kiteljesedése pedig Bartók nevéhez fűződik.[290] A zeneszerző, noha többféleképpen jelöli partitúráiban a hangszert, olykor tubaként (például a *Kossuth szimfóniai költemény*, a *Négy zenekari darab*, *Tánc-szvit*, vagy a *Magyar képek* zenekarában), máskor basszustubaként (például a színpadi művekben, az *1.* és a *2. zongoraversenyb*en és az *Erdélyi táncok*ban), valójában mindig a basszustubát értette alatta.[291]

Bartók szimfonikus műveiben gyakori a basszustuba jelenléte. Felbukkan harmóniai szerepben, a basszus szólam megszólaltatásakor, vagy a csúcspontok kihangsúlyozásakor. A szólószerepek révén szólama egy jól artikulált, pregnáns ritmusú motívum megszólaltatásával kitűnik a zenekarból, mely során nagy dinamikai amplitúdót jár be.[292] A basszustuba a zenekarban a kürtökhöz, illetve a harsona szólamához is kapcsolódik.[293]

A hangszer a *Kossuth szimfóniai költemény*ben a torzított „Gott erhalte”[294] fortissimo alakja alatt emelkedik ki a két tenortubához és a két kürthöz társulva (**28**$^{+1}$). A *marcato* dallam és a szakasz fokozódó feszültségét egy fafúvós motívum (az oboa,

[289] Lásd a 2.1.2.1. szaxofon alkalmazásáról szóló fejezetet.
[290] Szabó László, I.m., 24, 65. Ehhez lásd továbbá: Szentpáli Roland, I.m.; Marosi László, *Két évszázad katonazenéje Magyarországon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1994). Stravinsky *Petruska* balettjében a medvetáncoltató megjelenését a medvével a basszustuba dallama jeleníti meg. A hangszert dallamos karakterben először Mahler alkalmazta *1. szimfóniá*jának harmadik tételében. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 153.
[291] Szabó László, I.m., 6.
[292] Szentpáli Roland, I.m., 146. Jellemzően a kontra gesz és az egyvonalas g közötti regiszterben szólal meg például a pantomim zenekarában. Az alsó hang rendszerint szordinálva (a basszustuba kontra gesz-el készíti elő a kvart-menetet, **9**$^{+5}$ próbajelnél), a felső hang nyitottan és minden előzmény nélkül jelenik meg, olykor ütemen belül is oktáv vagy azt is meghaladó hangterjedelemmel (**78**$^{+2}$). A basszus kiemeléséért szól szordinált kontra g a basszustuba szólamában a *Tánc-szvit* nyitótételének kezdetén egyedüli rézfúvós hangszerként egy vékony hangszerelésben, és hangsúlyos kontra gisz hangokkal lép be a basszustuba a *Cantata Profana* zárószakaszában, kiemelve az alt és a basszus szólamát (30. ütem).
[293] Szentpáli a basszustuba alkalmazását Mahler hangszerelésével állítja párhuzamba. Uő., I.m., 146–148. Ugyanakkor arra is rámutat, hogy Bartók kompozícióiban gyakran előforduló egyvonalas c, esz és g hangokon való belépések arról tanúskodnak, hogy bízott a hangszerjátékos tudásában. Uő., I.m., 154.
[294] Lásd a 170. lábjegyzetet.

10.18132/LFZE.2024.2

az angolkürt, az A-basszusklarinét szólamában), az üstdob tremolói, valamit a három kürt fojtott hangjai is hangsúlyozzák.

Nagyon hasonló a szerepe a nagyzenekari *Concerto* Intermezzo Interrotto tételében is, hiszen a basszustuba *espressivo* szólójában csendül fel a Sosztakovics szimfónia invázió-téma paródiájának kezdete (108. ütem), a trombita, a harsona tercmenete, valamint a hegedű tükörimitációja alatt (*2.1-24. kotta*). A szimfóniai költeményben más rézfúvós hangszerekhez társulva szólaltat meg dallamot a basszustuba, a *Concertó*ban szólójával tűnik ki a zenekarból, meghatározva a komikus epizód megteremtését. A fafúvós hangszerek, a klarinét, illetve a fagott mellett[295] tehát a basszustuba is szerepet vállal a komikum kifejezésében.

A táncjátékban a hangszer legtöbbször együtt jelenik meg a kürttel, a harsonával és elsősorban a Fabábhoz kapcsolódó szakaszok kíséretében tűnik fel.[296] Egy visszatérő, játékos, *marcato* motívum jelzi annak kifaragását (**57**), amikor a Királyfi elkészül vele (**62**$^{-2}$), majd ráteszi a koronáját (**67**$^{-4}$).[297]

A markáns dallamok mellett a basszustuba a drámai szakaszok kifejezésében is szerepet vállal, szintén a kürt, illetve a harsona szólamához társulva, például a Mandarin alakjának ábrázolásában. Szordínós ereszkedő asz-f glissandókat játszanak a különös alakja során,[298] a feszültséget jelző fafúvós és vonós tremolók, továbbá a cintányér, illetve a nagydob ütések fölött (**36**). Szintén a Mandarin zenei névjegyéhez kapcsolódik a basszustuba a Hajszában, a fafúvós kisterc-motívumot ellenpontozó rézfúvósokhoz, a kürt, illetve a két szordinált harsona glissandóihoz csatlakozva (**73**$^{-1}$).[299]

A hangszer jelenléte a Fabáb, illetve a Mandarin alakjának megjelenítése során, illeszkedése a kürt, illetve a harsona szólamához, összeköti a két szereplőt. Mindkettőt az erőteljes epizódok jellemzik, melyekben jelentős szerepet vállal a rézfúvós formáció.

---

[295] Lásd a 2.1.1.5.2., illetve a 2.1.1.7. alfejezeteket.

[296] Szabó László, I.m., 67. Szabó László, a tuba szólamára fókuszálva nem vette figyelembe, hogy a hangszer mindvégig a harsonával együtt jelenik meg.

[297] A Fabáb alakját ábrázoló hangszerek szólamában előforduló *tempo giusto*-ra (**116**–**119**$^{+7}$), a fagott, a kontrafagott, a trombita, a tuba, a harsona és a nagybőgő együttesében Anne Vester mutat rá. Uő., „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?", I.m., 222.

[298] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 212.

[299] Szabó László a kéziratok vizsgálata során megpróbálta felfedni az egyvonalas g hang hovatartozását, hiszen annak ellenére, hogy a tuba szólamában található, Szabó valószínűnek tartja, hogy a hangot a 3. harsonának kell megszólaltatnia. Uő., I.m., 69–73. A W.Ph.V.304 kiadásban két egyvonalas g hangot a 3. harsona, majd egyet a tuba szólaltat meg. Ezzel szemben az autográf partitúrában mindhárom hang a tuba szólamában szerepel. PB 49FSFC1-2, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). Mindhárom hang a Bartók Péter kiadásban is (PH 550) a tuba szólamában szerepel.

10.18132/LFZE.2024.2

A táncjátékban a markáns motívumok, a pantomimban pedig a kisterc glissandók megszólaltatói.

A harmóniai kíséret erősítése céljából tűnik fel a hangszer a *Két kép* A falu tánca trió szakasz lezárásában (**10**), valamint a *Cantata profana* vadászat jelenetében. A kórus „Annyit barangoltak” sorai alatt lép be a basszustuba d hangjaival a nagyoktávban, az üstdob fokozódó ütéseivel váltakozva, kiszélesítve a mélyvonóskar ambitusát a nagyoktávig (108. ütem). Míg azonban az elsőben a három harsona, a fagott, illetve a mélyvonóskar szólamát erősíti, ezért vastagon, két oktávban kopulázott basszus szólam követi a fuvola és a hegedű ereszkedő terceken alapuló dallamát, utóbbiban a vonóskar kíséretét szélesíti ki.

A basszustuba többféle funkcióban, más-más hangszerhez társulva szól a zenekarban. Előfordul szólóban, a tenortuba és a kürt, a kürt, valamint a harsona, továbbá a mélyvonóskarhoz kapcsolódva, felerősítve a társhangszerek megjelenését, s a basszus szólamot.

10.18132/LFZE.2024.2



2.1-24. kotta: A basszustuba szólója az *Intermezzo interrotto* tételben,

(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

10.18132/LFZE.2024.2

2.1.2.8. A tenortuba[300]

A szimfonikus zenekarokban regisztere és hangszíne révén a hangszer alkalmas a lírai szóló szerep mellett, virtuózabb feladatok megoldására is. A mélyebb hangolású klarinét, a fagott, a brácsa, kiemelésére és megtámasztására, a kürt szólamának duplázására, ugyanakkor oktáv kettőzve tuttikban is jól működik.[301] Bartók a tenortubák szólamát a harsonához, illetve a basszustubához társítja műveiben.[302]

Két B hangolású tenortuba a „Veszélyben a haza!" szakaszban bukkan fel, ahol a trombiták és a harsonák oktáv kettőzve, a mélyvonóskarral unisonóban szólaltatják meg a Kossuth-témát.[303] Ezalatt a hangszer a téma nyújtott ritmusát hangsúlyozza a négy kürt és a basszustuba szólamával (**5**$^{+1}$), a fafúvóskar ellenpontozó jellegű éles ritmusa, továbbá a hegedű, valamint a brácsa tremolójának kíséretében. Ritmikus jelenléte mellett a Kossuth-téma megszólaltatásában is szerepet vállal a tenortuba, a harsonával, a basszustubával és a mélyvonóskarral oktáv kettőzve. Így felbukkanásával a rézfúvóskar zenekari jelenlétét erősíti, fokozva a drámai atmoszférát (**5**$^{+6}$), hasonlóképpen a mű „Mindennek vége" epizódjához (**41**$^{+1}$). Szintén karakterformáló szerepben szól oktáv kettőzve a basszustubával a „Gott erhalte" persziflázs[304] során, amihez nagyzenekari kíséret, fafúvós és vonós skálamenet, illetve ütős tremolók társulnak[305] (**28**$^{+1}$). Bartók tehát Strausshoz hasonlóan szólisztikusan, tematikus szerepben is használta a hangszert, egy téma változatos hangszerelése, valamint a karakter kihangsúlyozása érdekében.[306]

A tenortuba emellett előfordul harmóniai funkcióban is, például a „Jöjjetek, jöjjetek! Szép magyar vitézek, szép magyar leventék!" szakaszban, ahol a trombita magyar vitézek[307] témáját követi (**17**). A hangszer a fafúvóskar kromatikus mozgását kopulázza, a kürt ritmikus játéka és a vonóskar tremolói fölött.

Dallamok és harmóniák mellett a B hangolású tenortuba a feszültség kifejezésében és fokozásában is szerepet vállal. *A csodálatos mandarin* első gyilkosság epizódjának zaklatottságát jelzi súrlódó szekundjaival a harsona markáns dallama,

[300] A hangszer ritkán szerepel a szimfonikus partitúrákban. A tenortuba alkalmazására Bartókot valószínűleg Strauss *Don Quixote* (1897) és a *Hősi élet* (1898) szimfonikus költeményei inspirálhatták. A hangszer szimfonikus repertoárjához lásd: Szentpáli Roland, I.m., 160.
[301] Szentpáli Roland, I.m., 183–184.
[302] Uott, 167.
[303] *BBÍ*/1, 41–42.
[304] Lásd a 170. lábjegyzetet.
[305] Később a dallam a tenor tuba és a basszustuba kettősében a végzetes támadást jeleníti meg unisonóban, ezúttal halk dinamikával (**33**). Szentpáli Roland, I.m., 177.
[306] Ehhez lásd a 303. lábjegyzetet.
[307] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 45.

10.18132/LFZE.2024.2

az orgona, illetve a vonóskar hullámzó motívumai, s a zongora tremolói fölött (**79**$^{+3}$–**81**$^{+4}$). Bartók utasítása alapján itt a második és a negyedik kürt vált tenortubára. Mivel azonban csak egyszer jelenik meg a kompozíció során, ezért rendszerint kürtökön játsszák a szakaszt.[308]

Miként a többi fúvós hangszert, Bartók a tenortubát is változatosan, többféle szerepben mutatja be. A nagyzenekari hangzásban nemcsak fontos témák megszólaltatójaként tűnik fel, de előfordul egy dallam ritmusának, vagy a basszus szólam felerősítése során, továbbá a feszültség kihangsúlyozójaként is. Amint azt láthattuk minden esetben erőteljes szólamával érezteti jelenlétét a zenekarban, amelyhez rendszerint a vonóskar vibráló kísérete társul.

A fúvóskar mélyreható vizsgálata rávilágít azok jelentős szerepére Bartók zenekari műveiben. A fúvós szólamok kidolgozottságát a zeneszerző nemcsak a különböző szerepekkel, de a hangszínekre, valamint a hangszínkombinációkra is kiterjedő árnyalt használattal is megvalósítja, olykor összekapcsolva, máskor pedig ellentétbe állítva más hangszerekkel, vagy hangszercsoportokkal.

A fafúvós hangszerek a népi hangszerek imitációjaként, a népies karakterek, illetve a lírai epizódok megszólaltatójaként töltenek be jelentős funkciót, míg a rézfúvóskar a markáns epizódok megteremtői, emellett a kíséret megalapozói. A különböző effektusok, de főként a glissando felbukkanása egy epizód bevezetése, vagy egy karakter kiemelése során, Bartók újító hajlamára utal, amely a rézfúvóskar használatában is megnyilvánul.

[308] Köszönettel tartozom a szíves felvilágosításért Mali Istvánnak. Kerékfy Márton az opera hangszerelését érintő revíziók vizsgálatát feltáró tanulmányában mutat rá, hogy Bartók eredetileg két tenortubát is tervezett a zenekarba, más-más rézfúvós szólammal párba állítva. A trombitához, a harsonához és a basszustubához társítva, az 5. ajtóban, a Könnyek tava jelenet után, valamint a Régi asszonyok jelenet előtt. Ezeket azonban elhagyta, trombitával és harsonával pótolta. Uő., „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján”, 56. Szentpáli Roland disszertációjában nem tesz említést Bartók színpad műveiről. Uő., I.m.

10.18132/LFZE.2024.2

2.2. Az ütőhangszerek jelentősége és hangszínvilágának változatossága

A dallam és ritmika egyensúlyára, egyenrangúságára és egységére törekvő zeneszerző[309] meggyőzősédét a kizárólag ütőhangszerekre írt kompozíciókkal kapcsolatban a Harvard egyetemen tartott első előadásának egyik részletéből tudjuk meg:

> „[…] Egy harmadik ötlet szerint (ez nem Weisshausé, hanem másoké) a zenéből ki kell küszöbölni a határozott magasságú hangokat, és csakis határozatlan hangmagasságokat kell használni; más szóval kizárólag ütőhangszerekre kell komponálni. Ezt az eszmét főleg Amerikában terjesztették; számos zeneszerző írt ilyen műveket, láttam kizárólag ütőszenéből összeállított műsorokat is. Bármily érdekes ritmikai és más fogásokat használnak is, mégis úgy vélem, kizárólag ilyen zene hallgatása hosszasabban elég egyhangú. Így érzem, annak ellenére, hogy személy szerint nagyon érdekel az ütőhangszerek különféle újszerű lehetőségeinek kiaknázása. – Tökéletesen elfogadhatónak tartom a kizárólag ütőhangszerekre írott zenét, ha táncprodukciók kíséretére szolgál. Ebben az esetben a tánc az elsődleges, meghatározó tényező, a rendszerbe foglalt ütőszörejek pedig csak járulékok. De az ütőszene használatát öncélú eszközként, egyéb zenei háttér nélkül túlzásnak tartom, az eredményt pedig egyhangúnak”.[310]

Az ütőhangszerekre komponált zenét Bartók szoros párhuzamba állítja a ritmikus zenével és a szavakat kiiktató, csupán a hangzásra épülő ritmikus költészettel.[311] Habár kompozíciós nyelvében kulcsfontosságú a ritmus jelenléte, miként az ütőhangszereket önmagában, úgy a ritmikus zenét sem tartja teljes, a zene dallami és ritmikai kontextusával egyenrangúnak.[312] Mindez azonban nem zárja ki a ritmika meghatározó jelenlétét, annak olykor elsődleges szerepét a zenei szövegösszefüggésen belül.

[309] Lásd Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című cikkére adott válaszát: Bartók Béla, „Válasz Percy Graingernek”, *BÖI*, 646–647. Ehhez lásd továbbá: Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében* disszertációjának „A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásaiban” című fejezetét, 28–45. Ehhez lásd még: Bartók Denijs Dillével folytatott beszélgetését Ujfalussy József fordításában: „Bartók Béla és Denijs Dille beszélgetése” (1937), in: Ujfalussy (összeáll.), *Bartók breviárium,* 479. Eredetiben: „Interview de Béla Bartók par Denijs Dille” (1937), in: Denijs Dille, *Béla Bartók. Regard sur le passé,* éd. par Yves Lenoir (Louvain-la-Neuve: Institut Superieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art Collège Érasme, 1990), 28.

[310] „Harvard-előadások I”, *BBÍ*/1, 161–185, ide: 163–164. Tallián Tibor fordítása. Vö.: John Vinton, „Bartók on his own music”, *Journal of the American Musicological Society*, 19/2 (Summer, 1966), 232–243, ide: 243.

[311] *BBÍ*/1, 164.

[312] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 35.

10.18132/LFZE.2024.2

Az 1937-ben Denijs Dillével folytatott beszélgetés során a hangszerelésre vonatkozó kérdésre adott válaszában Bartók külön megemlíti a hangszerelés és a melódia, valamint a hangszerelés és a ritmika összefüggését:[313]

> „Mindig világosságra törekedtem, meg akartam valósítani melodikus elképzeléseimet s ki akartam domborítani a ritmikát".

Szintén a harmónia, a dallam és a ritmika egyenrangúságát és egységét hangsúlyozza a Percy Grainger tanulmánya kapcsán megfogalmazott válaszában is:

> „[...] az emberiség természeténél fogva ugyanolyan mértékben kívánja és látja szükségét a »melodikus« és a »ritmikus« zenének. Én mindkét fajtát egyenjogúnak érzem, és a legtökéletesebb zenei műnek azt a művet tekintem, amely mind a két fajtát egybefoglalja. És ilyen mű, tudomásom és érzésem szerint J. S. Bach életműve".[314]

A zeneszerző kompozíciós stílusában a ritmus és a forma szoros összefüggésére utal, hogy a Harvard előadások negyedik, Bartók eredeti elgondolása szerint a *Ritmus, forma*[315] című felolvasás együtt került volna bemutatásra, majd ezt később átalakította, a formai kérdéseket önálló ötödik előadásként, a negyedik címében áthúzott *forma* helyére pedig *ütős effektus* került. A javítások, miként arra Pintér Csilla is felhívja a figyelmet, elsődlegesen a ritmus, valamint a forma mélyrehatóbb, külön-külön előadásban történő kifejtése volt.[316]

A negyedik Harvard-előadás második címváltozata, az *ütős effektus* bevezetése mindemellett arról tanúskodik, hogy Bartók a ritmust, mint dallam nélküli zenei jelenséget is megfigyelte, ahogyan azt a már említett tanulmányában meg is fogalmazta:

> „Melódia ritmus nélkül elképzelhetetlen, noha ritmust melódia nélkül el lehet képzelni".[317]

Bartók életművében megfigyelhető, hogy a ritmika jelentőségének megnövekedésével egyidőben kialakul az ütőhangszerek hangszínének széles skálája, amely az ősi, zörejszerű hangzások irányába is kiterjedt. Míg a fiatalkori művekben az ütőkar elsősorban formatagoló, fokozó (főként az üstdob és a nagydob), valamint a táncos epizódok ritmikus kiemelőjeként és átformálójaként szerepel, a húszas évek második felétől ez jelentősen átalakul, jelenlétével meghatározva a zenekart. Így például

---

[313] „Bartók Béla és Denijs Dille beszélgetése", I.m.
[314] Válasz Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című tanulmányára, I.m., 399–400. Demény Jánosné Benedict Edna fordítása.
[315] Lásd ezzel kapcsolatban Tallián Tibor a „Harvard-előadások" című fejezethez fűzött jegyzetét: *BBÍ*/1, 181.
[316] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 34.
[317] Bartók Béla, „Válasz Percy Graingernek", *BÖI*, 646.

10.18132/LFZE.2024.2

az 1921-ben meghangszerelt[318] *Négy zenekari darab* Scherzo tétel fokozatosan felgyorsuló tempójával és a dinamika felerősödésével egyidőben az ütőhangszerek erőteljes részvételében kulminál.

Az ütőhangszerek jelentős funkcióját a zenekarban, amint a zongora újraértelmezését[319] is Bartókot a 20. századi törekvések – főként Stravinsky[320] és Varèse[321] –, valamint az ütőkar kibővülése[322] inspirálhatta.[323]

Az ütőhangszerek összeállításának gyarapodásával, a szólamok összetettsége és a változatos hangszínárnyalatok okán szükségessé vált az ütőjátékosok létszámának növekedése is. Az *1. zongoraversenyben* négy, a *2. zongoraversenyben* három, a *3.* zongoraversenyben pedig két ütős játszik. Az ütőhangszerek meghatározó jelenlétét ugyanakkor a szólóhangszer mögötti elhelyezés is jelzi[324] (az *1.* és a *2. zongoraversenyben*, illetve a *Hegedűversenyben*). Miként arra Somfai László is felhívja a figyelmet, az ültetés a zeneszerző akusztikai elképzelésének fontos része volt, hiszen így jobban érvényesülhetett a zongorára és ütőkre írt *1. zongoraverseny* lassújának bevezető szakasza, a *2. zongoraverseny* középső tételében a vonóskar korál epizódjára felelő zongora és üstdob kettőse, valamint a *Hegedűverseny* második tételének a hegedű, valamint az üstdob dialógusára épülő első variációja.[325]

A műzenei irányzatok mellett a népzene is inspirációs forrást nyújtott a zeneszerző számára. Míg a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetében csupán a dobot[326] említi,

---

[318] A mű keletkezéséről Somfai László „Bartók *Négy zenekari darab*jának fogalmazványa" című tanulmánya nyújt részletes képet, bemutatva a szokatlanul kései meghangszerelés körülményeit, valamint a kompozíció és a fennmaradt dokumentumok különös esetét. Somfai László, „Bartók *Négy zenekari darab*jának fogalmazványa", in: Uő., *Kottakép és műalkotás, Harminc tanulmány Bachtól Bartókig* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015), 355–365.

[319] Lásd a disszertáció 2.3. fejezetét.

[320] Főként a *Les Noces* (1914–1923), a *Piano Rag* (1919), a *Concerto két zongorára* (1932–1934) kompozíciók.

[321] A *Hyperprism* (1923), az *Intégrales* (1925), az *Ionisation* (1931) és az *Ecuatorial* (1932–1934) művek.

[322] Ahogyan arra Tallián Tibor is figyelmeztet, az 1920-as évek az ütők kora. Uő., *Bartók Béla*, 221.

[323] A 20. század folyamán a zenekar főként az ütős szekcióban bővült ki, olykor nem európai kultúrákból bekerült hangszerekkel, ilyen például a temple block, maracas vagy a gong. John Spitzer – Neal Zaslaw, „Orchestra", *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 02. 28).

[324] Lásd ehhez U. E. 34 307 kiadás megjegyzéseinek listáját. Somfai László az ütőkar zenekaron belüli ültetését javasolja a *2. zongoraversenyhez* is. Uő., „Statikai tervezés és formai dramaturgia a *2. zongoraversenyben*", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 194–217, ide: 198; A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a kétzongorás *Szonáta*hoz Bartók ülésrendet készített. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.2. fejezetét. Az amszterdami 1939. március 23. ősbemutatóról készült Székely Zoltán beszámolója alapján Bartók a *Hegedűversenyben* is az ütőhangszerek zenekaron belüli ültetését kérte: „Az ütőhangszereket kívánságodra lehetőleg a zenekarban helyeztük el". 1939. április 3. levél, BH-N: 1545 (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[325] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 278.

[326] Románul „dobă". *RFM*/I, 15–27, ide: 27.

10.18132/LFZE.2024.2

a magyar hangszeres népzenei írásaiban pedig egyetlen ütőhangszerről sem számol be („A hangszeres zene folklórja Magyarországon”,[327] „Magyar népi hangszerek”,[328] „Primitív népi hangszerek Magyarországon”[329]), addig az arab népzenei gyűjtésében „A Biskra vidéki arabok népzenéje” összegző írásában négy ütőhangszerről is tájékoztat (ilyen a „darbuka”, a „băndir”, a „tabbăl” és a „naqarat”)[330] részletesen bemutatva őket, valamint alkalmazásukat is.[331] Megállapítja, hogy a ritmus és a poliritmika meghatározó jelenlétén alapuló észak afrikai arab és berber népzenében, úgy a vokális, mint az instrumentális műfajokban egyaránt, jelentős szerepet töltenek be a kísérő jellegű dob-effektusok.[332] Ennek okán, ahogyan Lampert Vera is rámutat, az ütőkíséretes dallamok lejegyzésekor Bartók nemcsak a hangokat, illetve a ritmust, de a hangszerek technikai, megszólaltatására vonatkozó részleteket is rögzítette.[333] Leírásaiban, a három különböző vonalon lejegyzett hangokkal Bartók azt is jelezte, hogy a dobkíséret előadója mikor melyik kezével játszott, a jobb kezével mikor ütött a bőr szélére és mikor a közepére.[334] Figyelme tehát nemcsak a dallam és a kíséret közötti kapcsolatra, de az ütőhangszerekre, azok megszólaltatási módjára is kiterjedt.

A primitív ostinato[335] ritmus, a dallam és a kíséret között kialakuló polimetrika mellett, a dobkíséret árnyalatai is inspirációs forrást jelenthettek a zeneszerző számára.[336] Amint arra Kárpáti figyelmeztet, két arab ütőhangszer, a „băndir”, valamint a „tăbăl” akár

[327] Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, *BÖI*, 59–77.
[328] Bartók Béla, „Magyar népi hangszerek”, *BÖI*, 358–366.
[329] Bartók Béla, „Primitív népi hangszerek Magyarországon”, *BBÍ*/3, 129–138.
[330] A „darbuka” cserépdob, a „băndir” egyik oldalon bőrrel bevont dob, a „tabbăl” nagydob, a „naqarat” pedig kis üstdob jellegű hangszer. *AFM*, 30–31. Magyarul: Bartók Béla, „A Biskra vidéki arabok népzenéje”, *BÖI*, 518–562, ide: 520.
[331] Bartók Béla, „A Biskra vidéki arabok népzenéje”, *BÖI*, 518–562. Az ütőhangszerekhez lásd bővebben: 520. *Bartók and Arab Folk Music / Bartók és az arab népzene*, CD-ROM, szerk.: Kárpáti János (főszerk), Pávai István és Vikárius László (Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006). Vö.: Sylvia B. Parker, „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition”, in *Studia Musicologica,* T. 49, Fasc 3/4 (2008), 407–458, ide: 413–414; Mehdi Trabelsi, „Etude complémentaire de manuscrits des transcriptions et des enregistrements sonores algériens de Béla Bartók”, in *Studia Musicologica*, T. 53, 1/3 (2012. március), 323–339. Kárpáti János, „Bartók in North Africa: A Unique Fieldwork and Its Impact on His Music”, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (Oxford: Oxford University Press, 2000), 171–185.
[332] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 79–80.
[333] Lampert Vera, „Bartók és az arab zene”, *Forrás*, 47/2 (2015. február), 82–87, ide: 86. Vö.: Vikárius László, „Masterly Pianism, Adverse Conditions, The CBS Radio Recording of november 1940”, in *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 58–62, ide: 62.
[334] Lásd például a 39a hengerszámú (a gyűjtőfüzet 11. oldala), a 49. hengerszámú (13–14. oldalak) és a 77b hengerszámú (a gyűjtőfüzet 22. oldala) lejegyzéseket. *Bartók and Arab Folk Music / Bartók és az arab népzene*, CD-ROM, I.m., továbbá: *AFM*, 40. Lampert Vera, „Bartók és az arab zene”, I.m., 86. Vö.: Sylvia B. Parker, „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition”, I.m., 439–452.
[335] Az ostinatóhoz lásd a 237. lábjegyzetet.
[336] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 79–80.

10.18132/LFZE.2024.2

két vagy három hangmagasság megszólaltatására, a hangerő illetve a hangmagasság egyidejű változtatására is képes,[337] ezért felkeltették Bartók érdeklődését. Az arab népzenéből nyert ötleteket később szerves módon építette bele alkotóművészetébe.

Elsősorban ez is ösztönözhette a zeneszerzőt az ütőhangszerekkel való kísérletezésben, mely az 1926-tól írt kompozíciókban mutatkozik meg. Frank Whitaker egyik visszaemlékezése is ezt igazolja, hiszen az *1. zongoraverseny* komponálásának időszakában Bartóknál tett látogatás során a zeneszerző egy kisdob és egy pergőhúr hangjának tanulmányozásával foglalkozott. Figyelme nemcsak az ütőhangszerek megszólaltatására, de a létrehozott effektusok visszhangjára is kiterjedt.[338] A Sternberg gyártól kölcsönkapott hangszereken kipróbált[339] ütőhangzások, a nagy apparátus (húros és húr nélküli kisdob, tamtam, üstdob, nagydob, triangulum, két függesztett és páros cintányér), az ütőszólamok funkciójának összetettsége, valamint a szólamok kidolgozottsága – hiszen Bartók részletes utasítást ad a hangszerek megszólaltatására vonatkozóan –,[340] a zongoraverseny második tételében érvényesülnek.

Az *1.* és a *2. zongoraverseny*, illetve a kétzongorás *Szonáta* ütős hangzásai nagyon kidolgozottak. A hangszerek különböző pontján, különféle ütőkkel való megszólaltatása, továbbá azok mindkét végének használata változatos ütőhangzást eredményez. Ebben a kompozícióban mutatkozik meg az első Harvard előadásban is javasolt, a hangzások keménységének finomításaként alkalmazott dinamikai differenciálás.[341] A hangszínek különböző fokozatainak kialakításával Bartók figyelme nemcsak a dallamok megszólaltatására, hanem az ütőhangszerek effektusaira és a zongora ütőhangszerszerű kezelésére is összpontosul. Az üstdob és a xilofon a fontosabb témák megszólaltatója, egyenrangúvá válva a két zongorával.[342]

Bartók első utasításai a dobok, a cintányérok, továbbá a verők használatára vonatkozóan az ütések pontos helyének megadásával az 1911-ben meghangszerelt első *Román tánc* (BB 61) kéziratában tűnnek fel.[343] Az autográf partitúra címlapjának

[337] *AFM*, 30–31.
[338] Ujfalussy, *Bartók*, 364. Frank Whitaker Bartókkal készített interjúhoz lásd: „Látogatás Bartók Bélával", in *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, összeáll. Wilheim András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 67–72.
[339] Somfai László, „Bartók Béla: *1. zongoraverseny*", in: *A hét zeneműve*, 1974/1, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 141–153, ide: 145. Fontos megemlíteni, hogy néhány, így például az UE 12 675 kiadásból azonban hiányzik az ütőkre vonatkozó utasítás.
[340] UE 34 307
[341] *BBÍ*/1, 163.
[342] Melyre Bartók is utal elemzésében. *BBÍ*/1, 81. Bővebben lásd a disszertáció 3.2. fejezetét.
[343] PB 25TFSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

10.18132/LFZE.2024.2

hátoldalán[344] nemcsak az üstdob és a cintányér – ahogy azt a kiadott partitúrában olvashatjuk –,[345] de a nagydob és a triangulum kezelésére is találunk instrukciókat, melyek tompítják vagy felerősítik az ütéseket:

> „a timp. és a nagydobnál »con sordino« jelénél a tenyér egész felületével tompítjuk ütés közben a dobhártyát; „»col ligno« jelénél a verő fordított végével a »fával« ütünk". Cinelli és triang.nál »con sordino« jelénél a tányért vagy háromszögöt kézbe kell venni (erősen, nagy felülettel szorítva). A cinellinél a rendes játékmód az ha a verő bunkós végével ütjük; »col ligno«-nál a verő nyelével, á due (á 2.) a 2 tányér összeverését jelenti".[346]

A táncdallamokhoz illeszkedő ütőszólamok, illetve a változatos ütőhangzás az 1911. február 12-én bemutatott,[347] motívumfejlesztésen alapuló kompozícióban központi szerepet tölt be. A fagott szólamában bemutatkozó, bihari típusú táncdallamhoz kapcsolódó főtéma[348] végig ütőkíséretben szól. Először a nagydob metrikus ütései és a négy üstdob negyedes lüktetésű kvartjainak váltakozásában hangzik el (1. ütem). Inverz alakját, szintén a fagottnál, majd a B-klarinétnál, pedig egyaránt az üstdob ütései követik a mélyvonóskar felütéses pizzicatói alatt (**1**$^{-14}$). A dallam megjelenését a cselló szólamában a felütéses triangulum, az üstdob *coperto* ütései,[349] valamint a hegedű *col legnó*ja emeli ki (**2**), melyre mintegy válaszként érkezik az oboa és a B-klarinét

---

[344] Lásd a 344. lábjegyzetet. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 278.

[345] A *Román tánc* posztumusz kiadása a Denijs Dille gondozásában rekonstruált kéziratos zenekari szólamanyagon alapszik. Ehhez lásd Demény János, „Das Konzert vom 12. Februar 1911", *DocB* 2, 77–91. Bartók Béla, *Román tánc zenekarra / Rumänischer Tanz für Orchester*, partitúra, hrsg. Denijs Dille. ©1965 Zeneműkiadó, Budapest / Z 4692. A kiadásban csak a két cintányérra vonatkozó, az első *col legno*, a második üstdob ütővel való megszólaltatását [sempre colla bacchetta di timpani], továbbá a két összeütött cintányér használatára vonatkozó utasítást találjuk meg.

[346] Az autográf partitúra és a megjelent kiadás között számos, az ütőkre vonatkozó eltérésére bukkanhatunk. A cintányér váltakozó, fémütővel és nagydobverővel való megszólaltatását találjuk a **1**$^{-2}$ próbajelnél, míg a kiadásban az egyik szólamában *col legno* utasítás szerepel, a másik hangszer pedig üstdobverővel tremolózik. A szakaszt az összeütött cintányér zárja az **1** próbajelnél, ezzel szemben a partitúrában a két játékmód elhalásával ér véget. Újabb eltérés, hogy míg a kéziratban *col legno* tűnik fel a tamtam szólamában a **6**$^{+2}$ próbajelnél, a kiadásban szordinált tremolót találunk. Az üstdobnál a száraz *coperto* ütés helyett pedig eredetileg *col legno* volt a **2** próbajelnél, és *con sordino* a **3**$^{-2}$ próbajelnél. Az eltérések abból adódnak, hogy a posztumusz kiadás a kéziratos zenekari szólamanyagon alapul. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 11874. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 310.

[347] A mű előadásához használt szólamanyagban található rosszindulatú bejegyzések jelzik a zenekar ellenséges hozzáállását. Denijs Dille, „Angaben zum Violinkonzert 1907, den *Deux portraits*, dem *Quartett* op. 7 un den Zwei rumänischen Tänzen", in: Uő., *DocB* 2, 91–102. Biró Viola arra következtet, hogy Bartókban ekkor fogalmazódhatott meg az elhatározás az UMZE megalapítására. Uő., „»*Olához*«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben", *Magyar Zene*, 57/4 (2019. november), 381–395, ide: 392.

[348] Melyre utal a bővített kvart hangköz meghatározó jelenléte is. Biró Viola, „»*Olához*«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben", I.m., 390, továbbá: Uő., *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*, I.m., 78–80.

[349] A darab filccel való megszólaltatás során szárazzá válik az ütés. https://www.vsl.co.at/en/Playing_Techniques/Timpani-Coperto (Megtekintés dátuma: 2022. 04. 28.)

10.18132/LFZE.2024.2

kettőse, szintén a triangulum és az üstdob tremolós kíséretében (**2**$^{+4}$). Két üstdob és tamtam tremolók díszítik a főrészből származó triószerű középrészt, amely a hegedű és a brácsa szűkmenetű dallamára épül[350] (**4**$^{+1}$). Az ütőkar ezúttal a hangzásgazdagságban működik közre, a hangrepetíción alapuló angolkürt, B-klarinét, fagott és hárfa, a fuvola futamai, valamint a cselló tremolóihoz társulva.

A főtéma visszatérését a fuvola, az oboa, az Esz-klarinét és a hegedű formációjában a bevezetőtől eltérően, egy nagyobb ütőapparátus követi. Az üstdob a mélyvonóskarhoz csatlakozva a dallam ritmusát formálja, a metrumot pedig a két cintányér és a nagydob erősíti, a kisdob tremolói fölött (**7**). A fokozódó hangulattal nemcsak a témát megszólaltató formáció bővül ki (a piccolóval és a B-klarinéttal), de az ütőkíséret is tömörebbé válik, hiszen kiegészül még egy triangulummal (**7**$^{+8}$). Az ütőkar jelenléte a mű befejezésben is jelentős. A fafúvós főtéma lendületét az összeütött cintányér, a nagydob és a tamtam ütései hangsúlyozzák, az üstdob, a kisdob, valamint a vonóskar tremolóinak követésében (**8**$^{+25}$).

Bartók érzékenységét az ütők árnyalt alkalmazására, amint azt láthattuk, már a meghangszerelt *Román tánc*ban, tehát még az arab gyűjtések előtt megmutatkozik. A dallamokhoz társuló ütőszólamok azon túl, hogy változatos kíséretet nyújtanak, fokozzák, tagolják, színezik és felerősítik azok ritmikai profilját is. A variációs technikában alapvető szerepet betöltő hangszerelésben az ütőhangszerek jelenléte központi jelentőségű, mely a későbbi művekben tovább fokozódik, többrétegű szerepüket Bartók tovább tágítja. Érettkori műveiben a változatos hangszínek megteremtéséért felelős ütőhangszerek gazdag tárháza mutatkozik meg, melyekkel a kompozíciók szerkezete, fontos dramaturgiai pontok, illetve a népi jelleg kerül kihangsúlyozásra.

Az ütőkre vonatkozó instrukcióit Bartók fokozatosan alakította, érthetőbbé és követhetőbbé téve azokat. Míg a zongoraversenyekben jegyzetszerűen, a kottalap alján olvashatók a verők cseréjére, illetve a hangszerek megszólaltatására vonatkozó utasításai, a kétzongorára és ütőkre írt *Szonáta* bevezetőjében a hangerőre, valamint az ütőkar elhelyezésére adott részletes leírás mellett,[351] kidolgozott útmutatást találunk az ütőhangszerek különböző típusú verőkkel való használatára, melyeket számokkal

[350] László Ferenc, „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik. Fakten und Deutungen", *Studia Musicologica*, T. 26, Fasc. 3/4 (1995), 413–428, ide: 421; Uő., *Béla Bartók şi muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania* (Cluj-Napoca: Eikon, 2003), 159–160. Vö.: Biró Viola, *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*, I.m., 78.
[351] 1937. november 11. keltezésű levél Paul Sachernek. *Bartók Béla levelei*, 565.

10.18132/LFZE.2024.2

jelzett.[352] A különböző verők kezelését elsősorban a karakterek kiemelése és a frazeálások érthetősége, a többféle, éles vagy tompább ütős hangzások egyidejű jelenléte motiválta, emellett olykor előfordulnak párhuzamosan felbukkanó különböző hangzások is, melyek a különféle verőtípusok alkalmazásával valósulnak meg.

A fúvósokhoz hasonlóan, Bartók törekedett az ütők egyedi hangszínének bemutatására, amit sokszor egy másik hangszercsoport ellentétbe állításával hoz létre. Az ütőhangszerek több funkcióban megmutatkoznak, előfordulásuk mellett hangszínükkel is részt vállalnak a zenekar hangzásának gazdagításában.

A fejezetben a fúvós fejezethez hasonlóan az áttekinthetőség, valamint a művek közötti párhuzamok okán elsősorban a zenekari szerepkör, valamint a játékmódok határozzák meg a tárgyalás menetét.

2.2.1. Határozott hangmagasságú ütőhangszerek

2.2.1.1. Az üstdob

A 20. század kompozícióira jellemző a hangszer intenzív és bonyolult szólama, mely során a ritmikai és a hangszertechnikai lehetőségeket,[353] valamint a gyors hangváltoztatást is kamatoztatják, a Bartók műveknek is jellemzője. Az ütőhangszerek csoportjából Bartók az üstdobot alkalmazza a leggyakrabban. A hangszer kezelésében elsősorban Berlioz és Strauss kompozícióinak[354] nyomdokain halad.

A 19. századi szimfóniák hagyományát követve[355] Bartók több üstdobot alkalmaz. Négy szól a zenekarra és zongorára írt *Scherzó*ban, a *2. szvit*ben, a meghangszerelt *Román tánc*ban, *A kékszakállú herceg vára* zenekarában, három

[352] Vö.: az *1. zongoraverseny* (©1927 Universal Edition, Wien / UE 8777) és a kétzongorás *Szonáta* (*Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung, London: Boosey and Hawkes, 2018.) partitúráját.

[353] Melynek első nyomait Berlioz zenekari műveiben találjuk meg. Például a *Fantasztikus szimfónia* harmadik tételében, ahol a két üstdob hangsúlyos ütései nyolcad szextolákat szólaltat meg (83. ütemtől). A zeneszerző jelzi a kézrendet is, mely szerint az egyik kéz folyamatosan, a másik a duplán megütött hangok megszólaltatásakor kell belépjen. Az érthető ritmus érdekében mindezek mellett *coperto* utasítást is előír. Szabó István, I.m., 16.

[354] Bartók műveihez hasonlóan, kompozícióiban az ütőjátékosnak hangolnia kell miközben játszik, számolva a gyakran ütemváltó ütemeket, közben figyelve a karmesterre is. Például a *Till Eulenspiegel* (1894–1895), a *Salome* (1905) és az *Elektra* (1909) operáiban szólnak az üstdob változó irányú gyors menetei. Miként Szabó is rámutat, Strauss már a *Salome* zenekarában alkalmazott pedálos üstdobot. Uő., I.m., 16.; James Blades, Edmund A. Bowles, „Timpani", *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 04. 29).

[355] Így például Schumann *1.* és *4. szimfóniá*jában, Liszt *Ünnepi hangok*, *Faust-szimfónia*, Wagner *A Nibelung gyűrűje* művében. Uott.

10.18132/LFZE.2024.2

a *Kossuth szimfóniai költemény*ben, az *1. szvit*ben és *A fából faragott királyfi*ban, két üstdob pedig a *Cantata profana*, a *Hegedűverseny*, valamint a *Concerto* hangszeres összeállításában.[356]

A hangszer színes alkalmazás révén tűnik ki az ütőkarból. Előfordul egy társhangszerrel ellenszólamként, bevezető és tagoló funkcióban, fordulópontot és csúcspontot előidézve, harmóniai kíséretet nyújtva, egy epizód intenzitásának fokozásában, a feszültség kifejezésében, továbbá a táncos karakter kihangsúlyozásában, ritmikai sokszínűséget teremtve. Előfordul triolák, nyolcadok, tizenhatodok, anapesztus, éles, nyújtott és pontozott ritmus, illetve tremolók és glissandók megszólaltatása során.

Az üstdob leggyakrabban a feszültség kifejezésében vállal szerepet Bartók kompozícióiban. Például a *Kossuth szimfóniai költemény* „Mindennek vége" gyászindulójában ostinatóban ismétlődő, felütéses triolákkal jelzi a zaklatott hangulatot a C-basszustrombitával, a cselló és a nagybőgő nyújtott ritmusú tremolójához társulva, a kürt, illetve a hegedű kettősében megmutatkozó Kossuth-téma alatt[357] (**39**). Szintén ostinatóban ismétlődő nyújtott ritmusával követi a *Négy zenekari darab* gyászindulójának lírai szakaszában a vonóskar kistercekre és kvart hangközökre épülő, fokozatosan kibontakozó *dolce* dallamát is,[358] ezúttal is a mélyvonóskar társhangszereként (**5**).

A makacs ismétlődés, az üstdob folyamatos jelenléte a nyugtalan epizódok jellemzője. Változatlan kíséretével ugyanakkor megvilágítja egy dallam felbukkanását is, valamint a módosuló zenei elemeket. Mindkét halotti indulóban a mélyvonóskarhoz társulva kíséri a hegedű dallamot, míg azonban a szimfóniai költeményben egy pontozott ritmusú, kürt szólamával kiegészített témát, a Marcia funebre tételben egy egyenletes, negyedes lüktetésű dallamot követ.

Egy motívum ritmikus jellegét emeli ki az üstdob gyors tizenhatodaival a *2. szvit* páros lüktetésű második tételének reprízében, a hangrepetáláson alapuló motívum[359] kíséretében (**31**$^{+4}$). A fafúvós (fuvola, oboa és B-klarinét) dallam ritmikus

[356] Lásd a disszertáció 1.2. alfejezetét.
[357] *BBÍ*/1, 42.
[358] A Preludio tétel kontrasztáló második témája. Lendvai Ernő, „Négy zenekari darab", I.m., 68. A *dolce* karakterű dallam a Preludio tételben szintén a hegedű szólamában jelenik meg, de ezúttal mélyvonóskíséretben (**8**). A szakasz felidézi a Mandarin elcsábításának pillanatát (**44**$^{+4}$ és **55**$^{+7}$). A pantomim Kroó György által többszörösen összetettnek vélt részletében nemcsak magát a csábítás mozzanatát, de a lány jellemzését is felfedezhetjük. Sugallja a lány szomorúságát, ugyanakkor utal a valódi, tiszta énjére is. A szakasz emellett visszaidézi a csábítás mozzanatát is, a csalogató-téma töredékével. Kroó, *Bartók színpadi művei*, 218.
[359] *BBÍ*/1, 58.

10.18132/LFZE.2024.2

karakterét az üstdob, a fagott, valamint a mélyvonóskar imitációja húzza alá. De hasonló hangulatot teremtenek a szakaszosan felerősödő negyedei az op. poszt. *Hegedűverseny* befejezésében is (**34**$^{+3}$). A fafúvóskar és a hegedű együttesének ismétlődő daktilus ostinatóját hangsúlyozza az ütem erős részén, a fagott, a kürt és a mélyvonóskar e alaphangú oktávugrásai alatt. Repetáló ütéseivel az üstdob tehát a zenekar lendülete mellett a fontosabb motívumok ritmikus jellegének is kontúrt ad.

Hasonló szerepet vállal a hangszer a táncos karakterekre épülő epizódokban is. A *Két portré* Torz keretszakaszaiban az alaplüktetés merevségét, a keringő átalakulását megvilágító tempómódosulásokért, valamint a metrum kiemeléséért felelős. A valcermozgásban a metrikai súlyokat felerősítő, hangsúlyos negyedeket (Bartók akcentusrendjében a *sforzató*t követő „még elég erős kiemelések")[360] a fagottal és a vonóskarral játssza az üstdob, komplementer ritmust kialakítva a kürt, a hegedű és a brácsa szólamával (1. ütemtől). A *Tánc-szvit* második tételének Più mosso szakaszában pedig egyenletes nyolcadaival követi a magyaros kisterc témát a hegedű szólamában, a fagott, a kürt, a B-trombita g alaphangú harmóniái, valamint a mélyvonóskar éles ritmusú motívuma alatt (**18**).

Ennek ellentétjét, a lendület megakasztását *A kékszakállú herceg vára* zenekarában találjuk, ahol a négy üstdob egyidejű megjelenése amellett, hogy harmóniai kíséretet nyújt, megfékezi a vérmotívum melodikus kibontakozását.[361] A fafúvóskar kromatikus motívumát kezdetben a fa-, réz- és vonóskar ereszkedő nagyszekundjai megakasztják, majd az üstdobokkal kibővült zenekar homofon, *tre battute* mozgása meg is állítja. A fisz, aisz, e, cisz hangolású üstdobok fisz hármas és négyeshangzatai, a hárfa, a fagott és a nagybőgő akkordikus kíséretéhez kapcsolódva fokozzák a feszültséget a Könnyek tava epizód előtt (**89**).

Hasonlóképpen a tempó megfékezésében vállal szerepet az üstdob az átdolgozott *Magyar parasztdalok* variációs formára épülő Ballada tétel főtémájának ritmikus átalakulásában is. A vonós és fafúvós színekben bemutatkozó, emelkedő kvintugrásból kibontakozó dallam augmentált ritmusát a piccolo, a fuvola, illetve a B-klarinét formációjában, az üstdob negyedes kísérete jelzi (**2**$^{+4}$). A dallammal együtt formálódó zenekari kíséretben, a feszültséget kifejező vonóskar tremolói fölött bekapcsolódó

[360] Bartók akcentusrendszeréhez és jelölésmódjának értelmezéséhez: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 267.
[361] Ehhez lásd bővebben a 120. lábjegyzetet.

10.18132/LFZE.2024.2

hangszer a nagybőgő pizzicatókkal mérsékeli a tempót és hangsúlyozza, hogy az addig nyolcados lüktetés 3/2 metrumúvá alakult.

Amint azt a bemutatott példák is mutatják, a hangszer a mélyvonóskarhoz társulva vállal jelentős szerepet a lendület meghatározásában, továbbá a táncos karakterek kihangsúlyozásában.

A zongoraversenyekben kiemelt funkciót betöltő ütőhangszerek, valamint a kopogó karakterek megszólaltatásában az üstdob is részt vesz. Amint az *1. zongoraverseny* első tételének „ős-ritmus" motívuma, a repríz főtémája (353. ütem),[362] a *2. zongoraverseny* zárótételének rondótémája[363] (7. ütem) és cadenzája (222. ütem) során, hasonlóképpen kapcsolódik az üstdob a *3. zongoraverseny* zárótételének gesztusszerű rondótéma felbukkanásaihoz is. Szólójával bevezeti a dallamot (213. ütem),[364] *tre battute* ritmikájával pedig kiegészíti a nagydob metrikus ütéseit (*2.2-1. kotta*). Az első és a második versenymű témái során az üstdob a zongora társhangszere, ezzel szemben a *3. zongoraversenyben* bevezeti a rondótémát és a hangszer szólamát. A metrikus lüktetés, illetve a frazeálások érthetősége mellett, az üstdob a visszatérést is jelzi, tehát olykor hasonló funkciót tölt be a zenekarban, mint a kürt.[365]

[362] Bővebben lásd a disszertáció 3.1. fejezetét.
[363] Ehhez lásd a disszertáció 2.4.3. alfejezetét.
[364] Kroó, *Bartók-kalauz*, 255.
[365] Lásd a 2.1.2.2. alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-1. kotta: Az üstdob tre battute szólója a *3. zongoraversenyben*,

(©1947 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 9122)

10.18132/LFZE.2024.2

Ritmikus játéka mellett a hangszer tremolójával a vibráló természeti képek[366] megteremtéséhez és hangzásának dúsításához járul hozzá. Az opera Könnyek tava jelenetében a tamtam, illetve a vonóskar tremolóival együtt jeleníti meg a nyugodt vizet, a fuvola, a B-klarinét, a hárfa és a cseleszta ostinato arpeggiói fölött (**91**). Azonos funkcióban tűnik fel *A fából faragott királyfi* zenekarában is, ahol az üstdob, a nagydob és a tamtam tremolóihoz társulva , a vonóskar kromatikus skálameneteivel együtt jeleníti meg a megelevenedett erdőt (**24**).[367] De hasonló hangulatot teremt tremolóival a *Négy zenekari darab* Preludio bevezetőjében (**17**$^{+1}$), továbbá a *Zene* harmadik, Adagio tételének középső szakaszában is, ahol piano tremolóival fokozza a cseleszta *cluster*eket,[368] a hárfa és a zongora három oktávot felölelő glissandóit, illetve a kettősvonóskar tremolóit (35. ütem).

A pedálos üstdob megjelenése a 19. század második felében, lehetővé tette, hogy játék közben hangolható legyen a hangszer, ezáltal dallamhangszerként, ellenszólamként is megszólalhatott. Emellett lehetővé tette a tremolo és a glissando egyidejű játszhatóságát is,[369] ami gyakori jelenséggé vált Bartók kései műveiben.[370] A hangszíneffektus, amint azt láthattuk a rézfúvós alfejezetben,[371] előfordul dramaturgiai funkcióban, színező jellegében is.

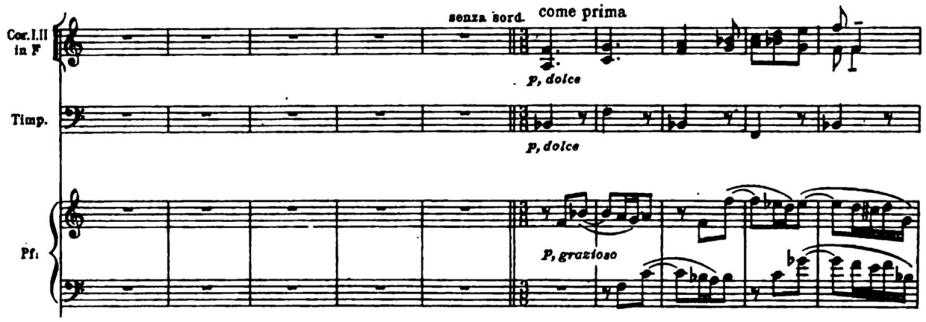
Az üstdob dallamhangszerként való megmutatkozása a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* művekben jelenik meg. A hangszer a *Zene* szonáta szerkezetű második tétel főtémája alatt szól a vonóskarhoz társulva, emelkedő kvartjaival jelezve a dallamzárást (6. ütem), a kétzongorás *Szonáta* Allegro non troppo tételében pedig a xilofon szólamának kiegészítő hangszereként jelenik meg, ahol változó irányú kvartjaival jelzi a frazeálást (6. ütem).

---

[366] Bartók fúvós és vonós hangszerekkel kifejezett zsongó természet-zenéjéhez lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét.
[367] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 132.
[368] A játéktechnikához lásd bővebben a 2.3.1.2. alfejezetet.
[369] Az első pedálos üstdob Drezdából származik, 1881-ben Ernst Queisser hozta létre. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 163. Vö.: Szabó István, *A timpani játéktechnikájának fejlődése Elliott Carter: Eight Pieces for four timpani című műve alapján*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008, 10. A hangszer fejlődésének rövid áttekintőjéhez lásd a 9–11 oldalakat. Az effektusok műzenei és népzenei inspirációjához lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét. A glissando effektus előadásához, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* partitúrában adott zeneszerzői instrukciókhoz lásd a 2.4.9. alfejezetet.
[370] Ezzel szemben Bartók kortársánál Stravinskynél a harsogó üstdob szólam ritkább jelenség, csak a *Tavaszi áldozat*, a *Tűzmadár* és a *Renard* művekben fordul elő.
[371] Lásd a 2.1.2. alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

Emblematikus előfordulása az életműben, amikor a hangszer ellenszólamként tűnik fel a *Hegedűverseny* második tételében. A hegedű díszített, *poco rubato* karakterű dallamát egészíti ki a nagybőgő és a folyamatosan hangolt üstdob változó ritmusú tritonusz kadencia-formulája (13. ütem).[372] De hasonló szerepkörben tűnik fel a nagyzenekari *Concerto* „Szép vagy gyönyörű vagy Magyarország" parafrázisában, ahol a hárfával (43. ütem), valamint a *3. zongoraverseny* zárótételének rondótémájában is, ahol pedig a kürt *dolce* motívumával képvisel ellenszólamot a zongora dallam fölött (473. ütem), megszólaltatva a neo-barokk *grazioso* témából hiányzó súlyokat (*2.2-2. kotta*).



2.2-2. kotta: Az üstdob *dolce* motívuma a *3. zongoraversenyben*,
(©1947 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 9122)

Glissando és tremolo egyidejű megszólaltatását Bartók először *A csodálatos mandarin*ban,[373] a harmadik gyilkosság során írja elő. A hangszer pianissimo dinamikájú tremolós glissandója kibővíti a zenekar effektusait. Kavargó zenekari hangzás alakul ki, hiszen a harsona, a zongora, valamint az elhangolt cselló effektusához, illetve a nagybőgő tremolóihoz csatlakozik, a tamtam és a nagydob ütései, valamint a basszustuba orgonapontszerűen tartott h-ja alatt (**97**). Egyaránt a feszültség kifejezésében vállal szerepet a két effektus együttes megjelenése az üstdobnál a *Cantata profana* összegző jellegű, Moderato epizódjában is, ahol a tenor, illetve a basszus szólam hangrepetálásban felcsendülő „És az ő szarvuk ajtón be nem térhet" sorai alatt, amihez a cselló és a nagybőgő szekundmozgása nyújt kíséretet (35. ütem).

[372] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 278.
[373] Dawson, *Bartók's Development as Orchestrator*, 127.

10.18132/LFZE.2024.2

Kamatoztatva az üstdob hangolhatóságát Bartók dallamhangszerként is bemutatja, nyitó- és záróformulák megszólaltatása során, a xilofon, a vonóskar társhangszereként, ellenszólamként pedig a kürt, vagy a hárfa szólamához kapcsolódva. A fiatalkori művekben az alaphangot hangsúlyozza, illetve egy dallam, vagy egy szakasz lendületének felerősítésében, vagy megakasztásában játszik szerepet az üstdob. Jelentős a hangszer felbukkanása a dramaturgiát kihangsúlyozó, egy szakasz bevezetése során is. Így tehát az üstdob szólamát is érintette a harmincas évek Bartók kompozícióit jellemző, az ütőhangszerek meghatározó jelenlétét kihangsúlyozó zenekarból kiemelt ütőhangszeres szólók alkalmazása.

2.2.1.2. A xilofon

A hangszer, az üstdobhoz hasonlóan, ütőjellegében és dallamhangszerként is megmutatkozik Bartók műveiben. Ütőhangszerként komplementer ritmus játszik, emellett triolákra és kvintolákra épülő motívumok megszólaltatója.

A hangszer először *A kékszakállú herceg vára* zenekarában fordul elő. Ahogyan arra Kerékfy Márton is rámutat, a xilofon zenekari jelenléte *A fából faragott királyfi* bemutatójával áll szoros összefüggésben.[374] A táncjáték autográf partitúrája alapján[375] Bartók eredetileg sticcatót, azaz a xilofon korai, fából készült elődjét[376] akarta alkalmazni, de az 1917. március 31. feleségének írt levele tanúsága szerint Tango Egisto javaslatára a bemutatóra[377] készült egy billentyűs xilofon.[378] A hangszer átalakított szólamát Bartók az opera autográf partitúrájába vezethette be[379] még az 1917-es revideálás során[380] valószínűleg áprilisban, a zenekari próbákat megelőzően.[381]

---

[374] Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 54.
[375] PB 33FSFC3, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest)
[376] Lois Ann Anderson, James Blades, James Holland, George List, Linda L. O'Brien-Rothe, „Xylophone", in *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 11. 11).
[377] A bemutatót vezénylő Tango Egisto kék és piros ceruzás bejegyzéseivel jelezte a partitúramásolatban a xilofon szólamát, vagy annak helyettesítését sistro-val vagy glock-al. Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 54.
[378] *Bartók Béla Családi levelei*, 266.
[379] Az Operaház számára, Ziegler Márta által készített partitúramásolatban még sticcato utasítás olvasható. BBA 2158, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest)
[380] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, I.m., 251.
[381] Bartók utasítása alapján, amennyiben nem áll rendelkezésre billentyűs xilofon a szólamot el kell hagyni: „Sollte kein Tastenxylophon zur Verfügung stehen, dann bleibe diese Stimme fort". Universal Edition 7028, első kiadás, 38. oldal, 30 próbajel. Kerékfy Márton kutatásai kimutatták, hogy Fischer Iván 2003-ban kiadott lemez az egyetlen, amelyben billentyűs xilofont alkalmaznak (Béla Bartók, *Duke Bluebeard's*

10.18132/LFZE.2024.2

A xilofon az opera Kínzókamra epizódjában – Saint-Saëns *Haláltánc* szimfonikus költeményéhez hasonlóan –,[382] a csontzörgés kifejezőjeként tűnik fel. Oktávmenetével felerősíti a fafúvóskar (a piccolo, a fuvola, az oboa és az A-klarinét) hullámzó skálamotívumait (**30**).

A táncjáték zenekarában a xilofon a Fabáb alakjához kapcsolódik,[383] annak szögletes mozgását jeleníti meg (**88**$^{+4}$). A nyolcados lüktetésű szakasz nehezen kibontakozó, kvint párhuzamban mozgó dallamát szólaltatja meg a hangszer, a fagott, a kontrafagott, valamint a mélyvonóskarral komplementer ritmust kialakítva[384] (*2.2-3. kotta*). Lendvai rámutat, hogy a keleties színezetű tánc[385] a Királyfi bemutatkozó epizódjának kiparodizált alakja, ezért definiálja a kvint hangköz az életre kelt Fabábot is.[386] A címszereplő jelenlétét emellett a ritmus és az ütőhangszerek, így a xilofon is jelzi.[387]

A hangszer tehát a Fabáb és a Királykisasszony második táncában is feltűnik, szintén fa-, réz- és vonóskari színekben, ezúttal azonban a xilofon és az üstdob érzékelteti a Fabáb suta mozdulatait (**147**). A 19. században alkalmazott idézetszerű balettművészeti technika mellett[388] Bartók a hangszerelést is szimbólumszerűen, a hangszer szemantikai

Castle, László Polgár, Ildikó Komlósi, Budapest Festival Orchestra, Iván Fischer, CD, Philips 470633–2, 2003), Uő., „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 54. A xilofon alkalmazásához az operában lásd továbbá: Somfai László, „Historic Performance of the Music of Yesterday: Béla Bartók's Fight for Perfect Notation and Why it is Misleading Today", *Hungarian Music Quarterly,* 8/1–2 (1997), 2–11, ide: 2, továbbá: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 121.

[382] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 165.

[383] A szereplők zenei ábrázolásához Bartók motívumokat, hangközöket és harmóniákat mindemellett hangszereket társít. Az egyértelmű utalások mellett a jelentéstartalommal felruházott hangszereken keresztül teremt kapcsolatot a nézőkkel. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 120.

[384] Komplementer ritmus jeleníti meg az Öreg gavallér tolakodó gesztusait is (**19**$^{-5}$) *A csodálatos mandarin* zenekarában. Kárpáti ezt a jelenséget Bartók zenéjében egyfajta karakterizáló toposzként említi, melyet egyes szereplők bemutatásához alkalmazott. Kárpáti János, „Bartók humora", *Magyar Zene,* 41/3 (2003. augusztus), 301–312, ide: 307. A Fabáb és az Öreg gavallér ábrázolása közötti párhuzamokhoz lásd bővebben: Vászka Anikó, „Bartók hangszerelése színpadi műveinek tükrében. A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája", I.m., 224–232.

[385] Lendvai valószínűnek tartja, hogy a Fabáb jeleneteire Bartók észak-afrikai gyűjtőútja is hatással lehetett. Uő., „A fából faragott királyfi", I.m., 142.

[386] Lendvai Ernő, „A fából faragott királyfi", in: Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 113–174, ide: 138. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 170–171.

[387] Egészen más hangszerelésben szól amikor a Királykisasszony táncra nógatja a bábut. A xilofon a fafúvóskar (a piccolo, a fuvola, a B-klarinét), a hegedű és a brácsa kromatikus kvintolás motívumához csatlakozik, amit az oboa, az angolkürt, a B-basszusklarinét trillái és a hárfa glissandói, valamint a kürt és a trombita komplementer ritmusa követ nagyzenekari hangzást kialakítva (**147**). A Királykisasszony sikertelen próbálkozásait megjelenítő kromatikus epizódban a xilofon zenekari jelenléte ezúttal csupán a szereplő színpadi jelenlétét jelzi.

[388] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 332–333. Vö.: Bónis Ferenc, „Bartók-mese felnőtteknek: »A fából faragott királyfi« – A zeneszerző halálának ötvenedik évfordulójára", *Hitel*, 8 (1995), 88–95, ide: 91.

10.18132/LFZE.2024.2

jelentésére alapozva kezeli – hiszen már a középkortól a nevettetés eszközeként volt ismert[389] – ezáltal egyértelművé téve a szereplő komikus alakját.



2.2-3. kotta: A xilofon megjelenése *A fából faragott királyfi* zenekarában,
(©1977 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 6638)

A xilofon mindkét színpadi műben hangközök megszólaltatásával működik közre a zenekar hangzásában, megjelenítve a csontok ropogását, valamint a Fabáb szögletes mozgását. Míg azonban az operában a fafúvóskarhoz társul, felerősítve a hullámzást,

[389] Gerhard Kubik – Gretel, Schwörer-Kohl, „Xylophone" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 9, (hrsg.) Ludwig Finscher (Basel, London: Bärenreiter Kassel, 1998), 2101.

10.18132/LFZE.2024.2

a táncjátékban egy nagyobb formáció részeként, az Esz- és a B-klarinét, a kürt, illetve a hegedű szólamához csatlakozik. A fúvós hangszerek (a fagott, a kontrafagott, illetve a kornett) mellett, amint azt láthattuk a xilofon is jelentős szerepet játszik a Fabáb alakjának, suta gesztusainak megjelenítésében.

A harmincas évektől Bartók a kromatikus, kétsoros, függő rezonátorcsövekkel erősített hangú, 3–5 oktávos hangszert alkalmazta,[390] melynek erőteljesebb hangja lehetővé tette a hangszer dallamszerepét.

A kétzongorás *Szonáta*ban, hasonlóképpen a *Zene* zárótételéhez (174. ütem), dallamhangszerként mutatkozik meg a xilofon, egyenrangúvá válva a zongora szólamokkal.[391] A hangszer tematikus szerepben szól a mű diatonikus harmadik tételében.[392] A xilofon és üstdob szoros összefonódása szólaltatja meg a természetes felhangsorból alakult rondótémát[393] (5. ütem). A két zongora tremolói fölött bukkan fel a xilofon szekundokban mozgó, hullámzó ívű c akusztikus dallama, melyet az üstdob változó irányú, éles ritmusú kvart ugrásai egészítenek ki (*2.2-4. kotta*). A xilofon szólamában fokozatosan kibontakozó dallammal együtt az üstdob ritmusa is kibővül (18. ütem). A két hangszer párosában szól a téma humoros alakja is megnyitva a kidolgozási részt (139. ütem). A dallam ismétlődő megjelenéseikor a sorvégek nyomatékos kvartjait végig az üstdob szólaltatja meg, szorosan kapcsolódva a xilofonhoz.[394]

[390] Lois Ann Anderson, James Blades, James Holland, George List and Linda L. O'Brien-Rothe, „Xylophone", in *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022.11.11). Vö.: Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 165–167.
[391] Melyre maga Bartók is felhívja a figyelmet elemzésében. *BBÍ*/1, 81.
[392] Stephen Walsh, *Bartók Chamber Music*, I.m., 71.
[393] Szintén a xilofon és az üstdob kettőse szólaltatja meg a téma komikus alakját is a kidolgozási rész kezdetében (138. ütem).
[394] A főtéma Beethoven *C-dúr kontratánc* témájának idézete. Az átvételre utal továbbá a dallamsorvégek kiemelése is. Bónis Ferenc, „Idézetek Bartók zenéjében", in: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 93–117, ide: 103.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-4. kotta: A xilofon és az üstdob dialógusában megmutatkozó rondótéma,

(©1942 Hawkes & Son, London / B. & H. 8675)

A xilofon és az üstdob szólaltatja meg a tétel zárótémáját is (177. ütem).[395] A kvart és szekund hangközökre épülő dallam tizenhatodos záróformulája kiegészül az üstdob imitációjában. A rondótémától eltérően, az üstdob jelenléte a hosszabb ritmikus formula révén erőteljesebb, ezáltal a dallam kopogó jellege érvényesül.

Párhuzamot mutat a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* a xilofon alkalmazásában, hiszen

[395] Lendvai Ernő, „A szintézis. Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 129–156, ide: 145.

10.18132/LFZE.2024.2

mindkettőben jelentős a hangszer szerepe. Először ritmikus motívumokat játszik, majd a zárótételekben témát is megszólaltat, az üstdobbal szorosan összefonódva.

2.2.1.3. A harangjáték

A kromatikusan hangolt harangocskákból álló, zongorabillentyűzettel ellátott, vagy kézben tartott kemény faverő segítségével megszólaltatott hangszer hangjai az írottnál egy oktávval magasabban szólnak.[396] Azonban ahogy Schönberg is például az *Öt zenekari darab*ban, Bartók is abszolút hangmagasságban írta le a hangszer szólamát.[397]

A harangjáték Bartóknál főként a zenekar hangzásának dúsításához járul hozzá, például az 1904-ben írt *Scherzo zenekarra és zongorára* Scherzo da capo ma poco variato epizódjában. A zárótéma visszatérését, az oboa *grazioso* dallamát hangsúlyozza – amint a szaxofon dallamát a táncjáték patak jelenetében (**39**$^{+8}$), valamint a szordinált trombita és harsona epizód-témáját[398] a *Négy zenekari darab* Scherzójában (**12**) –, komplementer ritmusban a kisdobbal és a triangulummal, valamint a piccolo ostinato motívuma alatt, groteszk hangzást kialakítva (711. ütem).

Máskor jelenlétével a hangszer egy fontos fordulópontot jelez. A „női" és a „férfi" téma[399] transzformációira és versengésére épülő műben, a két téma együtthangzását követő nagyzenekari hangzáshoz társul a harangjáték, hasonlóképpen a táncjáték kulminációs pontjához, a Királyfi és a Királykisasszony átölelésének momentumához (**184**), ahol tónusával világít rá a szakasz jelentőségére. A fuvola és a hegedű kettősében a pontozott ritmusú „női", a fagott, a kontrafagott, a harsona és a nagybőgő szólamában pedig a „férfi" dallam szól (401. ütem). Ezt követően lép be a harangjáték (413. ütem), a harmadik és negyedik oktávban kromatikusan elmozduló unisonójával kapcsolódva a fúvós és vonós színekhez (*2.2-5.kotta*).

Később formatagoló jellegében a harsona szólamában felcsendülő „női" témát vezeti be a harangjáték (873. ütem), hasonlóképpen a *Tánc-szvit* harmadik tételének

[396] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea,* 178. Vö.: Percival Price, Charles Bodman Rae, James Blades, „Bell"; James Blades, James Holland, „Glockenspiel", *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 05. 03.).
[397] Strauss *Don Juan* (1888), Csajkovszkij *Diótörő* (1892) Puccini *A pillangókisasszony* (1904) operák, valamint Debussy *La mer* (1905) zenekari műve inspirálhatta.
[398] Lendvai Ernő, „Karakteralkotás. Négy zenekari darab", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 63–81, ide: 72.
[399] Somfai László, „Bartók Béla: Scherzo op. 2", in: *A hét zeneműve*, 1986/3, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 306–313, ide: 310–311.

10.18132/LFZE.2024.2

magyaros dallamához,[400] ahol a cintányérral együtt jelzi a zongoránál felcsendülő négyszólamú kánon-epizódot (**31**).[401]

Játszhatóságát és hangszínét kamatoztatva Bartók a harangjátékot a dramaturgiailag fontos szakaszok, az átalakult témák, valamint a kulminációs pontok bevezető és kiemelő hangszereként alkalmazza. A harangjáték ugyanakkor a gyorsan változó zenei szakaszok szolgálatában is áll a fúvós hangszerek dallamának kiemelőjeként.



2.2-5. kotta: A harangjáték megjelenése a *Scherzo* két főtémájának kíséretében,

(©1961 Editio Musica, Budapest / EMB 3556)

[400] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról”, I.m., 24–26.
[401] A szakasz részletes leírását lásd a disszertáció 2.3. fejezetében.

10.18132/LFZE.2024.2

2.2.1.4. A harang

Hasonlóképpen a xilofonhoz és a harangjátékhoz, Bartók *suoni reali* írásmódban jegyezte le a harang szólamát is. Az idiofon hangszer zenekari jelenléte a vallásos, ünnepi és emelkedett epizódokhoz kapcsolódik.

A *Két kép* Virágzás tételének visszatérő szakaszában tűnik fel két d harang oktáv párhuzamban, megtámasztva a D-dúr hangnemet, s egyben tagolva a vibráló, összemosódó zenekari kíséretet. A két fuvola, illetve a B-klarinét kettősében megmutatkozó motívum, az üstdob tremolók, hárfa törtakkordok, valamint a vonóskar kettős és hármas tremolói fölött szól, melyhez kapcsolódik a két harang is (**12**$^{+4}$). A főtéma továbbfejlesztése során is megjelenik a hangszer. A fafúvós (az oboa, a B-klarinét, a fuvola és az angolkürt) *dolce* motívum egy *tranquillo* karakterű epizódot alakít ki, melynek légies hangzásához járul hozzá a harang, jelezve Lendvai szerint a „természet megszentelését”,[402] amire a vibráló, egészhangú harmóniák, valamint az ezután felbukkanó rövid magyaros furulyaimitáció[403] is utal (**12**$^{+11}$).

A *Falun* négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra átdolgozásban három különböző, gisz, cisz, fisz hangolású harang határozza meg a Lakodalom tétel ünnepi jellegét. Először a búcsújelenetben, majd a gúnyolódó lányok szakaszban szól harmóniai szerepben. Az énekkar unisonóban felcsendülő búcsúzó jellegű sorainak „Ancsurka, a ládád már szekérre rakták, / Vánkosod föltették: / Megvan a kelengyéd” első szótagját emeli ki a harang, a fagott, a zongora, a nagybőgő, valamint a hárfa formációja váltakozó cisz és gisz hangokat játszva, az ünnepélyes menetelést érzékeltetve, amit az ütem gyenge részén fafúvós (a piccolo, az oboa, az Esz és a B-klarinét) hangok egészítenek ki (**3**). Az epizód visszatérése, a harmadik strófa is hasonló karakterű marad, a hangszeres összeállítása is azonos lesz, ezúttal azonban fafúvós trillák is színezik (**8**). Többrétegű és kissé eltér a következő, a lányok gúnyolódását megjelenítő szakasz. A differenciált, terc és szext párhuzamban mozgó énekszólamok „Ládád jávorfából, / Vánkosod pehelyből; / Helyre lány vagy, Ancsa, / Mégsincs már szeretőd” alatt szintén a harang, a fagott, a zongora, a nagybőgő és a hárfa tartott harmóniái szólnak, amihez ezúttal a brácsa üveghangjai, továbbá az oboa, a kürt, a hegedű, illetve a cselló kvart és oktáv hangközeinek tükörmozgása is bekapcsolódik egy harsányabb epizódot kialakítva (**9**).

[402] Lendvai Ernő, „Dramatikus formálás. Két kép. Virágzás – Falu tánca”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 53–62, ide: 57.
[403] Kroó, *Bartók-kalauz*, 58.

10.18132/LFZE.2024.2

A hangszeres összeállítás hangzásának dúsítása mellett a harang a harmóniák megtámasztásában, s egyúttal egy szakasz jellegének megteremtésében és kihangsúlyozásában vállal szerepet. Jelenlétével a Virágzás tételben a természet, a *Falun* kamarazenekari változatában pedig a menyegző emelkedett atmoszféráját alapozza meg.

2.2.1.5. A cimbalom

Az ázsiai eredetű, verőkkel megszólaltatott húros hangszer, az arab nép közvetítésével került Európába. A 17. században Hebenstreit Pantaleon német muzsikus tökéletesítette. Magyarországon a 15. századtól elsősorban cigányzenekarokban alkalmazott hangszer,[404] szerepe a dallamkíséret, a hangzás gazdagítása és díszítése, mely az akkordfelbontások, az arpeggiók, a futamok és a tremolók során nyilvánul meg. A négy oktávnyi hangterjedelmű, lábakon álló pedálcimbalmot 1916–1938 között Rácz Aladár újította meg, új verőtípus, illetve kis pedálok használatával szólóhangszerré alakítva a hangszert.[405]

A cimbalom alkalmazására Bartókot több zeneszerző műve is ösztönözhette. Liszt *3. B-dúr zenekari rapszódiá*ja (1853), a *Magyar rohaminduló* (1875), Stravinsky *Renard* (1916) burleszk színpadi műve, valamint a *Rag-time* (1917) kamaradarabja,[406] ugyanakkor Kodály Zoltán *Háry János* daljátéka (1926) is inspirációs forrás lehetett számára. A szoros párhuzamok, mint az azonos műfajban való alkalmazás, valamint a verbunkos és a románo dallam előfordulása Liszt *3. rapszódiá*jában arra enged következtetni, hogy talán ez a mű lehetett a legnagyobb hatással Bartókra a hangszer alkalmazásában.[407]

---

[404] Mindazonáltal népi hangszerként is ismert. Bartók még egy kompozíciójában alkalmazott népi hangszert. A *Gyergyóból tilinkóra és zongorára* (BB 45a, 1907) című művében. Bali János, *A furulya*, I.m.

[405] Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, *Zenei lexikon I* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 382–383. Vö.: Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 449–451. A hangszer kialakulásához lásd: Schunda V. József, *A czimbalom története (Budapest: Buschmann könyvnyomdája, 1907). Online elérhető:* https://mek.oszk.hu/06100/06116/06116.pdf (Megtekintés dátuma: 2022.01.21). Vö.: Brauer-Benke József, *A népi hangszerek története és tipológiája különös tekintettel a Kárpát-medence és környezete hangszereire* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014), 285–303.

[406] Bartók kottatárában megtalálható a *Renard* és a *Rag-time* zenekari partitúrája is. Lampert Vera, „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung", *DocB* 5.,142–168, ide: 164–165.

[407] Liszt verbunkos dallama a *Magyar Dallok*, 4. kötetének 11. számából való. Hamburger Klára, „Liszt Ferenc: Magyar rapszódiák", in: *A hét zeneműve,* 1974/3, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 91–111. Vö.: Tari Lujza, „»Koltói csárdás« – Liszt Ferenc magyar rapszódiái és a népzene", in: *Zenei művelődésünk a változó régióban*, szerk. Angi István és Csákány Csilla (Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2013), 96–121, ide: 109. Vö.: Kovács János, „Bartók Béla: I. és II. rapszódia hegedűre és zenekarra", in *A hét zeneműve*, 1977/3, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 123–132, ide: 127

10.18132/LFZE.2024.2

A különböző táncdallamokra épülő *1. hegedűrapszódia* zenekari változatában (BB 94b), annak hangszeres formációjában eredményez egyedi hangzást az egyetlen ütőhangszerként megjelenő cimbalom, felerősítve az autentikus, népies jelleget, utalva ugyanakkor az 1750-es évekbeli cigányzenészekre is.[408] Hangszíne csaknem a teljes műben jelen van. Szorosan kapcsolódik a tétel verbunkos ritmusú, román főtémájához,[409] népies, „esztam" jellegű kíséretet kialakítva a hegedű és a B-klarinét, valamint a mélyvonóskar szólamával[410] (*2.2-6. kotta*).

Egyaránt a népies hangulat kihangsúlyozásában játszik szerepet és népi gyakorlatra utal felbukkanása a megváltozott zenekari kíséretben[411] (**12**), ahol ezúttal a fafúvóskar (a fuvola, az oboa, a B-klarinét és a fagott) előkés motívuma alatt szólnak a harminckettedes oktávugráson alapuló figurációi, díszítve a szólóhegedű dallamát.

Amint a második tétel magyaros dallamának visszatérésében (**14**),[412] úgy szintén díszítő jellegében szól a táncrendet felidéző,[413] Friss tétel román táncdallamainak[414] második *crucea* dallama[415] alatt is, tremolós és hangsúlyos nyolcadaival társulva a B-klarinét trilláihoz (**6**). Később a harmadik téma[416] alatt nyújt sokrétű kíséretet

[408] David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", in *International Journal of Musicology*, Vol. 9 (2000), 137–163, ide: 144. Bartók utasítása alapján, amennyiben nem áll rendelkezésre a hangszer, úgy az pótolható a zongorával, a *pizzicato* szakaszok pedig hárfával játszandók. Lásd a zenekar összeállítását követő magyarázó szöveget. ©1952 Hawkes & Son London / B. & H. 16229

[409] „De ciuit" dallam feldolgozása. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 131–133, ide: 131. Lampert-jegyzék: 222. A téma a csujogató táncdallamból ered. Biró Viola, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz", *Magyar zene,* 50/2 (2012. május), 188–209, ide: 190. A téma forrásdallamához, népi hívogató funkciójához lásd „De ciuit" leírását: *RFM*/I, 41. Kroó, *Bartók-kalauz*, 148.

[410] A szakasz „dűvő" és „esztam" kíséretéhez lásd: David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", I.m., 144–146.

[411] Kroó, *Bartók-kalauz*, 148

[412] A hegedű rapszódiák egyetlen magyar témája. Somfai László, „A 2. hegedűrapszódia rutén epizódja", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 307–310. A Lajtha László Szilágy vármegyei gyűjtéséből való dallamot Kovács János a kompozíció egyedüli énekesdallamaként azonosította. Uő., „Bartók Béla: I. és II. rapszódia hegedűre és zenekarra", I.m., 125. Az „Árvátfali kesergő" Lampert Vera forrásjegyzéke alapján azonban Vikár Béla gyűjtése. Uő., *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 131. Lampert-jegyzék: 223. Somfai egyik tanulmánya részletes képet nyújt a Vikár Béla fonografált dallam eredetéről (M.f. 99), melyet Bartók annak lejegyzésekor ismerhetett meg. Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy Bartók ismerhette Lajtha 1914-es Szilágy-megyei, diósadi gyűjtését is. Uő., „Az árvátfalvi kesergő" az 1. rapszódiában", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány,* 304–306. Vö.: Laki Péter, „Violin works and the Viola Concerto", in: *The Cambridge Companion to Bartók* (ed. by) Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 133–150, ide: 141.

[413] Biró Viola, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz", I.m., 190. Bartók táncrendeket sorol fel az *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének előszavában, különböző dialektusterületek szerint osztályozva azokat. Lásd *RFM*/I, 33–34.

[414] Kovács János, „Bartók Béla: I. és II. rapszódia hegedűre és zenekarra", I.m., 128–129.

[415] Bánáti hegedűdallam. Az eredeti dallamhoz lásd: *RFM*/I, 298b. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 132. Lampert-jegyzék: 225.

[416] „Pre loc" dallam feldolgozása. Az eredeti dallam megtalálható: *RFM*/I, 215. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 133. Lampert-jegyzék: 226.

10.18132/LFZE.2024.2

jelenlétével. Az ütem gyenge részén belépő, súrlódó szekundjaival ütőjellegű kiemeléssel hangsúlyozza a fődallam díszítéseit (**10**), míg a második regiszterben a szóló vonóskíséret üveghangjainak, a hegedű, a brácsa, illetve a cselló kvartjainak fémes hangzásához tapad.



2.2-6. kotta: A cimbalom dűvő kísérete az *1. rapszódia* Friss tételében,
(©1952 Hawkes & Son, London / B. & H. 16229)

Amint azt láthattuk, a hangszer elsősorban a népzenei jelleg és a népi előadásmód felerősítése okán kerül alkalmazásra. Jelenlétével kettős funkciót tölt be, hiszen egyaránt kapcsolódik a főszólamhoz és annak kíséretéhez is. Noha Bartók csupán egy művében alkalmazta a cimbalmot, kamatoztatja a hangszer hangszínét, hangterjedelmét, valamint ütőjellegét is.

10.18132/LFZE.2024.2

2.2.2. Határozatlan hangmagasságú ütőhangszerek

2.2.2.1. A kisdob

Egy kompozíción belül rendszerint a hangszer húros és húr nélküli típusa is megjelenik.[417] A párban előforduló kisdobok eltérő játékmódban szólnak, így azok változatos játékából áll össze a ritmikus kíséret. Míg a húr nélküli kisdob elsősorban különböző ritmusfajtákat, egyenletes negyedeket, nyolcadokat, triolákat, tizenhatodokat, vagy daktilus és anapesztus ritmusformulákat szólaltat meg, addig a húros kisdob a pergetés során tűnik fel, erőteljes ritmikus jelenlétet biztosítva. A két hangszer bemutatását nem az időrend, hanem a zenekarban betöltött funkciója határozza meg.

Meghatározó a két kisdob jelenléte az ütőhangszerek uralkodó jelenlétén alapuló *1. zongoraversenyb*en és a kétzongorás *Szonátá*ban, ahol a különböző verővel megszólaltatott ütőhangszerek felbukkanásait a dinamikai árnyalatok, a frazeálás és a ritmikai lüktetés is befolyásolja. Szorosan kapcsolódnak Bartók első zenekari összeállítású,[418] éjszaka zenéje típusú tételét[419] keretbe foglaló természeti jelenségek felidézéséhez. A zongoraverseny Andante tételében, valamint a *Szonáta* lassújában is a zongorával egyenrangúvá vált ütőkar neszezései, árnyalt megszólalásai során mutatkoznak meg a kisdobok és a hozzá tapadó cintányér változatos színei.

A zongoraversenyben az üstdob nyolcadait a középen majd szélen megütött húr nélküli kisdob (üstdob, illetve kisdob verővel), valamint a kupolánál megszólaltatott függesztett cintányér komplementer kopogásai követik (*2.2-7. kotta*).

---

[417] A hangszer előfordulásaihoz lásd a bevezetés 1.2. alfejezetét.

[418] Könyves-Tóth Zsuzsanna, „Zajok, békák és egy pásztor. Hagyomány és újítás Bartók éjszaka-zenéiben", *Magyar Zene*, 58/3 (2020. augusztus), 336–353, ide: 341.

[419] A zeneszerzésben fogalommá vált tételtípus a *Szabadban* zongorakompozíció negyedik tételének címadása nyomán vált toposszá a Bartók szakirodalomban. Lásd bővebben: Kárpáti János, „IV. vonósnégyes", in: Uő., *Bartók kamarazenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 213–230; Az éjszaka zenéje tételek típusához lásd bővebben: Büky Virág, „Dittáé – az éjszaka zenéi", *Magyar Zene,* 52/2 (2014. május), 137–158; David E. Schneider, „Tradition Transformed. »The Night's Music« and the Pastoral Roots of a Modern Style", in: Uő., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (Los Angeles: University of California Press, 2006), 81–119; Tallián, *Bartók Béla*, 245, 318; Ujfalussy, *Bartók*, 299–301; továbbá Jürgen Hunkemöller, „Klänge der Nacht in der Musik Béla Bartóks", *Archiv für Musikwissenschaft*, 60/1 (2003), 40–68. Lesznai Lajos, „Realistische Ausdrucksmittel in der Musik von Béla Bartók". In *Studia Musicologica*, T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók/Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961 (1963), 469–479; Somfai László, „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről. I. A természet-neszezés szerkesztése (Az éjszaka zenéje, 1–17. ütem), I.m., 153–157; A toposz forrásait az éjszaka-zenék hagyományához lásd: Könyves-Tóth Zsuzsanna, I.m. A 20. század elején az éjszaka egy gyakran alkalmazott szimbolista toposz volt. Carl Leafstedt, „The Stage Works: Portraits of Loneliness", in: *The Cambridge Companion to Bartók* ed. by Amanda Bayley (Cambridge University Press, 2001), 62–77. Vö.: Frigyesi Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley: University of California Press, 1998), 110; Robert Kenessy, „Night music (Bartók)". *Wikipedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/Night_music_(Bart%C3%B3k) (Megtekintés dátuma: 2022.05.05.)

10.18132/LFZE.2024.2

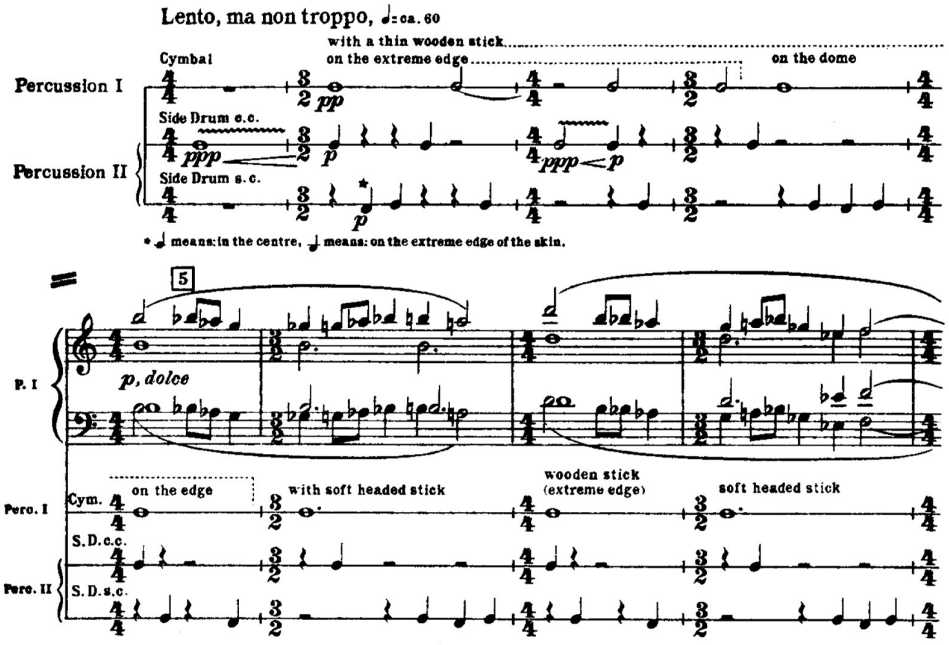


2.2-7. kotta: Az *1. zongoraverseny* lassújának kezdete,
(©1927 Universal Edition, Wien / U. E. 8777)

A kamaraműben a húros kisdob tremolóit követi a két kisdob komplementer ritmusa – a húros kisdob középen, a húr nélküli kisdob szélen és középen megütve – követi (*2.2-8. kotta*). Mindkét műben ezután kapcsolódik be a zongora. A versenyműben a hangszer súrlódó szekundjait visszhangozza a húros kisdobbal kiegészült ütőformáció (5. ütem). A *Szonáta*ban egy kromatikus dallam bontakozik ki (5. ütem), melynek lüktetését a cintányér különböző faverőkkel[420] (puha fejű, vékony faverővel a tányér szélén) megszólaltatott ütései jelzik, a váltakozó két kisdob belépései fölött. A kontrasztáló kíséret, az ütőhangszeres háttér okán Pintér Csilla szerint, a szakasz egyike a népzenéből beemelt „ritmusban beszélő hangoknak”[421].

[420] Vikárius László, „Masterly Pianism, Adverse Conditions, The CBS Radio Recording of november 1940”, I.m., 61–62.
[421] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 196.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-8. kotta: A kétzongorás *Szonáta* második tételének bevezetője,
(©1942 Hawkes & Son, London / B. & H. 8675)

A zongoraverseny bevezetőjének intenzitása fokozódik az ütőkar felerősödésével és a zongora regiszterjátékával. A szólóhangszer cikázó szeptim- és szekund-hangközökre épülő motívumát a húr nélküli kisdob két ütővel megszólaltatott, fokozódó hangzású, majd visszavékonyodó effektusa,[422] valamint a kupolánál megütött cintányér kíséri (24. ütem). Ezután egy *dolce* karakterű, kromatikus dallam szól a zongoránál, amit a húros és húr nélküli kisdob – középen, majd szélen megütve – nyolcadai követnek (30. ütem). Az üstdob tremolók és a cintányér ütésekkel előidézett kisebb tetőpont után a dallam szakaszosan elhal.

A tételek középrészében háttérbe szoruló ütőkar a visszatérésben új erőre kap. A zongoraversenyben a szólóhangszer pregnáns nyolcadai, valamint az üstdob, a kisdob, illetve a húros kisdob metrum-törő ritmizálása[423] után (172. ütem), visszatérnek

[422] A zongoraversenyben egyetlen helyen alkalmazott effektus az ütők mozgatását írja elő, ezáltal a korábbi éles hangzás fokozatosan teltebbé, erőteljesebbé válik a dob közepe felé haladó ütővel való megszólaltatás során, majd annak visszahúzásával visszatér az eredeti éles hang.
[423] A metrum-törő ritmizálás fogalmát Somfai László tanulmányára támaszkodva használom: „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”, I.m., 171.

10.18132/LFZE.2024.2

a nyolcados motívum polifon torlasztásai is, melynek elcsendesedése jelzi a tétel lezárását (198. ütem).

A dallam és a ritmika közötti ellentét[424] habár feloldódik a *Szonáta* középrészében is (85. ütem) a kromatikus téma keretes szerkezetet kölcsönözve a tételnek visszatér a II. zongora szólamában, amit újból a két kisdob váltakozó belépései, valamint a cintányér tagol (66. ütem).[425] A tételt ezúttal is ütőhangzások zárják, a középrész kvintolás motívum imitációja szól az üstdob és a hozzá csatlakozó kisdoboknál, augmentált alakban pedig a xilofonnál szűnik meg (89. ütem).

A két kisdob szólamának árnyalását az *1. zongoraversenyben* a különböző verők (üstdob és húros kisdob verő), továbbá, amint a *Szonáta*ban is, az ütések helyének váltakozása adja, hiszen a húr nélküli kisdob szélen és középen, a húros kisdob pedig mindig középen van megütve. Bartók ezt bővítette a kamaraműben, ugyanis utasításai szerint a húros kisdob jelenléte végig erőteljesebb a húr nélküli kisdobnál. A mezzoforte, piano és pianissimo szakaszoknál a vékony faverőket kell alkalmazni, a húrokat pedig, amikor nincs használva a hangszer, el kell engedni, megelőzve a vibrálást.[426]

A zeneszerző az ütőszólamok jelölésén is változtat. Míg az *1. zongoraversenyben* – a *2. zongoraverseny*, illetve a *Cantata profana* partitúrájához hasonlóan – még számok és a ritmusértékek szárának iránya jelzi a kisdobok, valamint a cintányérok megszólaltatására vonatkozó instrukciókat (a lefele szárral írtakat szélen, a felfele szárúakat pedig középen kell megütni), a kétzongorás *Szonáta*ban ezzel szemben a kisdobok szélén a sor alatti, a középen való ütést pedig a sorra írt ritmusértékek mutatják (Vö.: *2.2.7.* és a *2.2.8. kottá*t).

A húr nélküli kisdob előfordulásának emblematikus helye az életműben a nagyzenekari *Concerto* Giuoco delle coppie tétele. A Stravinsky hatására utaló[427] pregnáns ritmikájával a húr nélküli kisdob kezdetben a tétel színpadi jellegét érzékelteti[428] – megnyitja a páros táncokra épülő szakaszt (1–119. ütemek) majd bevezeti

[424] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.2. fejezetét.
[425] Büky Virág világít rá, hogy a kíséret valójában nem befolyásolja a téma alakját. Uő., I.m., 147.
[426] Bartók Béla, „Megjegyzések", B.&H. 8675; lásd továbbá a kétzongorás Szonáta facsimile kiadását: *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers, I.m.
[427] *A katona története* (1919) hatására utal. Péteri Judit, „Bartók Béla: *Concerto*", in: *A hét zeneműve*, 1976/1, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 111–119, ide: 116.
[428] A színpadszerűséget tovább erősíti, hogy nemcsak a kisdob, de az üstdob is hasonló szerepben tűnik fel, a fafúvós párok szólamához társulva. Az üstdob vezeti be a két oboa (24. ütem) és a két fuvola szólamát (60. ütem), a visszatérésben az oboa és az A-klarinét kettősét (180. ütem), végül nyolcadaival a fuvola és az oboa párosát (212. ütem).

10.18132/LFZE.2024.2

a korál-epizódot is (120. ütem) – majd felütéses ritmikájával ellenszólamként szakítja meg a homofon szerkesztésű rézfúvós formáció dallamát (*2.2-9. kotta*), hasonlóképpen a *2. zongoraverseny* lassújának scherzójához,[429] ahol negyedeivel a zongora nyolcados *cluster*eit[430] ellensúlyozza (63. ütem). Mindkét kompozícióban a kontrasztáló hangszínek érvényesülnek, ahol a tömbszerű intonációt váltják fel a húr nélküli kisdob ütései.



2.2-9. kotta: Kisdobszóló a *Concerto* második tételében,
(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

A dallamot ellensúlyozó ritmikai ellenpont, miként arra Pintér Csilla is rámutat, „ritmusban beszélő hangok"-ként értelmezhetők.[431] Az ellentét azonban nemcsak a fúvós-ütős hangszínekben, de a negyedes lüktetéssel váltakozó, aprózó ritmusok során is megmutatkozik.

Német-osztrák zenei hagyományokon alapszik a hangszer zenekari jelenléte a harci jelenetekben, meghatározó szerepet vállalva a katonai hangulat megteremtésében[432] Bartók több művében is. Így például a *Kossuth szimfóniai költemény*

[429] Bartók Béla, „2. zongoraverseny", *BBÍ*/1, 72. A tétel szerkezetéhez lásd: Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 208–213, ide: 207. Vö.: Stevens, *Bartók*, 242; Barbara Nissman, I.m., 270.
[430] A hangfürthöz lásd a 2.3.1.2. alfejezetet.
[431] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 196.
[432] *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, 446.

10.18132/LFZE.2024.2

„Jöjjetek, jöjjetek! szép magyar vitézek, szép magyar leventék!..”. szakaszban a fafúvóknál megmutatkozó unisono dallam ritmusának – mely a magyar vitézek témából alakult[433] – kiemelője a húr nélküli kisdob (**15**), amihez a nagydob csatlakozik jelezve a négy ütemes frázisokat (**15**$^{+8}$).

Az epizód párhuzamba állítható *A kékszakállú herceg vára* Fegyveresház jelenetével, ahol Bartók mintegy „hadi szerszámként” vonja be a húros kisdobot, mint „hadi hangszert”, felerősítve a fafúvóskarnál (a két fuvola, a két oboa és a két Esz-klarinét) megszólaló kettős tremolót egy ütőhangszerrel is. Ahogyan a *Hét kórus zenekarral* Huszárnóta darabjában is (14. ütem), a hangszer a hangulat megteremtése mellett erőteljes lezárást nyújt Judit változó lüktetésű, hullámzó ívű énekéhez is: „Milyen nagyon erős vagy te, / milyen nagy kegyetlen vagy te”, a B-trombita motívuma fölött (**45**$^{-1}$). Míg azonban a színpadi műben a húros kisdob tremolói szólnak, a Huszárnótában a húr nélküli kisdob aprózó, anapesztus ritmusa hangsúlyozza a kétszólamú kórus homofon szerkesztésű sorzárásait, később pedig nyolcadaival kiemeli a második kórus stretto imitációját, illetve a refrén utolsó sorait: „nem hagylak itt, nem, hejehuja haj” az egyenes fuvola[434] ereszkedő ívű dallama alatt.

A harc utalásában a zeneszerző a ritmikus motívumokat megszólaltató húr nélküli kisdobot és a pergetést játszó húros kisdobot egyaránt alkalmazza, ütős jelenlétükkel meghatározva az epizódok jellegét. Amint a bemutatott részletek is mutatják a hangszerek az énekszólamok sorzárásaiban is nagy szerepet játszanak, tremolók megszólaltatásával pedig a szakaszban rejlő feszültséget is érzékeltetik.

A két típusú kisdob *A csodálatos mandarin* nagyvárosi ricsajt megjelenítő nyitójelenetének hangzáshoz is hozzájárul, nyolcados ütésekkel meghatározva mind a szakasz, mind pedig a fokozatosan felerősödő fafúvós (fuvola, oboa, B-klarinét), valamint a kürt hangrepetáláson alapuló motívumának lüktetését. A zenekari kíséret négy rétegű faktúráját a fagott orgonapontszerűen tartott g hangja, a harsona és a trombita éles ritmusú dallama, a zongora tremolói, illetve a vonóskar skálamenete adja. A hangulat fokozódásával a húros kisdob pergetésre vált, így csak a húr nélküli kisdob egyenletes nyolcadai biztosítják a szakasz pulzálását (**3**$^{+9}$).

Egy téma karakterének kiemelőjeként is feltűnik a két kisdob a *Zene* második tételének kontrasztáló mozgásformákra épülő kidolgozási részében. A bőr szélén majd középen megütött húr nélküli kisdob, a húros kisdob, illetve a xilofon erősíti fel a zongora

[433] *BBÍ*/1, 44–45.
[434] A hangszer funkciójához lásd bővebben a 2.1. fejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

és a hegedű fúgatémájának ritmikáját, rámutatva annak ütőjellegére (199. ütem). Jelenlétével emellett poliritmikus szakaszt alakítanak ki a vonós kíséret ostinato nyolcadaival (220. ütem).[435]

A dallamok ütőjellegének kiemeléséhez Bartók mindkét típusú kisdobot alkalmazza, olykor egyedül, máskor párban, összekapcsolva a vonós hangszerekkel. A hangszerek, ahogyan azt az üstdobnál is megfigyelhettük, elsősorban a dallamok ütőjellegének szolgálatában állnak.

Sajátos megoldásként egy zsánerkép ábrázolásában is szerepet játszik a két kisdob az 1931-ben meghangszerelt *Magyar képek* vásári jelenetet felidéző Medvetánc[436] tételében, ami, ahogyan azt Bartók 1922-ből származó, angol nyelvű ismertetéséből olvashatjuk:[437] „a gazdája énekére táncoló, a dobkísérettel együtt morgó medve ábrázolása". A kanásztánc ritmusú[438] dallam szekvenciális visszatéréseire épülő darabban[439] a két kisdob váltakozása aláhúzza a formai tagolódást. A húr nélküli kisdob szorosan kapcsolódik a téma d alaphangú refrénszerű felbukkanásaihoz, a húros kisdob pedig annak átalakult alakjait követi.

Árnyalva a két ütőhangszer szólamát, a membránfeszültség változtatásával különböző hangolásban kerülnek alkalmazásra.[440] Míg a húr nélküli kisdob mélyebb,[441] a húros kisdob magasabb hangolású,[442] miként azonban Vikárius László és rávilágít, mindkettő az orgonapont kiemelésében vállal szerepet. Amikor az a téma alatt szól, akkor húr nélküli kisdob, amikor pedig fölötte tűnik fel, akkor pedig húros kisdob szerepel.[443] Bartók tehát bravúrosan alkalmazza a két hangszert, felhasználva őket a dallam, illetve a kíséret közötti ellentét kihangsúlyozásában is. A medvenyögéseket megjelenítő

[435] A poliritmikához lásd bővebben: Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 63–99.
[436] A *Tíz könnyű zongoradarab* tizedik darabja. Bartók „Medvetánc" kompozícióihoz és meghangszerelt műalakjaihoz Vikárius László nyújt átfogó képet. Uő., „Bartók: »Medvetánc«", *Magyar Zene,* 46/1 (*2008*. február), 31–49. A darab részletes elemzése Ligeti Györgytől származik: „Medvetánc", *Zenei Szemle*, 5 (1948. március), 251–255. Bartók tételenként adja meg, hogy hány ütőjátékosra van szükség az előadáshoz. A második tételhez három ütős, egy üstdobhoz, egy a triangulum és xilofon szólamához, illetve egy a cintányér, a húros- és húr nélküli kisdobhoz. Lásd az autográf partitúrában: PB A1TFSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).
[437] „Impression of a bear dancing to the song of his leader and growling to the accompaniament of a drum". Bartók Béla, „Jegyzetek egyes zongoraművekhez", *BBÍ*/1, 263, illetve 194.
[438] Járdányi Pál, „Medvetánc", ©1953 Editio Musica, Budapest / EMB 1001, v–vi. Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene* (Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977), 24. Vö.: Vikárius László, „Bartók: »Medvetánc«", *I.m.*
[439] A hangnemek váltakozása alapján a tétel ABACA szerkezetű. Járdányi Pál, „Medvetánc", I.m.
[440] *Brockhaus Riemann Lexikon*, 447.
[441] „tamburo piccolo basso, senza corda", EMB 1001
[442] „tamburi piccolo alto, con corda", lásd feljebb.
[443] Vikárius László, „Bartók: »Medvetánc«", I.m., 47.

10.18132/LFZE.2024.2

basszustuba és az üstdob[444] által bevezetett dallam az oboa és az A-klarinét párosában bukkan fel a húr nélküli kisdob, a cselló és a nagybőgő tremolóinak megtámasztásában, a kürt tartott d kíséretében. A dallam asz alaphangú alakja a kisoktávban a fagott, a kürt, a brácsa és a cselló együttesében, a húros kisdob, valamint a hegedű tartott asz tremolói fölött szól (**2**$^{-4}$). A húr nélküli kisdob a hegedűhöz és a brácsához társulva hozza az orgonapontszerű tremolókat a második oktávig felkapaszkodó „refrén" visszatérésénél a fuvola és az A-klarinét kettősében, amit a xilofon, illetve a triangulum színeznek (**4**$^{-4}$). Visszatér a húros kisdob pergetése a fuvola, az A-klarinét és a trombita szólama (**6**), majd újból a húr nélküli kisdob szól a csellóval az oboa és az A-klarinét formációjában felcsendülő dallam során (**9**).

Míg tehát az *1. zongoraversenyb*en, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* kamaraműben az ütés helyének meghatározásával, valamint a különböző ütőkkel árnyalja a zeneszerző a kisdobok szólamát, a Medvetánc tételben az ütők váltakozása mellett a membránfeszültség változtatása is megkülönbözteti a két hangszer tremolós hangszínét.

A húros és húr nélküli kisdob többféle funkcióban megmutatkozik Bartók műveiben. Szerepük kulcsfontosságú az éjszakai zörejek megjelenítésében, a kíséret rétegében egy karakter, illetve egy szakasz lendületének meghatározóiként tűnnek fel. A húros és a húr nélküli kisdob váltakozása egy tétel dramaturgiáját is hangsúlyozza. Egy epizód színpadi jellegét a húr nélküli kisdob, míg a hangzás dúsítását rendszerint a húros kisdob jelenléte szolgálja. A húr nélküli kisdob feltűnik ellenszólamként egy dallam vagy egy hangfürt ellenhatásaként, de alapvető az előfordulása a harc megjelenítése során és a feszültség kifejezésében.

2.2.2.2. A pergődob

A hangszer Bartók zenekarában csupán egy alkalommal fordul elő,[445] sajátos hangszínével jellegzetessé téve a *Tánc-szvit* nyitótételét. A pergődob tremolójával bevezeti, majd kíséretet nyújt a két fagott szűkmozgású, arabos jellegű dallamához,[446] felütéses ritmusával pedig követi az angolkürt magyaros témáját (**4**). Effektusával

[444] Uott.
[445] A hangszer alkalmazására feltehetően Wagner *Rienzi* (1837), *Lohengrin* (1850), *Parsifal* (1882) operái, illetve Strauss *Hősi élet* (1898) szimfonikus költeménye, annak csata-jelenete inspirálhatta Bartókot.
[446] Lásd ehhez a kromatika alkalmazását tárgyaló III. Harvard előadást, *BBÍ*/1, 175–178, ide: 177.

10.18132/LFZE.2024.2

kezdetben a zongora glissandókkal együtt szól, majd váltakozó, az ütem erős, hol pedig az ütem gyenge részén belépő nyolcadaival csatlakozik a mélyvonóskar *pizzicato* kíséretéhez, felerősítve a dallam táncos karakterét (*2.2-10. kotta*).



2.2-10. kotta: A pergődob szólama a *Tánc-szvit* nyitótételében,
(©1924 Universal Edition, Wien / U. E. 8324)

A két fagott oktávpárhuzamában felerősödő dallamához szorosan kapcsolódó pergődob erőteljesebbé válik a kombinált rövid és hosszú pergetés folytán (**1**). Megjelenésével a tételben a lendület, illetve a karakter kidomborításában vállal szerepet, a vonóskar effektusaihoz kapcsolódva.

2.2.2.3. A nagydob

A hangszer különböző ritmusok megszólaltatása során tűnik fel. Csúcspontokon negyedes, nyolcados ütései, valamint anapesztus ritmusai, a heves epizódokban pedig

10.18132/LFZE.2024.2

repetáló tizenhatodai és tremolói szólnak. A táncos epizódok alatt rendszerint egy másik hangszerrel alakít ki komplementer ritmust.

A *Kossuth szimfóniai költemény* csatajelenetében a nagydob a feszült hangulat megteremtésében vállal szerepet, tizenhatodos ütéseivel a kisdob aprózó, pontozott ritmusú motívumához társul, kiegészítve az oboa, az angolkürt, a fagott előkékkel díszített, felütéses belépéseit. Az ütős és fafúvós színek a szakasz két, egyidőben megmutatkozó, a vonóskar magyar vitézek témájához, valamint a harci riadót megszólaltató *marcato* trombita dallamhoz[447] nyújtanak kíséretet (**25**$^{+3}$). Hasonló funkcióban *A csodálatos mandarin* arab népzenei ihletettségű,[448] naturális ütős kíséretet megszólaltató Hajsza jelenetében[449] tűnik fel, ahol a brácsa és a cselló szólamában megmutatkozó, a szakasz „vivőmelodikáját"[450] kíséri (**62**). Az ütem súlyos részén fa-, rézfúvós, valamint vonós hangszerek, továbbá az ütőkből álló formáció (a húros kisdob, a nagydob, a tamtam) szól, amihez az ütem gyenge részén belépő, szintén vegyes összeállítású együttes (a fagott, a kürt, a kisdob és a zongora) csatlakozik komplementer ritmust kialakítva. A paraszti jelleget tovább formálja a kisdob természetes dobkíséret-imitációja, melyben a hangsúlytalan ritmusértékek kerülnek kiemelésre, megbontva az ütemrendet[451] (*2.2-11. kotta*). Ehhez kapcsolódik a váltott kezekkel metrikus kopogásokat megszólaltató nagydob is. Az ütéseket Bartók tovább árnyalja, hiszen a bal kéz rugalmas verőt alkalmaz, aminek a felső része ér a membránhoz, magasabb hangot létrehozva.

[447] *BBÍ*/1, 44–45.
[448] A dallamhoz társuló ütő jellegű kíséretet és annak ostinato ismétlődését Bartók az arab népzenéből meríthette. Mehdi Trabelsi, *La musique populaire arabe dans I 'oeuvre de Béla Bartók*: *Analyse de I'oeuvre ethnomusicologique et son impact sur I 'oeuvre creatrice* (Lille: Atelier national de reproduction des theses, 2002), 450–451.
[449] Hasonló epizód, dallamhoz társuló ütő jellegű kíséret a *2. vonósnégyes* II. tétel 8. ütemétől, továbbá a *4. vonósnégyes* zárótételének 12. ütemétől figyelhető meg. Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 77–81. Vö.: Mehdi Trabelsi, Mehdi Trabelsi, *La musique populaire arabe dans I 'oeuvre de Béla Bartók*: *Analyse de I'oeuvre ethnomusicologique et son impact sur I 'oeuvre creatrice,* I.m.
[450] Kroó, *Bartók színpadi művei,* 222–223; Uő., „Pantomime: The Miraculous Mandarin", in: *The Bartók Companion*, (ed. by) Malcolm Gillies (London: Faber and Faber, 1993), 382–383.
[451] Sylvia B. Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", I.m., 443.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-11. kotta: Az ütőkar komplementer ritmusa a Hajsza jelenetben,
(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

A táncos jelleget hangsúlyozza jelenlétével a nagydob, illetve a hozzá társuló üstdob tremolók az op. poszt. *Hegedűverseny* második tételének kidolgozási részében a fuvola, az oboa és a hegedű unisono dallama során (**25**$^{+4}$). Szintén a hármas lüktetést erősíti fel a nagydob, ezúttal az összeütött cintányér és az üstdob formációjában megszólaló komplementer ritmus megszólaltatásával a *Négy zenekari darab* Scherzójában, a két kürt szólamában felbukkanó főtéma alatt (**21**), valamint a *Tánc-szvit* fináléjának expozíciójában,[452] ahol az üstdobbal komplementer ritmust kialakítva az oboa, a B-basszusklarinét és a vonóskar arabos témájának táncos karakterét hangsúlyozza (**51**).

[452] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról”, I.m., 24–27.

10.18132/LFZE.2024.2

A dallam köré épülő kétrétű kíséretben a fuvola, illetve a piccolo szűkmenete a dallam bővülését, a nagydob és az üstdob ritmikus játéka mellett a táncos lüktetést a rézfúvóskar (a kürt, a B-trombita, a harsona és a basszustuba) felütéses belépései is biztosítják. Míg tehát a fiatalkori versenyműben a metrum körvonalazódik a nagydob szólamában, a *Tánc-szvit*ben az üstdobbal kialakított komplementer ritmus a dallamhoz kapcsolódik szorosan, kidomborítva annak karakterét. Párhuzamot mutat a három részlet a nagydob, valamint az üstdob társításában, ami olykor a cintányér szólamával is kiegészül.

A *2. szvit* második tételének reprízében a hangszer ütései a csúcspont megteremtésében játszanak szerepet. A fafúvós- és a vonóskar ostinatóban repetáló, alsó váltóhangos motívumát kíséri a nagydob sűrűsödő ütéseivel, az üstdob tremolója, továbbá az orgonapontszerűen tartott kürt és trombita g unisonója fölött (**32**). Együtt szólnak a nagydob ütései, valamint az üstdob tremolói az *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* Tömlöcben tételének kulminációs pontján[453] is, ahol az Agitato karakterű negyedik szakaszban kiemelik az énekszólam „Azt sohasem hittem volna, / Tömlöc oldalamat rontsa, / Piros orcám meghervassza, / Bodor hajam levásítsa" sorainak első szótagját (32. ütem). Az énekhang felerősödését, a szakasz feszültségét emellett a vonóskar ereszkedő tremolói, továbbá a fafúvóskar ismétlődő felsőváltóhangos motívuma is kifejezi (32. ütem). Egyaránt a két ütőhangszer jelzi a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* nyitótételének esz alaphangú csúcspontját is (56. ütem). A hegedű és a brácsa szólamának éles ritmusú esz repetíciói, valamint a mélyvonóskar tartott kvintjei alatt tűnik fel a nagydob és az üstdob ütése.[454]

A feszültséget, a tetőpontok kialakulását, amint azt láthattuk a nagydob, illetve a hozzá kapcsolódó üstdob érzékelteti. E két hangszer emellett dramaturgiai szerepben is megjelenik, hiszen a nagydob és az üstdob tremolói, majd metrikus ütései vezetik be a *Concerto* Finale tételének reprízében a fagott, illetve a B-basszusklarinét szignál-motívumát,[455] a hegedű, a brácsa, továbbá a cselló *sul ponticello* kísérete fölött (482. ütem).

A zenekari kíséretben közreműködve a nagydob általában egy többrétegű zenekari eseményben az üstdobbal szól együtt, de eltérő ritmikával. A hangszer szerepet vállal a tánc, a feszültség, a tetőpont, továbbá az énekszólamok kiemelésében. Ritmikus

[453] Melynek dallamát Bartók a magyar népzene legrégibb, több, mint ezeréves Ázsia széléről származó dalok közé sorolt, *BBÍ*/1, 75. A *Húsz magyar népdal* (BB 98) első darabja.
[454] Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", I.m., 116.
[455] A tétel szerkezetéhez és fontosabb dallamaihoz lásd a 3.3. fejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

játékával, máskor pedig tremolóival erősíti fel az ütőcsoport jelenlétét a zenekarban. Szólama kiemelkedik a zenekarból, amikor az üstdobhoz, a harangjátékhoz, illetve a kisdobhoz hasonlóan egy téma felbukkanását jelzi.

2.2.2.4. A cintányér

Bartók a hangszer különböző típusait alkalmazza műveiben. A függesztett és a páros cintányér különböző méreteit, változatos játékmódokban szólaltatja meg, melyekhez többféle verőt, vagy eszközt használ. Különféle ritmusok során változatos funkciót tölt be a zenekarban.

Az összeütött cintányér (jelölése: *a2*) rendszerint csúcspontot hangsúlyoz Bartók műveiben. *A fából faragott királyfi* ölelés pillanatában ütésével kiegészíti a nagyzenekari hangzást. A fuvola és a hegedű kettősében megmutatkozó *espressivo* dallamot a cseleszta, illetve a hárfa tremolói, a B-klarinét, a fagott és a nagybőgő tartott harmóniái követik, melyhez csatlakozik a cintányér is, jelezve a szakasz jelentőségét (**183**).

De a hangszer előfordul a fordulópontban is, például a *Négy zenekari darab* Preludio tételében, melynek következtében a témák nemcsak átalakulnak és új hangszerelésben tűnnek fel, de fordított sorrendben térnek vissza.[456] A kürt szólamában megmutatkozó második téma után tűnik fel az összeütött cintányér, a fuvola, az üstdob, illetve a vonóskar heves G-dúr tremolói fölött (**5**$^{+2}$). Ezt követően jelentős változáson mennek keresztül a dallamok. Először a második téma szól, nagyobb lendületben, fényesebb hangszínben a B-trombitánál, majd a főtéma – mely korábban fafúvós színekben mutatkozott be – a hegedűnél, *espressivo* karakterrel tér vissza, mélyvonós tremolók kíséretében.

A csodálatos mandarin zenekarában (**91**) a függesztett cintányér ütései jelenítik meg a csavargók gesztusait. Az első gyilkosság során, amikor a Mandarin fejéhez párnákat és takarókat szorítanak (**79**$^{+2}$),[457] majd a hangszer ismétlődő száraz *col legno* ütései jelzik az ismétlődő kegyetlen szúrásokat is (*2.2-12. kotta*). A feszültséget érzékeltető vibráló zenekarból – amit a fafúvóskar, a zongora és a vonóskar tremolói és cikázó motívumai teremtenek meg – tűnik ki a cintányér fémes hangszíne.

[456] Lendvai Ernő, „Karakteralkotás. Négy zenekari darab”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 65–80, ide: 67–68.
[457] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 228.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-12. kotta: Az ismétlődő szúrásokat megjelenítő cintányér a pantomimban,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

10.18132/LFZE.2024.2

A cintányér változatos hangzása érdekében Bartók a hangszer több típusát is alkalmazza. Magashangolású, kisebb méretű páros cintányér szól a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassújának középrészében, ahol az üstdobbal bevezeti, majd folyamatos kíséretet nyújt a tétel gamellán zene stílusjegyeit hordozó, a cseleszta, a hárfa, illetve a zongora formációjában felbukkanó tág unisono dallamhoz (45. ütem), felerősítve a vonóskar váltakozó *sul ponticello* és *Bartók-pizzicato* ütőjellegű effektusait.[458] Szintén a kisebb méretű cintányér metrikus ütései szólnak a *Hét kórus zenekarral* (BB 111b) Resteknek nótája tétel zárószakaszában is, ahol a terc párhuzamban mozgó kórus egyetlen ütőhangszereként emeli ki az ellenszólam[459] „dolgozzon" szótagjait, a vonóskar *pizzicato* színeihez társulva (42. ütem). Mindkét műben a metrum, illetve a lendület meghatározója, emellett pedig a vonóskar tónusainak kihangsúlyozója a cintányér.

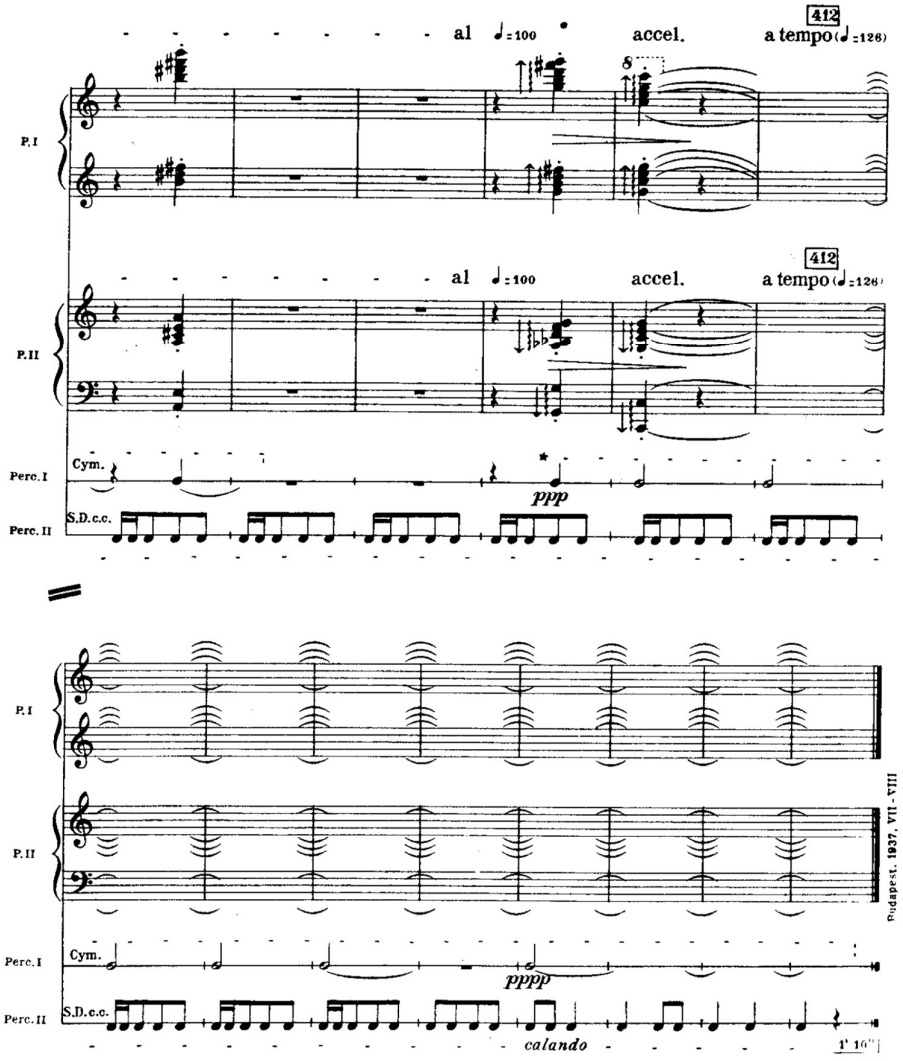
A kétféle méretű páros és a függesztett cintányér árnyalt, egyidejű alkalmazása az *1. zongoraverseny*, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* kompozíciókban figyelhető meg. A különböző verők használatával, így az üstdob verővel, vékony faverővel (kétféleképpen, markolatával és a nyelével is megütve), nehéz végű nagydob verővel (mely kombinálva jelenik meg a hangszer peremén vagy a kúpnál megszólaltatva), a halk és erőteljes ütéseken túl, a cintányér hangszínének különböző fokozatai, a tompa illetve az éles hangzások is megmutatkoznak. Míg a *Tánc-szvit* harmadik tételének magyaros dallama során a kézzel megszólaltatott hangszer a zongora dallamát követő vonóskar pizzicatóihoz és üveghangjaihoz kapcsolódik (**31**), körömmel vagy zsebkés hegyével megütött cintányér metrikus ütései tagolják például a kétzongorás *Szonáta* codájának záróütemeiben felbukkanó húros kisdob aprózó játékát (410. ütem) a zongora törtakkordok alatt (*2.2-13. kotta*). a bicska vagy zsebkés hegyével megszólaltatott hangszer vezeti be a szólóhegedű beszédszerű, „szillabikus giusto"[460] dallamát a *Hegedűverseny* zárótételében, amit a hárfa oktávái, valamint a triangulum ütései követnek (126. ütem).

[458] A húros effektusokhoz lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét.

[459] A feltételezést az is erősíti, hogy az ütőhangszer utólagos beszúrásként szerepel a partitúra-fogalmazvány 8. oldal utolsó sorában. PB 72SAOS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[460] A nyelv természetes hangsúlyrendjén alapuló dallamosságot Constantin Brăiloiu „Szillabikus giustónak" nevezte. Uő., „Le giusto syllabique", in: Uő, *Opere* I. Trad. şi pref. de Emilia Comişel (Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, 1967), 173–234.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-13. kotta: A zsebkéssel megszólaltatott cintányér a kétzongorás *Szonáta* befejezésében, *(©1942 Hawkes & Son, London / B. & H. 8675)*

A *Tánc-szvit*ben, illetve a *Szonáta*ban a cintányér hangszíne beleolvad a zenekari hangzásba (a vonóskarhoz, illetve a zongorához társul), a versenyműben a jelenlétével kiemelkedik a zenekarból, és dramaturgiai jelentőségű, hiszen bevezeti a szólóhegedű pontozott ritmusú dallamát. A kétzongorás *Szonáta* lezárásában, valamint a *Hegedűverseny*ben szakaszában is az ütőkíséretet hangsúlyozza. Az elsőben a kisdobot követi az ütem erős részén, utóbbiban pedig a triangulumhoz kapcsolóik az ütem gyenge részén, ritmikai sokszínűséget teremtve.

A cintányér zenekari alkalmazása során megmutatkozik Bartók kísérletező jelleme, hiszen az árnyalt hangszínekért a különböző méretű és típusú hangszerek,

10.18132/LFZE.2024.2

az eltérő verők mellett a szokatlan, újszerű eszközök használatát is előírja. A cintányér a kíséretben vállal szerepet, rendszerint a hangzás dúsításában, a vonóskar üveghangjainak és ütőjellegű effektusainak felerősítése során. Emellett azonban jelzi nemcsak a fontosabb témákat, fordulópontokat, de megjeleníti a csavargók kegyetlen gesztusait is a pantomimban.

2.2.2.5. A triangulum

A fa és fémverővel megütött hangszer különböző funkcióban, változatos ritmusok megszólaltatójaként tűnik fel. Megjelenik a hangzás dúsítása, a fordulópont vagy egy új szakasz bevezetőjeként

Tagoló funkcióban tűnik fel a triangulum a *Négy zenekari darab* Intermezzo tételében, ahol a főtémát megszólaltató cseleszta és hegedű három ütemes frázisait érzékelteti, a g alaphangú, vibráló zenekari kíséret fölött, amit a zongora futamok, valamint a hegedű tremolók hoznak létre (**12**).

Új szakaszok bevezető hangszere a triangulum a *Két portré* Ideális tételében, ahol a Leitmotiv[461] visszatérését jelzi a szólóhegedű szólamában a mélyvonóskar rák-imitációja alatt (**7**$^{+5}$), a *Tánc-szvit*ben pedig szorosan kapcsolódik a magyaros ritornell dallamhoz. Halk ütéseivel előkészíti annak második (**20**), majd utolsó megjelenését is, a B-klarinét, majd a négy hegedű szólójában (**57**). A *Magyar képek* Ürögi kanásztánc tételben a *calmo* dallamot vezeti be a fuvola szólamában (**9**$^{+4}$), a kétzongorás *Szonáta* nyitótételének reprízében a melléktéma visszatérésére világít rá (293. ütem).

A hangszer dramaturgiai funkciója összekapcsolja Bartók három zongoraversenyét is. Az első versenyművű harmadik tételében a triangulum a kontraszt-téma fafúvós megjelenését jelzi (436. ütem, *2.2-14. kotta*). Szintén változást idéz elő fémes hangja és együttcsengése a zongora tremolójával a *2. zongoraverseny* nyitótételének codája előtt (282. ütem),[462] illetve a lassútétel korál epizódjának visszatérésekor (204. ütem). Fordulópontra utal jelenlétével a *3. zongoraverseny* első tételének *grazioso* karakterű, g-moll témája[463] során is, hiszen ütései alatt a zongora szólamában megmutatkozó dallam trillákkal díszítetté és *scherzando* karakterűvé alakul (54. ütem).

[461] Lásd a 649. lábjegyzetet.
[462] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 217.
[463] Utal a *Concerto* második, Párok játéka tételére. Kroó, *Bartók-kalauz*, 254.

10.18132/LFZE.2024.2

Jellegzetes előfordulása a váltakozó, fa- és fémpálcával megszólaltatott triangulumnak a *Magyar képek* Medvetánc tételében a főtéma második megjelenése során (**4**), az *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* Párosító darabjában (7. ütem), illetve a kétzongorás *Szonáta* Allegro troppo tétel kidolgozási részében, ahol változatos hangszínével színezi az epizódokat (182. ütem). Figyelemre méltó a Párosító darab,[464] hiszen a zongora és a hárfa törtakkordjai fölött az addig tompább, faverővel megszólaltatott triangulum a fémpálca révén erőteljesebb, fémes hangszínűvé változik, kiemelve az énekszólam „Sárga csikó csengő rajta" szűkmenetű dallamának utolsó szótagját (7. ütem). A szöveget kihangsúlyozó hangszerelés,[465] a csengő hangszínét imitáló ütőhangszer felütéses belépései nemcsak a hangfestéshez, a hangzás változatosságához, de kezdetben a hármas lüktetés megbontásához, majd a metrum kihangsúlyozásához is hozzájárul (*2.2-15. kotta*).

De hasonló eljárásra bukkanhatunk a kétzongorás *Szonáta* első tételének kidolgozási részében is, ahol a vezérmotívum feldolgozását bevezető szakaszban kezdetben vékony faverővel (182. ütem), majd fémütővel megszólaltatott ütéseivel egészíti ki a két zongora staccatós játékát (188. ütem).

A triangulum fémes hangját, az üstdobhoz, a nagydobhoz, a kisdobhoz, illetve a cintányérhoz hasonlóan Bartók az új szakaszok előkészítéséért, valamint a fordulópont kihangsúlyozásáért alkalmazza. A hangszer ugyanakkor a fafúvós hangszerekhez (a piccolóhoz és a klarinéthoz) hasonlóan,[466] szerepet vállal a hangfestésben is, így tehát az ütőhangszerek is részt vesznek a szöveget kihangsúlyozó hangszerelésben.

[464] A *Húsz magyar népdal* (BB 98) 12. darabja.
[465] Lásd a 107. lábjegyzetet.
[466] Lásd a 2.1.1. alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-14. kotta: A triangulum felbukkanása az *1. zongoraverseny* harmadik tételében,

(©1927 Universal Edition, Wien / U. E. 8777)

10.18132/LFZE.2024.2



2.2-15. kotta: Hangfestés az *Öt magyar népdal* Párosító tételében,

(©1977 Boosey & Hawkes, USA / C.I.C.A. Music Publisher)

2.2.2.6. A tamtam

Korábbi hagyományokra mutat vissza[467] az ázsiai eredetű hangszer jelenléte Bartók zenekari műveinek gyászindulóiban, lassútételeiben, illetve drámai pillanataiban.[468] A tamtam felbukkan emellett a csúcspont és a táncos epizódok kiemelése során is.

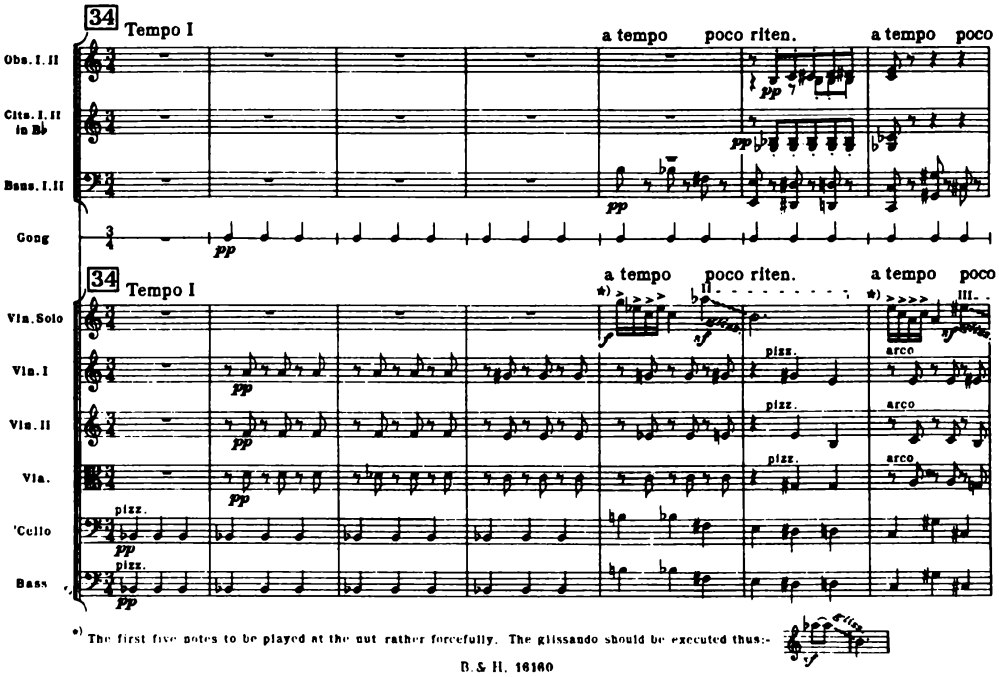
[467] A hangszert a zenekarban először François-Joseph Gossec használta a Mirabeau temetésére (1791) írt gyászindulójában. *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, 485.

[468] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 172; Vö.: James Blades, James Holland, Alan R. Thrasher, „Gong", *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2023. 01. 28).

10.18132/LFZE.2024.2

A végső katasztrófát jelzi negyedes ütéseivel a *Kossuth szimfóniai költemény* (**36**$^{-1}$),[469] valamint a *Négy zenekari darab* gyászindulójában az üstdob tremolójához csatlakozva a nagy összeállítású fúvóskar (négy fuvola, két oboa, angolkürt, három A-klarinét, A-basszusklarinét, négy fagott, négy kürt, négy trombita, két harsona, basszustuba), illetve a vonóskar nagyzenekari hangzásában (**7**$^{-2}$). Szintén a halál jelentéstartalmával tűnik fel *A csodálatos mandarin* első gyilkosság jelenetében is, ahol az üstdob, a zongora, valamint a nagybőgő cisz tremolójához kapcsolódik, az orgona és a vonóskar hullámzó motívumai alatt (**79**). Amint az a bemutatott példákból is kitűnik a tamtam a nagyzenekari hangzásban többnyire tremolók megszólaltatásával érzékelteti a halált és a végső katasztrófát.

Egy dallam táncos jellegét hangsúlyozó negyedeivel tűnik fel a tamtam a *2. szvit* szonáta szerkezetű második tétel reprízében, ahol a negyedik téma[470] átalakult alakját követi (**34**). A szólóhegedű feszes ritmusú, ereszkedő glissandókban lezáruló motívuma alatt szólnak a hangszer negyedes ütései a mélyvonóskarhoz társulva, komplementer ritmust kialakítva a brácsa és a hegedű pizzicatóival, a két oboa és a két B-klarinét ellenpontozásában (*2.2-16. kotta*).



***2.2-16. kotta*:** A tamtam előfordulása a *2. szvit* második tételében,
(©1948 Hawkes & Son, London / B. & H. 16160)

[469] Ahogyan arra Bartók is utal elemzésében. *BBÍ*/1, 46
[470] *BBÍ*/1, 58. Vö.: Malcolm Gillies, „Two orchestral Suites", in *The Bartók Companion* (London: Faber&Faber, 1994), 454–467, ide: 464.

10.18132/LFZE.2024.2

Szintén tánctételben, ezúttal azonban tagoló funkcióban jelenik meg a *Tánc-szvit* egyetlen témára épülő ötödik tételének ütőhangszereként. A népi kurjongatást stilizált formában imitáló, ritmikus táncszóként azonosított dallam[471] ritmikus arculatát jelzi a tamtam. A brácsa szólamában megmutatkozó szűkmozgású, primitív dallam[472] lüktetését és frázisait jelzi metrikus ütéseivel a hangszer, melyhez a basszustuba, a zongora, valamint a nagybőgő is társul (**44**). A vonós és fafúvós színekben, a téma szekvenciális kvart emelkedésével a tamtam megszólalásai ritkulnak és egyre rövidebbé válnak. A hangszer utolsó alkalommal a dallam záróformulája alatt szól, a kontrafagott, illetve a zongora kíséretéhez kapcsolódva.

Tremolóival a fordulópontot és a feszültséget jelzi, például a táncjátékban a Fabáb megelevenedésének pillanatában (**81**), ahol addig szól az effektusa a két hegedű motívuma alatt míg a címszereplő megmozdul. [473] Hasonló funkcióban tűnik fel a *Cantata profana* első részében, a kórus „Utat tévesztettek" sorai alatt, az üstdob, valamint a vonóskar tremolóihoz csatlakozva (170. ütem).

Az ütőkar tagjaihoz hasonlóan a tamtam is változatos funkcióban és többféle játékmód megszólaltatása során bukkan fel a zenekari művekben. Előfordul egy szakasz egyedüli ütőhangszerként, de az üstdobhoz, vagy a mélyvonóskar mellett is. A gyászindulókban, illetve a pantomimban a halál, valamint a várakozás jelentéstartalmával tűnik fel, de ütéseivel a lendület kifejezésében is szerepet vállal. Tremolói a feszültség érzékeltetése, illetve egy fordulópont során szólnak.

---

[471] Uő., „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 27. A népzenei gyökerű jelenséget Bartók az 1911-ben megfogalmazott *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* írásában „ritmusban beszélő hang-"nak nevezi. A népzenei gyűjtőutak során megfigyelt ritmika önállósulásról és a dallamtól elszakadó táncszókról – „amilyeneket tánc közben szoktak rendesen melódia nélkül, de azért erős ritmusban kurjongatni –". Bartók részletesen rögzítette megfigyeléseit:

> „A legények sok helyen táncban a muzsika ritmusa szerint mondogatnak afféle pajkos, 2-soros verses kiszólásokat, de csak szóval (a székelyeknél: táncszó, Kalotaszeg vidékén: csujogatás, a románoknál: chiuituri vagy strigături). Talán nálunk Nagymagyarországon is így volt ez, azzal a különbséggel, hogy a ritmusban beszélő hang önkéntelenül a zene hangjaihoz simult: énekelni kezdett".

„A magyar nép hangszerei", *BBÍ*/3, 65–75, ide: 75.

[472] 1931. január 10. Octavian Beunak írt levelében Bartók kiemeli, hogy az ötödik tétel dallamának nemzetiség szerinti osztályozása nem lehetséges, mert az „annyira primitív, hogy nem lehet másról beszélni, mint primitív-paraszti jellegről". *Bartók Béla levelei*, 396–399, ide: 398. Vö.: Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 27.

[473] A Fabáb megjelenítésében szerepet vállaló fagotthoz lásd a 2.1. fejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

2.2.2.7. A tamburin

A hangszer jellegzetes csörgő hangja az *1.* (BB 39) és a *2. szvit* (BB 40), valamint a *2. zongoraverseny* zenekarában egy-egy alkalommal fordul elő. Az *1. szvit* Molto vivace zárótételében, illetve a *2. zongoraverseny* nyitótételében is a lendület, a táncos karakter felerősítését szolgálja a hangszer. Emellett mindkettőben fafúvós, az oboa és a klarinét dallam kíséretében szól. A szvitben a két fagott és a mélyvonóskar egyenletes nyolcadaihoz társul (**6**), a versenymű kidolgozási részének harmadik epizódjában[474] pedig az üstdobbal komplementer ritmust kialakítva követi a kontraszubjektumot (136. ütem).

A *2. szvit* páros lüktetésű Allegro scherzando tételében egy komikus epizódot teremt az ütem gyenge részén belépő ütéseivel megakasztva a B és az Esz-klarinét szólamában megmutatkozó főtémát[475] (**2**$^{+9}$). Kopogásával nemcsak a dallam átalakulását, de a kíséret átlényegülését is előidézi, hatására a komplementer ritmusú vonós kíséret vonszolttá alakul (*2.2-17. kotta*).



2.2-17. kotta: A tamburin megjelenése a *2. szvit* Scherzójában,
(©1948 Hawkes & Son, London / B. & H. 16160)

[474] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a *2. zongoraversenyben*”, I.m., 207.
[475] *BBÍ*/1, 57–58.

10.18132/LFZE.2024.2

Kárpáti ezt az „elhangolás” jelenségnek nevezi, melyet Bartók a fiatalkori műveiben alkalmazott, elsősorban a karaktervariáció eszközeként, a torz jellemek megjelenítésére,[476] melybe ezúttal egy ütőhangszert is bevont. Az üstdobhoz hasonlóan – a *Magyar parasztdalok* Ballada tételében (**2**$^{+4}$)[477] –, tehát a tamburin is szerepet játszik egy dallam lendületének megfékezésében.

Bartók a tamburin alkalmazásai során annak teljes attribútumait kihasználja. A kéz hátával megszólaltatott hangszer részt vesz a táncos dallamok kihangsúlyozásában, míg máskor a lendület megakasztásában vállal szerepet. A fafúvós szólamok kíséretében tűnik fel a vonóskarhoz, vagy az üstdobhoz csatlakozva. A hangszerelés révén strukturált zenei eseményben a tamburin is közreműködik, hiszen szólamának megszűnése jelzi a szakaszok lecsengését.

2.2.2.8. A kasztanyetta

Míg a 19. századi művekben a komor és baljós helyzetek ábrázolásában játszott szerepet,[478] a mediterrán eredetű hangszert később a ritmus, majd főként a táncos karakterek kiemelőjeként használták.[479]

Bartók zenekari kompozícióiban egy alkalommal, mégpedig a táncjátékban jelenik meg a kasztanyetta.[480] A Királykisasszony és a Fabáb első táncának groteszk hangulatának megteremtésében lép fel, társulva a xilofon, a cintányér és a két hárfa formációjához, a fojtott kürt orgonapontszerűen tartott e hangja mellett (**93**). A fafúvóskar triolás motívuma során megmutatkozó ritmikus játékban, a hárfa tizenhatodos súrlódó kisszekundjai, illetve a cintányér ütései fölött a xilofon egyenletes, kopogó tizenhatodai mellett szól a kasztanyetta nyújtott ritmusa. Egzotikus hangszínével és felbukkanásával ritmikai sokszínűséget teremt, hiszen megakasztja a tempót (*2.2-18. kotta*). A Fabáb botladozását és suta mozgását megjelenítő xilofonhoz illeszkedő, szintén szimbolikusan alkalmazott kasztanyettával nemcsak a zenekarban

[476] Kárpáti János, „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”, I.m., 138.
[477] Lásd a 2.2.1.1. alfejezetet.
[478] Casella-Mortari, *La tecnica dell’orchestra contemporanea,* 173.
[479] Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 458–459.
[480] A hangszer alkalmazásában Bartókot Strauss *Salome* 4. felvonásának táncjelenete is inspirálhatta.

10.18132/LFZE.2024.2

megmutatkozó hangszínekre helyez nagy hangsúlyt Bartók, de a szakasz ritmikájára is, meghatározva annak karakterét.[481]

A korábbi hagyományokból kiindulva a zeneszerző egy táncos jellegű epizódban alkalmazza a hangszert, azonban nem a lendület, hanem az akadozó mozgás, a Fabáb ügyetlenségének megjelenítése során. A két ütőhangszer, a xilofon, illetve a kasztanyetta egyidejű játéka ugyanakkor utal a szereplő meghatározó jelenlétére is az epizódban.



2.2-18. kotta: A kasztanyetta a Fabáb és a Királykisasszony első táncában,

(©1951 Universal Edition, Wien / U. E. 6638)

[481] A hangszer második alkalommal akkor tűnik fel, amikor a Királyfi közbe akar lépni, megszakítva a táncot (**99**). 113 oldal, PB 33FSFC3, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). A szakaszt Bartók később kihúzta.

10.18132/LFZE.2024.2

Az ütőhangszereket Bartók változatos funkcióban, nemcsak a ritmus megszólaltatására, de a szakaszok előkészítésére és kiemelésére is használja, a fontos dramaturgiai epizódokat a változatos ütőhasználattal is kihangsúlyozva. A fordulópontok legtöbbször az ütőhangszerek bekapcsolódásával csendülnek fel. A határozott hangmagasságú ütőhangszerek, mint az üstdob, harmóniai funkcióban és dallamhangszerként, míg a harang, illetve a harangjáték az ünnepi jelleg és az emelkedett epizódok megteremtése során tűnik fel. A határozatlan hangmagasságú ütőhangszerek, mint a húros és húr nélküli kisdob, illetve a cintányér Bartók sajátos éjszakai zörejeket megjelenítő epizódjainak megvalósítói, utóbbi pedig a csavargók kegyetlen gesztusainak is érzékeltetője a pantomimban.

Egy epizód tempója, a táncos lüktetés és egy dallam ritmikus jellegének kihangsúlyozása mellett az üstdob, a tamburin, valamint a kasztanyetta a lendület megakasztásában is szerepel.

Az ütőhangszerek zenekari jelenléte nemcsak a megnövekedett létszámban érezhető, de a változatosan megszólaltatott hangszerek többféle funkciója során is megmutatkozik. Amint azt láthattuk, Bartók kiemeli az ütőcsoportból az üstdobot, a xilofont, illetve a húr nélküli kisdobot, szólóhangszerként is alkalmazva őket, a dallamok ritmikai ellenerőjeként.

10.18132/LFZE.2024.2

2.3. A billentyűs hangszerek funkciója a zenekarban

Bartók zenekari műveiben megmutatkozik a billentyűs hangszerek sokoldalúsága. A többszólamúságuk, amit a hangzás gazdagítása során kamatoztat, jellegzetes hangszínük ezért főként a kíséretben tűnik fel, de olykor egy dallam során is előfordul. Ebben a fejezetben három hangszer, a zongora, a cseleszta és az orgona zenekari használata kerül bemutatásra, amit elsősorban a szerepkör határoz meg.

2.3.1. A zongora[482]

A billentyűs hangszerek hosszú ideje a zenekar részei voltak. A barokk korban a csembaló és az orgona többszólamú játékával continuóként volt használatos, amely a 18. században, a korai Haydn és Mozart szimfóniákban, majd a Mannheimi iskola zeneszerzőinek műveiben is jelen volt. A század végén a csembalót felváltotta a fortepiano, mely elsősorban szólóhangszerként tűnik fel a zenekar kísértében.[483]

A zongora a 19. század második felétől tűnik fel újból a szimfonikus zenekarban. Ekkor nem az akkordok és basszushangok megszólaltatása miatt, hanem szólisztikus képességéért, többszólamúságáért, valamint hangszínéért alkalmazták.[484] Például Berlioz Shakespeare *Vihar* (1833) zenekarra és énekkarra írt fantáziájának hatodik részében,[485] Saint-Saëns a *3. szimfónia* és *Az állatok farsangja* (1886) művekben, Debussy *Printemps* szimfonikus szvitjében (1887), Vincent d'Indy *Jour d'été à la montagne* (1905) kompozíciójában, illetve Gustav Mahler *8. szimfóniá*jában (1910). Ezt a mintát követve későbbi alkotásokban is feltűnik, így Bloch *1. concerto grosso* (1924–1925), Sosztakovics *1. szimfónia* (1924–1925), továbbá Prokofiev *5. szimfónia* (1944) zenekarában is.[486]

---

[482] Bartók a hangszer magyar és olasz „pianoforte" elnevezését használja. Lásd ehhez a *Négy zenekari darab* két zongorás letét formájú fogalmazvány, hangszerelést előkészítő jegyzeteit: PB 31TPPS1, 14. oldal. Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). Továbbá *az Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra*, autográf partitúra, az Universal Edition részére másolt kölcsönanyag (1933) támpéldányát: PB64TFSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[483] John Spitzer, Neal Zaslaw, „Orchestra", *Grove Music Online,* ed. Laura Macy https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022.04.16.)

[484] Samuel Adler, „Keyboard Instruments", in: Uő., *The Study of Orchestration* (New York: W.W. Norton & Company, Inc. Third Edition, 2002), 468–485, ide: 468.

[485] A „Lelio ou retour à la vie" monológban tűnik fel.

[486] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 199–200. Vö.: Samuel Adler, I.m., 469.

10.18132/LFZE.2024.2

A zongora zenekari alkalmazására feltehetően Stravinsky művei nyújthattak inspirációt Bartóknak,[487] hiszen a hangszer széleskörű zenekari elterjedése szorosan az ő nevéhez fűződik.[488] Számos kompozíciójában megjelenik a hangszer, így például a *Tűzmadár* (1910) és a *Petruska* (1911) balettekben,[489] *A csalogány éneke* (1917), az *Oedipus Rex* (1927), valamint a *Zsoltárszimfónia* (1930) zenekarában is.[490] Főként tematikus szerepben szól a zongora, hiszen például a *Petruská*ban a címszereplő táncában (**52**),[491] illetve a Balerina megjelenésekor szól (**55**$^{+6}$).[492]

A hangszer közreműködik a hangzás dúsításában, a szélső regiszterek kiemelése, a ritmus felerősítése során, valamint ütőjellegében is[493] növelve az ütőkar erejét. Stravinskyhez hasonlóan a zongora sokoldalúságát Bartók nemcsak szólóműveiben, de zenekari műveiben is kamatoztatta, egy kompozíción belül gyakran több funkcióban is megmutatva a hangszert. Tematikus funkcióban tónusa kiemelkedik a zenekarból, máskor harmóniái összefonódnak a zenekar többi szólamával.

Gyakori a zongora hárfaszerű alkalmazása, futamaival és törtakkordjaival legtöbbször a cselesztához, illetve a hárfához társul, de felbukkan ezek helyettesítő hangszereként is. Szólamát a virtuóz hangszerkezelés jellemzi, melyben visszatérő elemként tűnnek fel az ostinato-ritmusok és motívumok, a *pizzicato*, a trilla, a glissando,

---

[487] Stravinsky Bartókra gyakorolt hatásához és kapcsolatához lásd bővebben: Kárpáti János, „Bartók, Schönberg, Stravinsky", in: *Arion 13 Almanach International de Poésie* (Budapest: Corvina Kiadó, 1982), 241–242, Vö.: Kárpáti János, „Elődök és kortársak", in: Uő., *Bartók kamarazenéje*, 59–64; Vikárius, *Modell és inspiráció*; Kárpáti János, „Bartók, Schönberg, Stravinsky", in: *Bartók Studies*, ed. by Todd Crow (Detroit: Information Coordinators, 1976), 93–98; *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, összeáll., Wilheim András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000); David Schneider, „Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s", I.m., és Uő., „Tradition Challenged: Confronting Stravinsky", I.m.; Breuer János, „A magyarországi Stravinsky kultusz nyomában", in: Uő., *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 305–323. Bartók több előadásában és elméleti írásában is említést tesz Stravinsky munkásságáról: „Új magyar zene, műzene és népzene", *BBÍ*/1, 143–144, 161–184, ide: 165–167, 173, 177, 179–180; „A népzene hatása a mai műzenére", *BBÍ*/1, 102–104, ide: 103.

[488] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 200.

[489] Utóbbiban a zongora a címszereplő alakjához kapcsolódik szorosan. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 139.

[490] Noha Bartók kottatárában a felsorolt Stravinsky művek közül csupán a *Petruska* zenekari és zongoraátirata, valamint *A csalogány éneke* zenekari partitúrája volt meg (Lampert Vera „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung", *DocB* 5., 164–165) a szakirodalom bőséges adattal és információval szolgál arra vonatkozólag, hogy Bartók mikor ismerhette meg Stravinsky műveit. Ennek összefoglalóját lásd: David Schneider, E., „Tradition Challenged: Confronting Stravinsky", I.m., 125–151, továbbá lásd még Bartók 1920. november 24. Philip Heseltinének írt levelét, melyben felsorolja az addig általa ismert Stravinsky műveket. *DocB* 5., 140.

[491] A zongora a fúvós hangszerekkel együtt jeleníti meg Petruska táncát.

[492] A hangszer akkordjaival kitűnik a bevezetőben, valamint előfordul a negyedik kép, Jelmezesek jelenetében is (**122**).

[493] Az üstdob és a nagydob szólamának felerősítésére is képes. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 201.

10.18132/LFZE.2024.2

valamint a tremolo effektusok, melyek megszólaltatását Bartók pontos artikulációs és előadói jelekkel látta el.

2.3.1.1. A zongora harmóniai szerepe a zenekarban

A hangszer jellegzetes textúrák során jelenik meg a zenekarban. Akkordok, skálafutamok megszólaltatása mellett, a mély és a magas szólamok erősítésekor, a táncos karakterű dallamok kihangsúlyozásakor tűnik ki a nagyzenekari hangzásból.

A Bartók művek sorában a zongora az 1921-ben meghangszerelt *Négy zenekari darab*ban[494] jelenik meg először és válik a zenekar szerves részévé. A hangzás gazdagítása érdekében a zongora a hárfa glissandóihoz kapcsolódik, törtakkordjaival a Preludio tétel kürt szólójának vibráló kíséretét erősíti fel, kiegészítve az üstdob tremolóit (**1**$^{-7}$). A dallam fafúvós megjelenése alatt is szólnak hangzatai, a fuvola, illetve a hegedű ellenpontozásában (**1**). Szorosan kapcsolódva a főtémához annak visszatérésben is szól, a bevezetőhöz hasonló zenekari epizódot kialakítva (**13**). A repríz fuvola szólóját a zongora és a két hárfa effektusai, valamint a vonóskar moll harmóniái kísérik.[495] Szintén a hárfához kapcsolódva, ostinatóban ismétlődő futamai követik az Intermezzo dallamát is, csatlakozva az osztott vonóskar és a cseleszta tremolóihoz, erőteljes zsongást eredményezve (**12**). A témával egyidőben átalakuló, vibráló zenekari kíséret felerősödésében vállal jelentős szerepet a zongora, változó irányú futamaival nagy ívű hullámzást teremtve, a tremolókat, azaz apró hullámokat megszólaltató üstdob és vonóskar szólama fölött.

A csodálatos mandarin az egyedüli színpadi mű, amelynek zenekarában zongorát és orgonát[496] is találunk. A nagyvárosi jelenetben a mély és a magas szólamokat, a regiszterek közötti távolságot növeli hármashangzataival a zongora, éles kontúrt

[494] A mű keletkezéstörténetéhez lásd bővebben: Somfai László, „Bartók Négy zenekari darabjának fogalmazványa", in: Uő., *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015), 355–365, és Uő., „Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of the Work in Progress", in *Studia Musicologica,* T. 35, Fasc. 1/3 (1993–1994), 229–241.

[495] Megjelenik a tétel befejezésében is, ahol zárógesztusa, a negyedik oktávig emelkedő törtakkordjai szólnak, szorosan kapcsolódva Bartók több művének befejezéséhez. Így a zongorára és zenekarra írt *Rapszódia* (BB 36b) és a *Két Kép* Virágzás tételének befejezéséhez (**12**$^{+11}$), az *1. szvit* második tételének (**29**$^{+2}$) és a *4. vonósnégyes* lassújának felkapaszkodó hegedű dallamához (69. ütem), a *Szabadban* ciklus (BB 89) *Az éjszaka zenéj*ének furulyát imitáló zongora motívumához (70. ütem), valamint a *3. zongoraverseny* befejezéséhez (760. ütem). Büky Virág világít rá Bartók ezen típusú tételének jellegzetes vonásaira, szoros párhuzamba állítva a zeneszerző szóló és zenekari műveinek lassú tételeit. Uő., „Dittáé – az éjszaka zenéi", *Magyar Zene,* 52/2 (2014. május), 137–158, ide: 152–153.

[496] A hangszer alkalmazásához lásd a 2.3.3. alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

kölcsönözve a szakasznak (**3**$^{-1}$). A negyedik oktávig felkapaszkodó tizenhatodaival kiemeli a harsona motívumát a fafúvós ostinatók, valamint a vonóskar futamai fölött. Az első csalogató során (**22**), majd az első (**90**$^{+3}$), s a harmadik gyilkosság során (**97**) jelenlétével a zongora kizárólag a mély regisztereket hangsúlyozza, nagy h-t ismételgetve a kontraoktávban. Később szintén a mély regiszterben az üstdob és a cselló glissandóihoz kapcsolódik, a harsona szordinált effektusai, továbbá az elhangolt nagybőgő kontra h tremolói fölött, növelve a szakasz feszültségét (*2.3-1. kotta*).

Egyaránt a mély regiszterek kihangsúlyozásában vállal szerepet a *Tánc-szvit* Allegro vivace harmadik tételében, ahol szólamával a témák alakulásában is szerepet vállal. A fagott játékos karakterű, magyaros dallamát[497] kezdetben orgonapontszerűen tartott h-fisz kvartjával (**21**), majd annak felkapaszkodását az A-klarinét szólamába a zongora staccatós, hangsúlyos oktáváival követi (**22**). A téma harmadik, forte alakját a fuvola és a hegedű kettősében a háromvonalas oktávban, szintén oktávpárhuzamaival, de ezúttal *pesante* lüktetésben kíséri a mély regiszterekben, csatlakozva a fagott, a kontrafagott és a nagybőgő csoportjához[498] (**23**). Szorosan kapcsolódva a témához a zongora kihangsúlyozza annak módosulását. Míg kezdetben a dallam játékos jellegét emelte ki – a tétel románo s témájához hasonlóan (**27**$^{+4}$)[499]–, későbbi egyenletes játékával a zaklatottá alakult téma megfékezésében működik közre. Hasonlóan a gyors mozgás leállításában játszik szerepet a *Zene* zárótételének harmadik epizódjában is, ahol c és esz alaphangú négyeshangzatai váltakoznak az első vonóskar staccatós, kromatikus skálamenetével,[500] a mozdulatlanság és a mozgás ellentétét érzékeltetve (99. ütem).

[497] A mű gondolati hátteréhez és a dallamok jellegéhez lásd Bartók 1931. január 10. Octavian Beunak címzett levelét. *Bartók Béla levelei*, 577; továbbá Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 24–26.

[498] A szólamok kezdeti összefonódását, majd a magas és mély sávok fokozatosan elkülönülő mozgását az oboa és a kürt felütéses, a brácsa, valamint a cselló egyenletes nyolcados kvintjei oldják fel, a trombita pedálszerűen tartott oktávái fölött.

[499] Ritmikai sokszínűséget teremt jelenlétével az oboa és az A-klarinét táncdallama alatt. Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 24–26. A zongora hármashangzatai, valamint az üstdob nyolcadai komplementer ritmust alakítanak ki kihangsúlyozva a téma táncos vonásait, amihez a vonóskar feszes, nyolcados kísérete társul. Pintér Csilla fedi fel a kötött és szabad szólamok közötti ütköztetést, mely eljárás Bartók fiatalkori műveiben is kimutatható. Uő., *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 64. A szabad és kötött ritmusokhoz lásd még: Frigyesi Judit diplomadolgozatának II., „A rubato-probléma. Szabad és kötött ritmus találkozása Bartók népzenei írásaiban és műveiben", 58–105, valamint III., „Kötött és szabad ritmusszerkezetek az *1. zongoraverseny* első tételében", 106–136, című fejezeteket. Uő., *Ritmusvizsgálatok* a *20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában* (kézirat), Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1980, és Uő., „Between Rubato and Rigid Rhythm: a Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartók's Writings on Folk Music", in *Studia Musicologica,* T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 327–337.

[500] Dawson, *Bartók's Development as Orchestrator*, 262.

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-1. kotta: A zongora megjelenése a pantomim harmadik gyilkosság epizódjában,
(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

10.18132/LFZE.2024.2

A népi táncdallamokra épülő,[501] Liszt hatását tükröző,[502] 1929-ben meghangszerelt[503] *2. rapszódia hegedűre és zenekarra* (BB 96b)[504] *Friss* tételének negyedik[505] motívumos tánca[506] során a zongora kitűnik a zenekarból. Tükörmozgású, ostinato skálafutamaival növeli a vonóskar kettőstremolóinak, valamint a hárfa glissandóinak erejét (**14**). Noha a kísérethez kapcsolódik, jelenléte meghatározó, hiszen kvintolás tizenhatodaival fokozza a szakasz heves karakterét (*2.3-2. kotta*).[507]



2.3-2. kotta: A zongora tükörmozgású futamai a *2. rapszódia* Friss tételében,

(©1949 Hawkes & Son, London / B. & H. 15890)

[501] A felhasznált dallamok eredetéhez lásd bővebben: Somfai László, „A 2. hegedűrapszódia rutén epizódja", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, I.m., 307–310; Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben*, I.m., 131–140; Biró Viola, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz", *Magyar Zene,* 50/2 (2012. május), 188–209.

[502] Somfai László, „Liszt's influence on Bartók reconsidered", *The New Hungarian Quarterly*, 27/102 (1986), 210–219, ide: 218. Lásd még: Uő., „Bartók és a Liszt-hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek", *Magyar Zene,* 27/4 (1986. november), 335–351.

[503] Ebben az évben kerül meghangszerelésre az *I. hegedűrapszódia* is. Ennek zenekari változatában a zongora a cimbalom helyettesítő hangszere. ©1952 Hawkes&Son London / B. & H. 16229. A cimbalom alkalmazásához lásd a disszertáció 2.2.1.5. alfejezetét.

[504] Ehhez lásd bővebben: Colin Mason, „Bartók's Rhapsodies", *Music & Letters,* Vol. 30/1 (Jan., 1949), 26–36; Lampert Vera: „Violin Rhapsodies", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber & Faber, 1993), 278–284.

[505] *RFM*/I 653b. sz. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben*, I.m., 137. Lampert-jegyzék: 234.

[506] Biró Viola, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz", I.m., 188–209. A motívumos stílushoz lásd bővebben: Somfai László, „Bartók népzenei forma-terminológiája", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, I.m., 279–297, ide: 291–295.

[507] Később a hegedű szólójának ellenszólamává válik a klarinéttal (**16**$^{-2}$).

10.18132/LFZE.2024.2

A zongora változó irányú glissandója dramaturgiai funkciót tölt be, egy új szakasz kezdetét jelezve például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* II. Allegro tételének reprízében, ahol a két oldalra helyezett vonóskar antifonális futamai fölött bevezeti a kopogó zárótémát (470. ütem). Míg tehát a fúvóskarnál, a harsona és a szaxofon szólamában az effektus a tréfás hangulatot érzékelteti,[508] a zongoránál a változásra utal felbukkanásával.

A zongora a kíséretben többnyire a hárfajellegű futamok, törtakkordok megszólaltatásában vállal szerepet, kibővítve a zenekar hangzását. Szorosan kapcsolódva a fontosabb dallamokhoz hozzájárul azok átalakulásához, tempójának változásához. Harmóniai szerepe mellett olykor ritmikus játékával támogatja a táncdallamok lendületének kihangsúlyozását, glissandóival pedig egy új epizód előkészítő hangszereként mutatkozik meg.

2.3.1.2. A zongora ütőjellege

Miként a zongora zenekari alkalmazásában, úgy a hangszer újraértelmezésében is megfigyelhető, hogy Bartókra a neoklasszicizmus és Stravinsky kompozíciói lehettek hatással.[509] Az előző korok zenei stílusainak felelevenítése, a zongora korábbi hangzásának felidézése mellett Bartók törekedett a zongora modern átértelmezésére is. A hangszer ütőszerű használatát mindemellett a zeneszerző azon elgondolása is meghatározta, miszerint a zongora idiomatikus tulajdonságai elsősorban az ütőjellegben keresendők.

> „A zongorahang semleges jellegét régóta felismerték. Nekem azonban úgy tetszik, hogy igazi jellegzetességét csak az a mostani törekvés használja ki, amely ütőhangszerként kezeli. Mindamellett a zongora megmarad egyetemes hangszernek. A hangversenyezés nem veszti el jelentőségét".[510]

Fennmaradt rövid nyilatkozatnál részletesebben Bartók a Harvard egyetemen tervezett, kilenc előadás egyikében ismertette volna a zongora és hegedű ütőhangszer

[508] Lásd a 2.1.2.1. alfejezetet.
[509] Például a *Les Noces* (1914–1923), a *Piano Rag* (1919) és a kétzongorás *Concerto* (1932–1934). Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 200–201; Vö.: John Spitzer – Neal Zaslaw „Orchestra", *Grove Music Online,* 2001, ed. Laura Macy, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022.01.10).
[510] Bartók Béla, „Zum Problem »Klavier« Rundfragebeantwortung", *Musikblätter des Anbruch*, 9 (1927. október–november), 390. Magyarul: „Nyilatkozat a zongoráról", Új Zenei Szemle, 7/3 (1956. március), 12. Szőllősy András fordítása. Gyűjteményes kiadás: „Nyilatkozat a zongoráról", in: *BÖI*, 793.

10.18132/LFZE.2024.2

jellegét, bemutatva az új hangszeres effektusokat, illetve zenéjének azon sajátosságait melyek nemcsak a szóló-, a kamara-, de a zenekari műveinek is szerves részévé váltak.[511]

Miként arra Somfai László is rámutat, a Liszt által kifejlesztett tömör faktúrát felhasználva és továbbfejlesztve Bartók fokozatosan alakította ki a különféle billentésmódokra, hangsúlyokra,[512] valamint a különböző hangszínek váltakozására épülő zongoratechnikát, majd végül az ütőhangszer-hatású szakaszokat és effektusokat.[513] A zene dallami és ritmikai összetevőinek egyensúlyára törekvő,[514] a ritmus meghatározó jelenlétén alapuló 1926-os évre Bartók kiforrott zeneszerzői stílusában valósította meg azt az új kompozíciós nyelvet, melyben a zongora „igazi", jellegzetes hangszínét is kamatoztathatta.[515]

A zongora ütőjellege a szólóművekben mutatkozik meg először, így az 1908-ban írt *14 bagatell* (BB 50), majd az *Allegro Barbaro* (BB 63) kompozíciókban.[516] Az op. 14. *Szvit*jében (BB 70) Bartók főként az új zongoratechnika megújítását tartotta szem előtt, mely nemcsak a szólamok egyszerűsödését, a díszítések elhagyását, de egy a „csupa csont és izom stílus" kialakítását is jelentette,[517] ami a neoklasszikus irányzattal egyidőben,[518] az 1926-os évben írt *Zongoraszonáta*ban (BB 88), a *Szabadban* (BB 89) sorozatban, majd az *1. zongoraversenyben* (BB 91) a zongora fokozatos technikai bővüléshez, illetve egy új eszköztár kialakulásához vezetett. A hangszer lehetőségeinek kamatoztatása és

[511] Lásd a 12. lábjegyzetet.
[512] Bartók akcentusrendszerével és különböző hangsúly-típusainak jelölésmódjához és értelmezéséhez lásd: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 267.
[513] Somfai László „Statikai tervezés és formai dramaturgia a *2. zongoraversenyben*", I.m.,194.
[514] Válasz Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című tanulmányára; kéziratos német nyelvű fogalmazvány, 1934. *Bartók Béla levelei* III, 397–398. Ehhez lásd továbbá: Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében* disszertációjának „A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásaiban" című fejezetét, 28−45.
[515] Az 1926-os kompozíciókhoz lásd Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", I.m., 153–194. Ebben az időszakban írt műveket nagyban befolyásolta Stravinsky 1926. március 15-i budapesti hangversenye, melyen többek között az orosz zeneszerző fúvóskíséretes zongoraversenye is elhangzott. Ehhez lásd: Breuer János, „A magyarországi Stravinsky kultusz nyomában", in: Uő., *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 305–323. Bartók saját stílusfejlődéséről, az 1926. év egyedülálló eredményeire 1941-ben tett nyilatkozatában is utal: „I myself believe, have developed in a consistent manner and, in one direction, except perhaps from 1926 […]" (Ami engem illet, úgy hiszem, hogy következetesen és egy irányban fejlődtem, kivéve talán 1926-tól […]). A szövegrészlet fordítása megtalálható Vikárius László közlésében, in: Uő, „Ötös ritmika" I.m., 133. Miként arra Somfai László és Pintér Csilla is rámutat, nem kizárható, hogy Bartók nyilatkozatában az 1926-os év kivételességét kívánta kihangsúlyozni. Uő., „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka", I.m.
[516] A szólóművek ütőjellegéhez lásd bővebben: Chieh-An Lin, *The Percussive Character and the Lyrical Quality in Bartók's Piano Music*, Diss., University of Kansas, 2018.
[517] 1944. július 2-án elhangzott rádióinterjúban. „Nyilatkozat egyes zongoraműveiről", in: *BBÍ*/1*,* közr. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 191–192, ide: 191.
[518] A neoklasszikus stílushoz való vonzódását Bartók Edwin von der Nüllnek ismerte be 1930-ban. Edwin von der Nüll, *Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930), 108.

10.18132/LFZE.2024.2

szintézise a zongoraversenyekben és a *Mikrokosmos* (1932–1939, BB 105) darabjaiban jött létre.[519] A hangszer ütő jellegét Bartók a sztereofonikus hangzások irányába is finomította a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* kamaraművében.[520]

A ritmus autonómiájára, valamint a ritmusból eredő ütőjellegű hangzásokra épülő művekben előtérbe kerülnek a különböző hangsúlyok, illetve azok árnyalása,[521] a hangrepetíció, a feszes és motorikus ritmus,[522] az ostinato képletek gépies folytonossága, valamint a ritmikus staccatók. A pregnáns játékmódokat Bartók a dúsabb hangzás elérése érdekében *cluster*rel, azaz „tenyeres ütésekkel"[523] is gazdagította, melynek előfutára az ujjakkal megszólaltatott kromatikus hangfürt, ami az *Éjszaka zenéje* című darabjában tűnik fel első alkalommal.[524]

Az új játéktechnika alkalmazására – mely a hangzás fokozása mellett a zongora ütőjellegének első technikai megmutatkozásaként is tekinthető – Bartók 1923-ban Henry Cowelltől kapott inspirációt egy londoni találkozás során. A zeneszerző saját darabjain kísérletezett, melyre Bartók is felfigyelt, majd később, 1924-ben levélben kért engedélyt

[519] Melyre Bartók is utal, egy zongoradarab-albumhoz készített előszavában 1944-ben. „Mesterművek zongorára", *BBÍ*/1, 94–95. Lásd ehhez bővebben: Barbara Nissman, I.m.; Victoria, Fischer, „Piano music: teaching pieces and folksong arrangements", in: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 92–103, és Uő., „Articulating Bartók: Interpretation of the Piano Notation", *International Journal of Musicology*, 9 (2000), 421–437; Somfai László, „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907–14", *19th-Century Music, Vol. 11, No. 1, Special Issue: Resolutions II* (1987), 73–91, és Uő., „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 153–194; Mineo, Ota, „Bartók's Wrists and 19th-Century Performance Practice: An Essay on the Historicity of Piano Technique", in *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 3/4 (2012), 161–170; Cathy Byrne, „The Interrelation of Rhythm and Pitch in Bartók's First Piano Concerto", in *Studia Musicologica,* T. 53, Fasc. 3/4 (2012), 275–284; Suchoff, Benjamin, „Béla Bartók's Contributions to Music Education", *Journal of Research in Music Education*, 9/1 (1961), 3–9; *Bartók at the Piano 1920–1945*, szerk. Somfai László és Kocsis Zoltán, LPX 12326-12333 (Budapest: Hungaroton, 1981), Susan Calvin, „The Modern Revolution in Piano Writing", *American Music Teacher*, 18/5 (1969), 40–42.

[520] Wolfgang Rathert, „The Raw and the Organized. The Sonata for Two Pianos and Percussion and Its Compositional Reception", in *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 64–68, ide: 64–65. Bartók az ütőhangszereken és ritmuson alapuló műveket egyhangúnak találta, ezért a dinamika árnyalásával tette változatosabbá. „Új magyar zene, műzene és népzene", *BBÍ*/1, 161–167, ide: 162. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.2. fejezetét.

[521] Bartók notációjának alakulásához, kétféle, instruktív-kiadásszerű és hangversenystílusú kottázásához lásd bővebben: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 265–283.

[522] Ahogyan Tallián Tibor is figyelmeztet, a motorikus mozgás és a ritmika központi szerepe barokk művekből, továbbá az arab népzenéből ered. Uő., *Bartók Béla*, 220.

[523] Stevens, *Bartók*, 67. Vö.: Barbara Nissman, I.m., 271; Wolfgang Rathert, „The Raw and the Organized. The Sonata for Two Pianos and Percussion and Its Compositional Reception", in *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 64–68, ide: 65.

[524] Somfai László, „Bartók Béla: Szabadban. Öt zongoradarab", *A hét zeneműve* 1983/3, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 209–216.

10.18132/LFZE.2024.2

a saját műveiben való használatra.[525] Bartók azonban korábban is, még a Henry Cowellel való megismerkedése előtt is alkalmazott hasonló, súrlódó harmóniákra épülő hangtömböket,[526] melyre ösztönzést, ahogyan arra Tóth Anna is rávilágít, a népzene nyújthatott számára. A dudaelemek stilizált alakjaként értelmezhető hanghalmazok a billentyűs és a fafúvós hangszerek szólamában jelennek meg. Ezeket Bartók kettős céllal alkalmazta. Törekedett az új hangzások létrehozására, zeneszerzői nyelvének megújítására, ugyanakkor fontos volt számára a népi jelleg felerősítése is műveiben.[527]

A szóló- és kamaraművekben előforduló billentyűs játéktechnikák a zongora zenekari megjelenését és funkcióját is befolyásolták. Tematikus szerepben és elsősorban hangszíne révén ütőjellegű a zongora a *Tánc-szvit* harmadik tételében. A hangszer négyszólamú feldolgozásban szólaltatja meg a strettóban felbukkanó magyaros dallamot,[528] egy tíz ütemes kánont kialakítva (**31**). A fugato kíséretében nagyzenekar szól, melyben a többszörösen osztott vonóskar üveghangjait, illetve komplementer ritmusát a cintányér ütések, valamint a hárfa kromatikus futamai egészítik ki (*2.3-3. kotta*). A három és a négyvonalas oktávbeli megjelenésével a harangjáték, valamint a hegedű üreshúr belépései hangsúlyozzák a hangszer fémes hangzását.[529]

[525] Stevens, *Bartók*, 67. Vö.: Barbara Nissman, *Bartók and the Piano, A Performer's View* (Maryland: Scarecrow Press, 2002), 271; Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", I.m., 155; Wolfgang Rathert, „The Raw and the Organized. The Sonata for Two Pianos and Percussion and Its Compositional Reception", in *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 64–68, ide: 65. Miként arra Amanda Bayley is rámutat, harmóniai fejlődésére is hatással lehetett. Uő., „The String Quartets and works for chamber orchestra", in: Uő., (ed. by) *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2001), 151–174, ide: 158.

[526] Például az 1916-ban komponált *Öt dal op. 15* (BB 71) utolsó darabjában, ahol a zongora kromatikus törtakkordokat szólaltat meg, melyek mixtúraként fejlődnek tovább. Vikárius László, „A novarum rerum cupidus in Search of Tradition: Béla Bartók's Attitude towards Modernism", *Rethinking Musical Modernism: Proceedings of the International Conference Held from October 11 to 13, 2007*, (ed. by) Dejan Despić, Melita Milin (Belgrade: Institute of Musicology, 2008), 131–154, ide: 137. A ciklus elemzéséhez lásd: Gaál Ildikó, *Bartók Béla: Öt dal – kétszer: Opus 15 és Opus 16*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017, 12–25.

[527] Tóth Anna, „Der dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", I.m., 514.

[528] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 24–26.

[529] Az epizód hasonlóságot mutat Stravinsky *Tűzmadár* balettjének egyik jelentével, amikor a Mágikus carillon, Kastchei gyámszörnyeinek jelenetében a zongora az oboával, a kisklarinéttal, a klarinéttal, a haranggal és a cselesztával közösen jeleníti meg a mágikus carillon megjelenését (**101**), a piccolo, a fuvola, a klarinét és a hárfa hullámzó motívumai fölött.

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-3. kotta: A zongora fémes hangzása a *Tánc-szvit* harmadik tételében,
(©1924 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 8324)

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* második tételében a zongora dallamhangszer funkciója szintén ütőjellegű, olykor a vonóskar kopogását is felerősítve. Már a tétel kezdetén ütőjelleget vesz fel[530] hangsúlyos oktáváival az expozíció első ütemeiben, majd megszólaltatja a szignálszerű, kopogó zárótémát (155. ütem), később a kidolgozási részben pedig *secco* kvartokban hozza a fúgatémát az első vonóskarral összefonódva (199. ütem). Ekkor egy poliritmikus szakasz jön létre, amelyben a téma

[530] Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra", I.m., 170–171.

10.18132/LFZE.2024.2

összetett 3+3+2 szerkezete kontrasztál az egyenletes nyolcadmozgású második vonóskar, valamint a hárfa ostinatójával[531] (*2.3-4. kotta*). Az ostinato hullámzással kontrasztáló, az első vonóskar *fogólapra visszacsapódó pizzicató*ban megszólaltatott ütőjellegű témáját[532] a zongora „még elég erős kiemelései",[533] a nagydob metrikus ütései, valamint a kisdob ritmikus játéka is hangsúlyossá teszik. A különböző ritmusok egyidejű megjelenése mellett a hangszínek közötti ellentét is kifejezésre jut, hiszen az első vonóskar, illetve a zongora ütőjellegű dallama kontrasztál a második vonóskar húros hangszínével.



2.3-4. kotta: A *Zene* kopogó fúgatémája az Allegro tételben,
(©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)

[531] Arnold Elston, „Some Rhythmic Practices in Contemporary Music", *Musical Quarterly,* 42 (1956), 318–329, ide: 319–321. Miként arra Pintér Csilla is rámutat, a szakasz az additív és multiplikatív ritmikai elv egységének és ellentétének jellegzetes helye a Bartók-életműben. Uő., *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 69–71.

[532] A téma és a hangszer kopogó jellege a magas regiszterekben fokozódik tovább. A visszatérésben a zongora harmadik és negyedik oktávban megszólaltatott oktáváihoz ütőkíséret, a xilofon ütései társulnak (480. ütem).

[533] Lásd a 361. lábjegyzetet.

10.18132/LFZE.2024.2

A *Négy zenekari darab* Scherzo tételében a zongora játéka a nagyzenekari hangzásban működik közre. Kopogó, öt oktávot felölelő hármashangzatai felerősítik a zenekar negyedes mozgását (**11**$^{+4}$, *2.3-5. kotta*), majd kíséretet nyújt a B-trombita és a harsona szólamában megjelenő kvintolás epizódtémához.



2.3-5. kotta: A zongora ütőjellege a *Négy zenekari darab* Scherzo tételben,
(©1952 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 20745)

10.18132/LFZE.2024.2

A többrétű, ostinato motívumokra épülő szakasz egyenletes lüktetésű, le-fel irányú dallammozgásban szól. A vegyes hangszeres összeállítású, a fuvola, a fagott, a zongora, a harang, a hárfa, illetve a vonóskar szólamában szekundmozgású akkordváltást, a piccolo és a fuvola ezzel ellentétben ismétlődő szekund- majd terc-lépést, az Esz-klarinét váltakozó kvint és szext, az üstdob pedig szeptim ugrásokat játszik. A különböző hangközök kontrasztáló mozgására épülő szakaszban a kettőzött hangszerek kvart párhuzamai is szólnak. A két ütemes motívumok ismétlődő szerkesztésmódjára, valamint azok párhuzamos, egyidejű mozgására épülő szakasz *ppp* dinamikáról fokozatosan erősödik fel, amit nemcsak a hangerő növelése, de a tempó gyorsulása is megalapoz. Ebben vállal jelentős szerepet a zongora négyszólamú, szélső regisztereket lefedő játéka.[534] Kapcsolódva az epizódtémához, annak visszatérésénél is megjelenik, ezúttal azonban a harmadik oktávig felkapaszkodó, ringatózó, kvart hangközök repetálásával töri meg a piccolo, a fuvola, az Esz-klarinét, a hárfa és a cselló formációjának negyedes lüktetését (**42**).

A zongora ütőjellege és harmóniai funkciója Bartók műveiben elválaszthatatlan egymástól.[535] Ezt a feltételezést erősíti a hangszer jelenléte a kompozíció Marcia funebre tételében is, ahol kezdetben cisz-moll hármashangzataival lezárja a gyásztéma epizódját[536] (**3**$^{-2}$), majd a befejezésben, Bartók sirató tételeiben toposzként megjelenő éles ritmusú motívumot[537] szólaltatja meg, felerősítve az üstdob, a fuvola, valamint az A-klarinét ritmusát[538] (**8**$^{+8}$). Jelenlétével mindkét alkalommal a basszust erősíti: a lezárásban a kontraoktáv *cisz–gisz–cisz*, majd a nagy- és kisoktáv *e–gisz–cisz* hangjai hangsúlyosak is, így utolsó hangszerként jelzi az induló fennmaradt erejét.

[534] A szakasz Stravinsky „oroszos” periódusának hatására utal. A motívum-ismétlés fejlesztési elvét Bartók „A parasztzene hatása az újabb műzenére”, elméleti írásában fejtette ki. Megjelent: *Új idők*, 37/23 (1931. május 31), 718–719. Gyűjteményes kiadás: *BÖI*, 675–678; *BBÍ*/1, 140–144, ide: 144.

[535] Erre utal, hogy az üstdob szólama a zongorával helyettesíthető a *Hét kórus zenekarral* (BB 111b) Huszárnóta tételében. A kadenciázó, nagy G-ről emelkedő kvintek megszólaltatását az üstdob szólamában, a zongora ereszkedő kvintben, oktávpárhuzamban megszólaltatott kisszekund játékkal pótolhatja, egyben harmóniai és ütőjellegű kíséretet nyújtva. Lásd az aktuális kiadásban: ©1963 Editio Musica, Budapest / EMB 4168

[536] Vászka, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele”, I.m.

[537] Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Klage”, I.m.

[538] Vászka, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele”, I.m.

10.18132/LFZE.2024.2

A zólyomi népdalfeldolgozás-sorozatban,[539] a *Falun* négy vagy nyolc női hangra és kamarazenekarra[540] átírt műalakjában a zongora jelenléte mindvégig jelentős marad, a nagy hangszeres apparátus ellenére is.[541] A Lakodalom, illetve a Legénytánc tételek hangzásvilágában a ritmus kerül előtérbe, amit az ostinatószerűen ismétlődő zenekari motívumok hangsúlyoznak,[542] melyben a zongora akkordikus játéka is részt vállal. A falusi esküvőt ábrázoló tétel heves zenekari bevezetőjéhez, refrénszerű felbukkanásaihoz színeihez társul a zongora, *secco* akkordjaival formálva a fafúvóskar éles ritmusú dallamát. A közjátékok valójában, ahogyan arra Kroó is rámutat, a gúnyolódó lányok hangjának hangszeres megjelenítése.[543] A második népdalstrófa fafúvós és vonós színei után, a kórus „Sógorral, komával / Összeismerkedni" szavait követően, a csipkelődést megjelenítő epizódban a zenekar erőteljes hangzásra vált (**6**). A fafúvóskar éles ritmusú, staccatós motívumát egészítik ki és hangsúlyozzák a zongora második és harmadik oktávban megszólaló éles *cluster*ei, illetve oktávái, amihez a kisdobok ütései társulnak. A kemény hangzást a fagott és a kürt ellenszólama, valamint a vonóskar vibrálása oldja (*2.3-6. kotta*).

[539] A *Falun* dallamai Bartók 1915-ös gyűjtésből valók. Lampert Vera, „Bartók Béla: Falun", *A hét zeneműve* 1977/1, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 120–129, ide: 123

[540] A kamarazenekari megjelölés valójában egy tizenhét hangszerjátékosból álló hangszeres összeállítást jelent: piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, 2 klarinét, fagott, kürt, trombita, 2 harsona, húros kisdob, húr nélküli kisdob, nagydob, 3 cintányér, 3 harang, hárfa, zongora, vonóskar.

[541] A művet feltehetően Stravinsky *Pribautki* (1914) és *Les noces* (1923) sorozatai ösztönözték. Vikárius, *Modell és inspiráció,* 136–137; Nobuhiro Ito, „Bartók's Slovak Folksong Arrangements and Their Relationship to Stravinsky's »Les noces«", in *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 1/3 (2012. március), 311–321. Tallián, *Bartók Béla*, 216.

[542] Lampert Vera értelmezése szerint az „egyetlen, folyton más metrumba helyezett motívum ismételgetései" Stravinsky ostinato-technikájának tanulmányozására utal. Uő., „Bartók Béla: Falun", I.m., 123. Miként arra Pintér Csilla is rámutat az „elcsúsztatott ritmus" jelenségre Bartók 1914-ben a román hangszeres népzenei gyűjtése során is felfigyelt. Uő., *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 80. Ehhez lásd még: *RFM*/I, 45–46.

[543] Kroó, *Bartók-kalauz*, 127.

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-6. kotta: A zongora ütőjellege a Lakodalom tétel közjátékában,
(©1954 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 8714)

A jelenet drámai jellege az éles ritmus, valamint az ostinato-technika mellett, a zenekar hangzásában, az erőteljes effektusok jelenlétében, a kiemelkedő ütőjellegű hangzásokban mutatkozik meg, melyben jelentős a zongora szerepe.

Kissé más szerepkörben mutatkozik meg a Legénytánc tételben. Míg kezdetben akkordjaival a vonóskar, a basszusharsona és a kürt komplementer ritmusát követi, a második strófa végén az ütem gyenge részét felerősítő, a kontraoktávban megszólaló nyolcadai komplementer ritmust alakítanak ki a fagott, a kürt, illetve a mélyvonóskar

10.18132/LFZE.2024.2

együttesével (**7**). A karakterek felerősítésében szerepet vállalva, a zongora nehézkes, *pesante* játéka a bevezetőben a menetelést erősítette, ezzel szemben később egy lendületes szakaszt hoz létre, melyben játékával a táncos dobbantást imitálja. Hasonlóképpen a *Zene* fináléjának – Bartók elemzése szerint – E epizódjához,[544] ahol az ütem gyenge részét hangsúlyozó akkordjaival biztosítja az élénk tempót a vonóskar táncdallamához (84. ütem).

A korábbi példáktól eltérően, a *Tánc-szvit* harmadik tételéhez hasonlóan hangszíne révén ütőjellegű a zongora az *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* (BB 108, 1933) mű[545] Sárga csikó, csengő rajta szövegű első Párosító tételében.[546] Míg azonban az elsőben tematikus szerepben tűnt fel a hangszer, utóbbiban a kíséretben szól. A hárfával közösen megszólaltatott törtakkordjaival emeli ki a piccolo és az oboa dallamát, követve az énekszólam: „Sárga csikó, csengő rajta" sorait (9. ütem). Negyedes lüktetésével ugyanakkor felerősíti a triangulum ütéseit, kihangsúlyozva a darab karakterét, valamint a népi szöveg tartalmát. A hangfestés technika[547] során megvalósuló műzenei feldolgozásban sajátos megoldásként szólal meg a zongora.[548]

A zongora ütőjellege több funkcióban megmutatkozik, hiszen előfordul egy téma megszólaltatása során, illetve a kíséretben egyaránt. Ütőszíneivel hozzájárul a zenekar változatos hangzásához, olykor az ütőhangszerek, máskor pedig a húros hangszerek kopogó hangzását felerősítve. A táncos karakterek kihangsúlyozása mellett részt vesz a kontrasztáló tónusok bemutatásában is, ami a mozgás és mozdulatlanság közötti ellentéttel párosul. Miként azt láthattuk a zongora ütőjellege *cluster*ekben, akkordokban és hangközökben, az ostinatók, a staccatók, sforzatós repetitív hangok, továbbá a hangsúlyok megszólaltatása során tűnik fel. Ütőjellegű tónusai ugyanakkor harmóniai kíséretet is biztosítanak, a regiszterjáték során a hangszer adottságainak teljes spektruma megjelenik.

---

[544] A kompozíció szerzői elemzéséhez lásd *BBÍ*/1, 80.
[545] Az átdolgozott mű zenekarának összeállításához lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.
[546] A *Húsz magyar népdal* (BB 98) 12. darabja. A népdal eredete meghatározhatatlan. *BBÍ*/1, 75.
[547] Lásd a 107. lábjegyzetet. A triangulum ütéseinek alakulásához lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[548] Feltehetően a hangszer jelenlétének kettőségével, harmóniai és ütőjellegével hozható kapcsolatba, hogy míg más partitúrákban a hárfa után következik szólama, a tételben fordított sorrendben, a zongora közvetlenül az ütőcsoport után szerepel. Lásd az autográf partitúrában: PB64TFSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest), továbbá az aktuális kiadásban: *20 magyar népdal*, C.I.C.A. Music Publisher. Habár Bartók kottázását a mű eredeti, zongorakíséretes műalakja is befolyásolhatta, a hangszer funkciója is irányíthatta gondolkodását, hiszen a hangszer átmenetet képez az ütők és a húros hangszerek között. Vö.: A *Falun* hangszeres összeállítását, ahol a hárfa szólama után következik a zongora.

10.18132/LFZE.2024.2

2.3.2. A cseleszta[549] hangszíne a zenekarban

A zongorával rokon, kalapácsmechanikával működtetett, billentyűs, idiofon hangszert Auguste Mustel francia hangszerkészítő hozta létre 1886-ban.[550] Jelenléte a zenekarban főként Csajkovszkij műveiben terjedt el. Megjelenik például *A vajda* (1867–1868) szimfonikus balladában és *A diótörő* (1892) balettben,[551] mindemellett Puccini *Tosca* (1900), illetve Ravel *Pásztoróra* (1911) operájában, Debussy eredetileg zongorára írt, majd meghangszerelt *Image* (1905–1912) zenekari darabjában, Mahler *6.* (1903–1904), *8.* (1906) *szimfóniá*jában, a *Dal a Földről* (1908) zenekarában, Schönberg *Gurre-dalok*ban (1900–1903, 1910), továbbá a *Herzgewächse* (1911) című művében is.

A cseleszta alkalmazására Bartók számára feltehetően Strauss és Stravinsky alkotásai nyújthattak inspirációt. Strauss több művében is megjelenik a hangszer, így a *Salome* (1905), az *Elektra*[552] (1909) és a *Rózsalovag* (1911) operáiban,[553] de sok Stravinsky kompozícióiban is előfordul: a *Tüzijáték* (1909), a *Tűzmadár*[554] (1910), a *Petruska* (1911), illetve *A csalogány éneke* (1917) színpadi művekben.[555] Bartók feltehetően az Operaház hangszerparkjában (mely a Filharmóniai Társaság Zenekarának hangszerparkja is egyben) láthatott először cselesztát.[556] Habár az Operaház kottaanyaga még alapos vizsgálatra szorul abban a tekintetben, hogy mikor jelenik meg a zenekarban és meddig volt helyettesítve a hangszer (például a harangjátékkal), Kovács Sándor valószínűnek tartja, hogy a *Rózsalovag* budapesti premierjén, azaz 1911. május 21-én a zenekarnak már lehetett cselesztája.[557]

---

[549] Kézirataiban és leveleiben Bartók a hangszer olasz „celesta" elnevezését alkalmazta. Lásd a *Két kép* autográf partitúráját: PB 27FSS1 (Bartók Péter gyűjteménye, másolat a Bartók Archívumban, Budapest), a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* fakszimile kiadását: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, I.m., továbbá a *Tánc-szvit* hasonmás kiadását: Balassi Kiadó, 1998.

[550] Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, *Zenei lexikon I* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 430. Vö.: Holland, James, Blades James and Beetem Acker, Anne, „Celesta", *Grove Music Online,* https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 04. 22).

[551] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 136–137.

[552] A partitúrában a cseleszta szólamánál *ad libitum* utasítás szerepel, tehát elsősorban a hangszíne és hangzás dúsítása okán kerül alkalmazásra. Az *Elektrá*ról írt Bartók-cikket – mely *A zene* folyóiratban, 1910. II. évf. 4. számában, 57–58. oldalakon jelent meg – lásd: *BÖI,* 715.

[553] Strauss Bartókra tett hatásához lásd bővebben: Vikárius, *Modell és inspiráció*; Kodály Zoltán, „Szentirmaytól Bartókig", in: Uő., *Visszatekintés II* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007), 466.

[554] A cseleszta bár a balett bevezető nagyzenekari hangzásában is szól, jelenléte, hasonlóképpen a zongora szólamához, főként a címszereplő megjelenéseihez köthető. Például a bemutatkozó jelenetében (**3**) és annak táncában (**14**). A hangszer a *Petruska* zenekarában is feltűnik, többnyire a táncjelenetekben, így például a jelmezesek epizódjában (**117**).

[555] Bartók kottatárában található partitúrákhoz lásd bővebben: Lampert Vera „Zeitgenössische Musik in Bartók's Notensammlung", I.m., 142–168.

[556] Kovács Sándor, „…és cselesztára. Gondolatok a *Zené*ről", *Magyar Zene*, 51/1 (2013. február), 51–67, ide: 53

[557] Kovács Sándor, „…és cselesztára. Gondolatok a *Zené*ről", I.m., vö.: Staud Géza (szerk), *A Budapesti Operaház 100 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 458.

10.18132/LFZE.2024.2

Strausshoz és Stravinskyhez hasonlóan, Bartók a hangszert főként különleges hangszíne okán alkalmazza a zenekarban. Dinamikai különbségek nehezen érhetők el a cselesztán, nincs nagy különbség a *forte* és a *piano* tónusok között. Mindazonáltal egyszerre több hang leütésével elérhető dinamikai erősödés,[558] kicsengése pedig pedálszerkezettel tompítható.

A hangszer elsősorban a zenekar hangzásában működik közre és a magas regiszterek felerősítésében vállal szerepet. Jelenlétét nemcsak a kíséretben érzékelteti, fontos témákat is megszólaltat. Miként azt látni fogjuk, Bartók műveiben a cseleszta rendszerint változást vagy csúcspontot idéz elő.

A *Négy zenekari darab* Preludio és Intermezzo tételében a hangszer nemcsak tónusával gazdagítja a zenekart – például tremolóival a nyitótétel bevezető szakaszában (**3**$^{+4}$) –, de a témák felidézésében is szerepet vállal, mely során szólama kitűnik a zenekarból. A fuvolával párban a Preludio főtémájának (**14**$^{+3}$), a hegedűvel pedig az Intermezzo tétel nyitódallamának visszatérését szólaltatja meg (**12**). A lírai dallamok az első tételben unisonóban, az Intermezzóban pedig a cseleszta differenciált játékában mutatkozik meg. Kamatoztatva a hangszer többszólamúságát, a felső szólamban a pontozott ritmusú dallamot, a basszus pedig kisoktáv-tremolókat játszik, morajló kíséretet biztosítva (*2.3-7. kotta*).

[558] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 167. A zongora fokozatos zenekari elterjedésével a cseleszta háttérbe szorult.

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-7. kotta: A cseleszta dallama az Intermezzo tételben,

(©1952 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 20745)

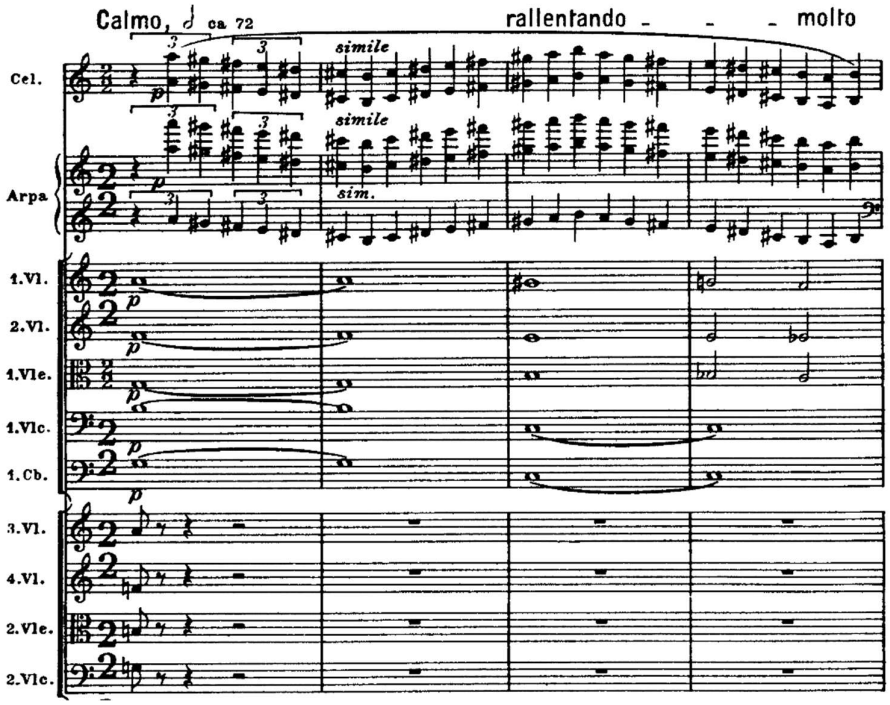
A cseleszta jelentős funkcióját – melyre utal a mű címében való jelenléte is – a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* kompozícióban Kovács Sándor értekezése részletesen bemutatja.[559] Miként arra Bartók is rávilágít,[560] a hangszer olykor átveszi a zongora

[559] Kovács Sándor, „…és cselesztára. Gondolatok a *Zené*ről", I.m.

[560] Ehhez lásd a zenekar hangszereinek felsorolását, melyben a zeneszerző utal a hangszer különböző funkciójára is. U. E. 10888. A zenekar összeállításához lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

szólamát (például a második tételben, ahol öt ütemes bekapcsolódásával a zárótéma befejezését tükörformában a hegedűvel szólaltatja meg, 170. ütem), máskor tremolóival színezi és kiegészíti azt (negyedik tétel, 203. ütemtől). Ennél jelentősebb funkcióban, tematikus szerepben tűnik fel a cseleszta a negyedik tétel befejezése előtt, ahol a hárfával közösen szólaltatja meg a főtéma skálamozgásos, merev oktávmenetét, félbeszakítva a vonóskar szintén a témából eredő kromatikus *marcato* hangjait (244. ütem). Noha ezúttal nem eredményez csúcspontot jelenlétével, amint az első tételben (78. ütem),[561] de Calmo karakterű dallama jelentős változást idéz elő, ugyanis megszakítja a tétel heves, sirató jellegű szakaszát (*2.3-8. kotta*). Az epizód feszültsége, valamint a dallam idézet-jellege[562] a metrum merevségéből adódik.



2.3-8. kotta: A *Zene* negyedik tételének fordulópontja,
(©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)

A zenekar responzoriális alkalmazásának, a jobb- és a baloldal viszonyának a *Zené*ben Lendvai Ernő sajátos jelentést tulajdonít, párhuzamba állítva a két oldalt a személyes és

[561] Csatlakozásával a vonóskar tremolóihoz a cseleszta *cluster*eivel az első tételben egy csúcspont kialakulását segíti elő. Ehhez lásd bővebben: Kovács Sándor, „…és cselesztára. Gondolatok a *Zené*ről", I.m., 59.
[562] Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 203.

10.18132/LFZE.2024.2

személytelenséggel. (A baloldal személyes jellegét az emberi test aszimmetriájával és a szív baloldali elhelyezkedésére alapozza.) A baloldalról megjelenő témák személyesek, míg a „szellemi" tartalmú gondolatok középről, valamint a jobboldalról csendülnek fel. Lendvai gondolatmenetére támaszkodva, az I. hegedűhöz, a vonóskar baloldalához kapcsolódó cseleszta is a személyes, érzelmekre ható dallamok megszólaltatója és kifejezője.[563]

A hipotézist erősíti, hogy a hangszer a fordulópontok előidézője is a műben,[564] hiszen felbukkanásával feloldja a tétel feszültségét. Ezt figyelembe véve a *Zené*hez is – miként a *Concertó*hoz –, egységes narratíva kapcsolható. A nyitótétel cseleszta epizódja, hasonlóan a nagyzenekari mű első tételének harsona motívumához, előrevetíti a boldog végkifejletet,[565] ami be is következik a hangszer megszólalásával a zárótételben. A nagyzenekari műben a teljes rézfúvóskar erőteljes jelenléte eredményezi a változást – megszabva ezáltal a befejezés hangulatát is –, a *Zene* tételeiben pedig a cseleszta hangszínéhez kapcsolódik a fordulópont.

A mű keletkezéstörténetéből kiderül, hogy Bartók az alkotómunka során fokozatosan építette fel kompozícióját. A cseleszta a komponálás utolsó munkafázisában, az ütőhangszerekkel együtt került a nyitótételbe,[566] jelenléte csak apránként bontakozik ki (az első tételben színező jellegű *cluster*eivel, a negyedik tételben pedig tematikus megjelenésével idéz elő változást),[567] hiszen a komponálás folyamatában nyert egyre jelentősebb funkciót, meghatározva a teljes darab dramaturgiáját, amire a cím béli megjelenése is felhívja a figyelmet.[568]

Ellenszólamként érezteti jelenlétét a cseleszta a *Hegedűverseny* lassújában. A hangszer a második variáció „éteri"[569] hangzásának megteremtője és formálója.[570]

---

[563] Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák, *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára*", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 113–127, ide: 117–122.

[564] Változást jelez megszólalásával a *Tánc-szvit* negyedik tételében is, ahol a hárfa, zongora és a vonóskar tömbjéhez csatlakozva *cluster*eivel kíséri a tétel csúcspontján felcsendülő angolkürt, oboa, klarinét és basszusklarinét szólamát (**41**$^{+2}$). Ezt követően a dallam visszafejlődésnek indul, visszatér az angolkürt, valamint a basszusklarinét szólamába.

[565] Lásd a disszertáció 3.3. fejezetét.

[566] Lásd a partitúra fogalmazványát, PB 74FSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest); továbbá a disszertáció 3.3. fejezetét.

[567] A cseleszta jelenlétének formai-dramaturgiai szerepét a *Zené*ben egy másik jelenség is erősíti. Dallama a harmadik tételben párhuzamba állítható a *Concerto* finale tételének harsona motívumával (134. ütem), mely szintén átvezető jellegű.

[568] Kovács Sándor, „…és celestára. Gondolatok a *Zené*ről", I.m., 57–59.

[569] A szakaszt Lendvai Ernő „musica angelica"-ként aposztrofálja. Uő., „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny, Divertimento", I.m., 178.

[570] Somfai László, „Variációs stratégia a *Hegedűverseny* II. tételében", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 218–251, ide: 236.

10.18132/LFZE.2024.2

A cseleszta unisonóban társul a hárfa negyedik oktávból leereszkedő oktávmenetéhez (32. ütem), ellensúlyozva a kisoktávban megtorpanó, basszus szólammá vált hegedű dallamát[571] (*2.3-9. kotta*). Hasonlóképpen tűnik fel a befejezés előtt is, ahol szintén a második variáció lebegő hangzását idézi fel a hárfa és a cseleszta ellenszólama (125. ütem).

A kíséretben a cseleszta a hangzás dúsításában, főként a természeti képek ábrázolására vállalkozik Bartók műveiben. Elsőként a *Két kép* Virágzás tétel visszatérő szakaszában,[572] amint az opera Virágoskert jelenetében is (**60**), a Debussy zenéjét felidéző természetkép megteremtésében játszik szerepet. Az angolkürt dallamához nyújt vibráló kíséretet a hangszer, a vonóskar, a fuvola, illetve az üstdob tremolókkal, továbbá a hárfa akkordokkal (**10**$^{-2}$). Illeszkedve a fafúvós hangszerhez annak elhalkulásával a cseleszta is elhallgat. Ahogyan arra Carl Leafstedt is figyelmeztet, a szakasz megfogalmazásakor még nem szerepelt a hangszer, hiszen eredetileg két hárfa kísérte a fafúvós dallamot.[573] A tremolók cselesztával való megszólaltatását Bartók a Rózsavölgyi és Társa kiadásában megjelent partitúra[574] korrektúrapéldányába[575] vezette be, színesebbé, emellett dúsabbá téve az epizód hangzását.

[571] A regisztерváltás jelentőségéhez lásd: I.m., 246.
[572] Lendvai Ernő, „Két kép”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 53–62, ide: 57.
[573] Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle: Music and Drama in Béla Bartók’s Opera* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999), 125–158. Vö.: Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján”, 53.
[574] Rózsavölgyi és Társa első kiadás (3558), 1912.
[575] PB 27FSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-9. kotta: A cseleszta és a hárfa ellenszólama a *Hegedűversenyben*,
(©1946 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 9003)

Hasonlóképpen a természeti képek, illetve a zsánerképek megjelenítésében kerül alkalmazásra a cseleszta Bartók operájában és táncjátékában is. Míg azonban *A fából faragott királyfi* partitúrájának fogalmazványában a kezdetektől jelen van,[576]

[576] *A fából faragott királyfi* keletkezéstörténetéhez lásd bővebben: Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*,

10.18132/LFZE.2024.2

A kékszakállú herceg vára zenekarába az átdolgozás során, 1917 második felében került be a hangszer szólama.[577] Kerékfy Márton ezért valószínűnek tartja, hogy a *Két kép* 1913. február 25. bemutatója,[578] a partitúra kiadása, továbbá a táncjáték 1917. május 12. operaházi előadása[579] inspirálhatta a cseleszta szólamának bekerülését az opera zenekarába.[580]

A kékszakállú herceg vára Kincseskamra jelenetében, a kürt szólója, a hármasan osztott brácsa és cselló,[581] a hárfa és a fuvola *flatterzunge* tremolói, a három trombita tartott D-dúr hármashangzata, továbbá a cseleszta törtakkordja ábrázolja a kincseket (**54**), ami fölött feltűnik a két hegedű szólója is, a hamis csillogást érzékeltetve.[582] Az epizód párhuzamba állítható a Könnyek tava szakasszal,[583] ahol szintén a fuvola *flatterzunge* effektusaihoz, a borzongató látványt kifejező hárfa glissandókhoz,[584] a B-klarinét, az üstdob, a tamtam és a vonóskar tremolóihoz csatlakozik a cseleszta (**91**). A könnyeket megjelenítő[585] szólamok hullámzása a víz csendes mozgását ábrázolja a táncjáték patak jelenetéhez[586] hasonlóan, ahol az A-klarinét és hárfa mellett, a cseleszta négyszólamú,

PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015; Kroó György, „A fából faragott királyfi keletkezéséről", in: Bónis Ferenc (szerk.), *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Zeneműkiadó 1973), 289–297; Vikárius László, „Intimations through Words and Music: Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br)", *Revue belge de musicologie/Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap,* 67 (2013), 180–217.

[577] Ehhez lásd bővebben: Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 51–66. Az autográf partitúrához lásd: PB 28FSS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[578] A Filharmóniai Társaság Zenekarának koncertjén, Kerner István vezetésével. Kroó, *Bartók-kalauz,* 56.

[579] *Krónika*, 161.

[580] Kerékfy, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 54.

[581] Bartók a végletekig finomította a zsánerképek hangzásvilágát. Ezt támasztja alá, hogy miként Kerékfy is rámutat, a Kincsesház jelentét az autográf partitúrában kissé vázlatosan megírt vonós tremoló a későbbiekben kidolgozottabbá, differenciáltabbá vált. Az autográf partitúra és a végleges, Universal Edition 1925-ben litografált partitúra közötti eltérésekhez lásd: Uő., „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", 51–66. A D-dúr hármashangzatot eredetileg háromfelé osztott csellók egyvonalas oktávban játszották volna, ezt később, kihasználva a természetes üveghangokat, kétfelé osztott brácsák és csellók *flageolett* tremolóivá alakította át. I.m., 56–57.

[582] Hasonlóságot mutat Strauss *Don Juan* szimfonikus költeményének hegedűszólójának zenekari kíséretével (73. ütem). Soós Gábor, *Szintézis és újszerűség a hegedű, mint kifejezőeszköz Richard Strauss szimfonikus költeményeiben*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 37. Vö.: Winking, Hans, „Klangflächen bei Bartók bis 1911: Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts", in *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4, Report of the International Bartók Symposium, Budapest 1981 (1982), 549–564, ide: 561–562; Kroó, *Bartók színpadi művei*, 54.

[583] A szakasz párhuzamba állítható a nagyzenekari *Concerto* Elégia tételének 10–18. és 106–110, ütemeivel, ahol a vibráló hangzást a fuvola, a B-klarinét és hárfa glissandói, valamint az 1. hegedű tremolói teremtik meg. Büky Virág, I.m., 152.

[584] Bartók eredetileg egy hárfa akkordfelbontásainak megszólaltatását tervezte a szakaszban, majd ezt átalakította és átírta két hárfára, emellett az akkordfelbontást egy és többszólamban fel- és lefele haladó glissandókra, valamint törtakkordokra változtatta. Kerékfy Márton, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján", I.m., 57.

[585] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 62–63.

[586] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 338.

10.18132/LFZE.2024.2

C- és G-dúr hangnemű futamai kisebb, a többszörösen osztott vonóskar pedig nagy ívet bejáró tremolói nagyobb hullámokat rajzolnak[587] (**39**$^{+8}$). Szintén a hangszer vibráló kísérete,[588] négyszólamú terc-tremolója szól a természet megelevenedését kifejező Nagy apoteózis jelenetben is (**137**) a hárfa futamai, illetve a fuvola trillái fölött (*2.3-10. kotta*).



2.3-10. kotta: A cseleszta szólama *A fából faragott királyfi* zenekarában,

(©1977 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 6638)

[587] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 97.

[588] Miként Pintér Csilla is rámutat, a metrum nélküliség érzetéhez vezet. Uő., *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 74. A technikához lásd még: Somfai László „Metrumtörő ritmizálási praktikák" fejezetét, amelyben az *1. zongoraverseny* polimetrikus textúráját mutatja be. Uő., „Metrumtörő ritmizálási praktikák", I.m., 174–175.

10.18132/LFZE.2024.2

A hangszer sajátos és jelentős funkciót tölt be *A csodálatos mandarin* zenekarában, ugyanis a címszereplő alakjához kapcsolódik. Amint arra Daniel Lebon is rámutat, mindvégig a Leányt fürkésző Mandarin tekintetét jeleníti meg. Így a Leány táncának jelenetében (**43**$^{-1}$), a második gyilkosság után (**84**), majd közvetlenül a harmadik gyilkosság előtt (**94**$^{+5}$), és a Mandarin testének zöldes-kéken fénylő pillanatában is (**101**, *2.3-11. kotta*).[589]

A cseleszta elcsendesedése jelzi a Mandarin halálát is (**110**$^{+4}$). Habár felbukkanásai során nem mutat be önálló tematikus anyagot és szólamában leginkább a hárfa jellegű kíséretet ismerhetjük fel, jelenlétével és hangszínével sajátos atmoszférát teremt. A meghatározott motívumok mellett Bartók, feltehetően Wagner hatására, hangszereket, valamint hangszíneket társít egy-egy szereplőhöz, olykor különleges jelentéstartalommal ellátva őket.[590] Ezúttal egy optikai jelenséget, a Mandarin tekintetét jeleníti meg a cseleszta, a vágyakozás kifejezőjeként.[591]

Összefoglalva a cseleszta előfordulásait megfigyelhetjük, hogy különleges hangszíne tematikus funkcióban rendszerint egy másik hangszerhez, a fuvola, a hegedű vagy a hárfa szólamához kapcsolódva játszik, olykor a dallam karakterének kihangsúlyozását, máskor pedig annak átalakulását elősegítve. Jelenlétével jelzi a forduló-, vagy csúcspontot, előidézi egy tételben a változást. Részt vállal a zenekar dúsításában, a vibráló hangzás felerősítésében, a színpadi művekben a zsáner-, valamint a természetképek megjelenítésében, továbbá a vágy kifejezésében. Játékmódja többnyire a hárfáéhoz hasonló, többszólamúságát kamatoztatva sokszor egyszerre szólaltatja meg a dallamot és annak kíséretét. S habár hangszíne legtöbbször a húros hangszerekkel együtt tűnik fel, előfordul azok kontrasztáló ellenszólamaként is.

[589] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 129–132; Vö.: Vászka, „Bartók hangszerelése színpadi műveinek tükrében. A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája”, I.m.

[590] Bozó Péter, „Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban”, In: Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018* (MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 231–248, ide: 232. Vö.: Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók’s Music: Contribution to Bartók’s Psychology of Composition”, *Studia Musicologica*, T. 5, Fasc. 4/4 (1963), 355–382; magyar nyelven: „Bartók és Wagner”, in: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 47–58. A hangszínek dramaturgiai jelentőségét Bartók nem említette a *Magyar Színpad* című műsorújságban megjelent ismertetőjében. *BBÍ*/1, 62–63.

[591] A modern magyar irodalomban a látás a szerelem metaforája. Frigyesi Judit, „Who Is the Girl in Bartók’s The Miraculous Mandarin? A Case Study of Mimi’s Deleted Scene and Its Dramatic Meaning”, in *Studia Musicologica,* T. 53/1, Fasc. 1/3 (2012), 241–274, ide: 261. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 129–132.

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-11. kotta: A cseleszta megjelenése a Mandarin testének zöldes-kéken fénylő pillanatában,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

10.18132/LFZE.2024.2

2.3.3. Az orgona[592]

Az orgona continuo és zenekarkíséretes szólóhangszerként volt használatos a barokk korban, majd a különböző stílusok változásával kiszorult a zenekarból, ezért már csak templomi hangszerként alkalmazták. Csupán az opera műfajában maradt meg a szerepe, főként a vallásos tematikájú, vagy ahhoz kapcsolódó szakaszokban.[593] Így Meyerbeer *A próféta* (1849), Gounod *Faust* (1859), Verdi *Otello* (1887), Puccini *Tosca* (1900), valamint Strauss *Salome*[594] (1905) operájában. A 19. század második felétől az orgona újból megjelenik a zenekarban, például Saint-Saëns *3. szimfóniá*jában (1886), Strauss *Imígyen szóla Zarathustra* (1896),[595] valamint Mahler *2.* (1888–1894) és *8. szimfóniá*jában (1906).[596] A hangszer alkalmazására ugyanakkor Wagner operái, a *Parsifal* (1882), illetve a *Lohengrin* (1848) nyújthatott közvetlen inspirációt Bartók számára, hiszen miként azt Bozó Péter is kifejti, utóbbi a budapesti Operaház egyik leggyakrabban játszott műve volt a 20. század elején.[597]

Bartók az operai hagyományokat követve alkalmazza két színpadi művében az orgonát. A hangszer *A kékszakállú herceg vár*ában először ünnepélyes hangszínével a Birodalom jelenet nagyzenekari epizódjában szól, csatlakozva a nagy összeállítású fa- és rézfúvóskarhoz, illetve a színpad mögött elhelyezett rézfúvósokhoz[598] társul az orgona C-dúr hármashangzatot megszólaltatva, az üstdob, valamint a vonóskar tremolói fölött[599] (**75**$^{-6}$). A hangszerek tömbszerű, lassú léptékű, szekund és terc hangközökben

---

[592] Bartók a hangszer olasz „organo” elnevezését alkalmazza. *A kékszakállú herceg vára* autográf partitúra, PB 28FSS1, 64. oldal, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).
[593] Samuel Adler, I.m., 416–417.
[594] A színfalak mögött elhelyezett hangszer szólama a negyedik jelenetben tűnik fel, Salome szavai után „Mikor rád tekintettem, különös muzsikát hallottam” (**338**$^{+6}$) az orgona tartott hangjai szólnak az oboa ereszkedő kvartjai, a hegedű tremolói és a brácsa tartott hangjai fölött, kiemelve a szakasz drámai jellegét. Következő megjelenésénél harmóniailag egészíti ki a zenekar Cisz-dúr hangzatát, csúcspontot előidézve Salome szerelmes szavaira (**355**) „Ah! Hát megcsókoltam a szájad, Jochanaan. Megcsókoltam a szájad. Keserű íze volt az ajkadnak.Vérize volt?” (**356**$^{+4}$).
[595] Az 1902. február 12-én, Budapesten bemutatott mű Bartókra tett impulzushoz lásd bővebben az 1905. augusztus 15-én Jurkovics Irmynek címzett levelét (*Bartók Béla levelei*, 95–98, ide: 95), továbbá az 1918-ban újrafogalmazott Önéletrajzát. *BBÍ*/1, 27–28. Vö.: *Krónika*, 41. Vázsonyi Bálint figyelmeztet, a mű felfedezését Bartók Dohnányinak köszönhette, akivel még a budapesti bemutató előtt játszották zongorán. Uő., *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 44; és Uő., „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”, in: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 245–256, ide: 247. A kompozíció partitúrája megtalálható Bartók kottatárában. Lampert Vera, „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”, I.m., 163. Az orgona két fontos epizód során jelenik meg: a kompozíció bevezetőjében c pedálhangjával kísér, „A nagy vágyakozás” szakaszban pedig a „Magnificat” motívum megszólaltatója (86. ütem).
[596] Samuel Adler, I.m., 480.
[597] Bozó Péter, „Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban”, I.m., 232. Vö.: Haraszti Emil, *Wagner Richard és Magyarország* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1916).
[598] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.1. fejezetét.
[599] Hasonlóságot mutat Strauss *Imigyen szóla Zarathustra* bevezetőjével. Soós Gábor, I.m., 65.

10.18132/LFZE.2024.2

elmozduló szólamát a hangszer négyeshangzatai és *organo plenó*ja egészíti ki, erőteljes hangzásban megjelenítve Kékszakállú Birodalmát. Szintén a hangszer álló harmóniái szólnak *A csodálatos mandarin* nagyváros jelenetében is. A basszustubával tart pedálhangot az orgona stabil harmóniai pontot létrehozva a többrétű nagyzenekari hangzás fölött, amit a fafúvóskar és a zongora tizenhatodos motívumai, a kürt fojtott ostinatója, a trombita anapesztusai, a harsona glissandói, valamint a kisdob és a nagydob komplementer ütései teremtenek meg (**4**$^{-1}$).

Újabb párhuzam a két mű között, hogy a hangszer technikai lehetőségei csupán a második előfordulása során mutatkozik meg, szimbolikus jelentéstartalommal. Az operában az orgona Kékszakállú búcsúzó szavai „Te voltál a legszebb asszony" után jelenik meg újból, mialatt Judit bemegy a hetedik ajtón (**136**$^{-1}$). A jelenetet kétrétű zenekari esemény ábrázolja, amelyben a hangszer a dallam, illetve a kíséret megszólaltatásában is szerepet vállal. A fuvola, az oboa és a hegedű együttesében felbukkanó, szűk hangközökben mozgó dallamhoz csatlakozik az orgona, mialatt b pedálhangjával erősíti a fagott, a harsona, a basszustuba és a nagybőgő basszuskíséretét is. A B-dúr harmóniák ezt követően átvezetnek a fisz-moll hangnemű éj-témához, fokozva a két hangnem, és azok jelentése közötti ellentétet,[600] kihangsúlyozva a befejezés negatív kicsengését.

A szakasz párhuzamba állítható a pantomim első gyilkosságának jelenetével, ahol az orgona cisz orgonapontja, valamint a Mandarin szenvedését megjelenítő hegedű, brácsa és cselló változó irányú – a Hajsza utolsó motívumával rokon[601] (**62**) – dallamát emeli ki az orgona (**79**) egy szintén kétrétű eseményt létrehozva (*2.3-12. kotta*).

[600] A B-dúr „a boldogság", a fisz-moll hangnem pedig az „éjszaka" kifejezője az opera során. Lendvai Ernő, „Az anyag és tartalom kölcsönhatása. A kékszakállú herceg vára", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 19–41, ide: 35.
[601] A szakaszban felbukkanó dallamokhoz lásd: Kroó, *Bartók színpadi művei*, 228.

10.18132/LFZE.2024.2



2.3-12. kotta: Az orgona szólama a pantomim első gyilkosság jelenetében,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

A tíz ütemen át tartó szakasz a fafúvóskar, a kürt és a vonóskar szólamának hullámzásával, a nagydob, a tamtam, valamint az üstdob tremolóival, illetve az orgona

10.18132/LFZE.2024.2

ereszkedő tizenhatod meneteivel zárul, melyben a Mandarin fejéhez párnákat és takarókat szorító csavargók gesztusait az ismétlődő cintányérütés jelzi (**79**$^{+2}$).[602] Az orgona központi szerepére utal, hogy az epizód végéig jelen van, csupán akkor csendesedik el, amikor valószínűnek látszik, hogy a Mandarin meghalt (**81**$^{-1}$).

Amint azt láthattuk, a hangszer nemcsak a hangzás gazdagításáért tűnik fel Bartók színpadi műveiben. Jelenléte szimbolikus tartalmú, hiszen a halál, illetve a halál közelségét ábrázoló epizódok során is megjelenik. Bartók feltehetően a 17. századi zenekari hagyományokat felidézve[603] alkalmazza az orgonát a bemutatott jelenetekben.

Az orgona zenekari megjelenéseit, miként a korábban bemutatott zongora, valamint cseleszta előfordulását is, elsősorban a hangszín, valamint a hangszerek technikai adottságai indokolják. A hangszer, a zongorához hasonlóan orgonapontjával, akkordikus játékával, a mély és a magas szólamok kiemelésével megtámasztja a harmóniákat, erőteljes tónusaival ugyanakkor részt vesz a különböző formációk erejének növelésében, valamint a dallamok kiemelésében is. Miként a billentyűs hangszerek, úgy az orgona is elsősorban a vonóskar társhangszere, de olykor kapcsolódik a fúvós együtteshez is.

Párhuzamba állítva a fejezetben bemutatott három hangszert megfigyelhetjük továbbá, hogy Bartók zenekari műveiben a zongora szólama főként ütőjellegében tűnik ki. A cseleszta hangszíne ezzel szemben gyakran kerül kihangsúlyozásra, hiszen fontos dallamok megszólaltatója, sok esetben egy tétel dramaturgiáját is meghatározza. Jelenlétével emellett jelzi a feszültség feloldását, valamint Bartók természeti képeinek megteremtéséhez is hozzájárul.

[602] Lásd a 457. lábjegyzetet. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.2.2.4. fejezetét.
[603] Leopold Silke, Zedlacher Irene, „The Orchestra in Early Opera”, *The Musical Quarterly*, 80/2, Orchestra Issue (Summer, 1996), 265–268, ide: 267–268.

10.18132/LFZE.2024.2

2.4. A húros hangszerek kezelése és ütőhangszer-effektusai

Bartók hegedűhöz és vonóskarhoz fűződő kapcsolatát, valamint a vonós hangszerek használatát, olyan nagyszerű előadók inspirálták és befolyásolták, mint Arányi Adila és Jelly,[604] Geyer Stefi,[605] később pedig olyan kiváló hegedűsökkel került kapcsolatba, mint Waldbauer Imre,[606] Székely Zoltán,[607] Telmányi Emil,[608] Szigeti József,[609] Zathureczky Ede,[610] Gertler Endre,[611] Tossy Spivakovsky[612] és Yehudi Menuhin.[613] Bartók több hegedűművésszel koncertezett,[614] ezért behatóan foglalkozott a hegedűvel, biztos ismereteket szerezve arról, hogyan érhető el egy szép hang. Bartók a hegedűművészet történetében is meghatározó Hubay iskolában[615] is elfogadott hangszínekhez volt hozzászokva, ezt tekintette alapvetőnek, miközben hegedűre,[616] vagy vonóskarra komponált.

---

[604] Gombocz Adrienne–Vikárius László (szerk.), „Twenty-Five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives", *Studia Musicologica*, T. 43, Fasc. 1/2 (2002), 151–204.

[605] Siklós Albert, „A Hubay-mesteriskola", in: Ráth-Véghné Zipernovszky Mária (szerk.): *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere* (Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942), 220–240, ide: 223–225; Vö.: Banda Ádám, *Hubay Jenő tanítványainak kapcsolata Bartók Bélával*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017, 4–6; Szabolcsi Bence – Bónis Ferenc, Bónis Ferenc, *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*, 115.

[606] Banda Ádám, I.m., VIII, 7–9. *Brockhaus Riemann zenei lexikon III,* 500–501.

[607] Bartók és Székely kapcsolatához lásd: Claude Kenneson, *Székely and Bartók. A Story of a Friendship* (Portland: Amadeus Press, 1994).

[608] *Brockhaus Riemann zenei lexikon III,* 500–501.

[609] Bartók és Szigeti baráti viszonyához lásd: Szigeti József, I.m., továbbá: Bónis Ferenc (szerk.), *Így láttuk Bartókot: Harminchat visszaemlékezés* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 33–40.

[610] Homolya István, *Zathureczky Ede*, Várnai Péter (szerk.), Nagy magyar előadóművészek, XII (Budapest: Zeneműkiadó, 1972).

[611] *Brockhaus Riemann zenei lexikon II,* 31. Demény János, „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940)", in: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 189–727, ide: 596, 705–708. Vö.: Banda Ádám, I.m., 35−36, 71−78. Gertler Endre visszaemlékezéséhez lásd: Bónis Ferenc (szerk.), *Így láttuk Bartókot: Harminchat visszaemlékezés, I.m.,* 146–153.

[612] Cecil B. Arnold, Anya Laurence, „Spivakovsky, Tossy", *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 07. 11.)

[613] Robert Magidoff, *Yehudi Menuhin* (New York: Doubleday & Company, 1955); Ronald Kinloch Anderson, Jessica Duchen, Humphrey Burton, „Menuhin, Yehudi", *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 07. 11.).

[614] A koncerteket Banda Ádám listázta. Uő., I.m., VIII, 35–40, 43–87.

[615] Siklós Albert, I.m., 220–240; Vö.: Sonkoly István, „Hubay Jenő mesteriskolája", *A zene,* 8/10–11 (1927. augusztus), 1–8; Banda Ádám, I.m., V–VII; Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (szerk.), *Nagy tanárok, híres tanítványok. A 125 éves Zeneakadémia* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000), 327; Halmy Ferenc, Zipernovszky Mária, *Hubay Jenő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976).

[616] Műveinek előadásánál és megformálásánál Bartók nem ragaszkodott egyféle verzióhoz. Erről tanúskodik Székely Zoltán elmondása is, miszerint Szigeti teljesen másképp játszotta Bartók darabjait a szerzővel, de a zongorista mindkét előadást elfogadta, tehát mindkettő hitelesnek tekinthető. Sebő Ferenc

10.18132/LFZE.2024.2

A zeneszerző levelezéséből tudjuk, hogy a hangszerelés végső stádiumában hegedűművei és kamaraművei írásakor a hangszertechnikai kérdésekben egy-egy vonós partnerével, hegedűművésszel konzultált.[617] Ennek következtében jelentős szerepet töltött be a Waldbauer kvartett a *3.* (BB 93, 1927), illetve a *4. vonósnégyes* (BB 95, 1928) véglegesítése előtt, de a közös munkáról tanúskodik Szigetinek Bartókhoz intézett egyik levele is.[618] Székely Zoltán a *Hegedűverseny* artikulációin munkálkodott,[619] Yehudi Menuhin pedig a *Szólószonáta*hoz (BB 124, 1944) szerkesztett vonásokat.[620]

Amint azt Tossy Spivakovsky is megfogalmazta 1943. december 6-án írt levelében, Bartók számára egy kompozíció legmeghatározóbb eleme a dallam.[621] Ebből adódóan a kíséretet is aszerint építette fel, hogy meghatározó szerepet töltsön be a karakter megalapozásában és kihangsúlyozásában,[622] az „elválaszthatatlan egység benyomását" keltve.[623] A különböző karakterekre épülő művekben a szakaszok élesen elhatárolódnak egymástól, erőteljes kontraszt alakul ki közöttük. Ezt Bartók nemcsak különböző hangszerek kombinációjával, a húros hangszerek esetében különféle játéktechnikák alkalmazásával teremtette meg, strukturálva a zenei eseményt. Egy epizódhoz kapcsol nemcsak hangszereket, de hangszíneket is, így visszatérő jelenlétük jelzi az azok közti összefüggéseket. A főszólamot körülvevő szín-kíséret ezáltal nemcsak

– Székely Zoltán, „Bartók nem szeretett »megjegyezni«… Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal", *Muzsika*, 38/11 (1995. november), 34–37, ide: 35.

[617] Bartók a hegedűszólam játszhatóságának ellenőrzését és az előadási jelek esetleges korrigálását kérte. Tudni akarta, hogy a hegedűjátékos kottaértelmezése szerint is azok az elemek jelennek-e meg a partitúrában, mint amit a próbák során kialakítottak.

[618] *DocB 3*, 134–136. Szigeti a *2. hegedű-zongoraszonáta*hoz (BB 85, 1922) írt változtatási javaslatokat. Juhász-Molnár Boglárka, *Szigeti József és a modern zene*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016, 21.

[619] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 232. Claude Kenneson, I.m., 170–206; Banda Ádám, I.m., 92–103.

[620] *Bartók Béla levelek*, 702–703. Bartók William Primrose-zal is tervezte megvitatni a technikailag kényes helyeket a *Brácsaverseny* partitúrájában. I.m., 720.

[621] „[…] It is most interesting to see that you, like Mozart, consider the moulding of the melody the primary and decisive factor of a composition. […]". Magyar nyelven: „A legérdekesebb látni, hogy Ön, akárcsak Mozart, a dallam megformálását tartja a kompozíció elsődleges és meghatározó tényezőjének". *DocB* 3., 259.

[622] Amanda Bayley, „Bartók's String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach", *Music Analysis*, 19/3 (2000), 353–382, ide: 368. Vö.: Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by Gerald Strang and Leonard Stein (New York: St. Martin's Press, 1967), 93–94.

[623] „Az azonban mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátságokból legyen levezethető, illetve, hogy a dallam és minden hozzáadás elválaszthatatlan egység benyomását keltse". Bartók Béla, „A parasztzene hatása az újabb műzenére", *BBÍ*/1, 140–144, ide: 142.

10.18132/LFZE.2024.2

a különböző hangszercsoportok kombinációjából, alárendeléséből vagy szembeállításából, de a játéktechnikák révén is árnyalttá válik.[624]

A dallamvariációk megvalósítása érdekében Bartók az artikuláció különféle módszereit alkalmazta. A hangmagasság, a hangszerelés, a hangsúlyok, a tempó és a dinamika mellett olyan paraméterek bevonásával teremtett változatosságot műveiben, mint a kifejezés és az artikuláció. Nemcsak a különnemű anyagok összevonásával és szembeállításával alakított ki többféle hangzást, hanem az egynemű húros hangszeregyüttes szólamának kidolgozásával tovább árnyalta azt.

A zenekar központi elemeként a vonóskar elsősorban a kifejezésben játszik nagy szerepet, a kíséretben pedig heterogén színváltozatok kialakításával gazdagítja a hangzást. Összeállítása mellett[625] az aktívan játszó szólamok száma is változó, a be- és kilépések révén teraszos elrendezés és fokozatosság is megfigyelhető, amit Bartók tovább fejlesztett a különböző játékmódok használatával, kialakítva egy magasabb rendű formálási szempontot is.

A hárfa pengetős hangszerként elsősorban hangszínével és effektusaival, illetve harmóniai funkcióban érezteti jelenlétét a zenekarban. Rendszerint akkordokat vagy figurált harmóniákat játszik és főként a kíséretben jelenik meg. Szólama kapcsolódik, kiemelkedik vagy kontrasztál a vonóskarral. Így például *A csodálatos mandarin* Öreg gavallérjának tolakodó mozdulatait megjelenítő szakaszban a vonóskar változó irányú, tercekre épülő *pizzicato* dallamát egészíti ki akkordjátékával a hárfa és a nagybőgő basszusa, komplementer ritmust kialakítva (**19**). A vonóskar, illetve a hárfa váltakozásában az ütem gyenge részét kihangsúlyozó *sforzató*k az ábrázolásban is közreműködnek, hiszen az egyre hevesebb gesztusokat érzékeltetik. A hangszer alkalmazásának lehetőségei és változatos funkciója a *Hegedűverseny* második tételében mutatkozik meg.[626] Üveghangjaival színezi a líd hangsorra épülő főtémát[627] a szólóhegedűnél, a dallam vonóskari hegedűk szólamában való felbukkanását pedig kíséri ellentétes irányú törtakkordjaival, *Stollen-Stollen-Abgesang* forma hatását keltve (10. ütem).[628] A *rubato* karakterű, kettős kötéseken alapuló első variációt

[624] A *Zené*ben, valamint a kétzongorás *Szonáta*ban emellett figyelemreméltó hangtérberendezési lehetőségeket is létrehozott. Somfai, *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 246. Bővebben lásd a disszertáció 3.2. fejezetét.
[625] Ehhez lásd az 1.2. fejezetet.
[626] A hangszer tíz féle játékmódban játszik a tétel során. Somfai László, „Variációs stratégia a *Hegedűverseny* II. tételében", I.m., 242.
[627] I.m., 224–225. Vö.: Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 181–193, ide: 178–179.
[628] I.m., 234.

10.18132/LFZE.2024.2

ütőjellegű játékával elszínezi[629] (16. ütem), majd az ötödik variációban B-dúr hármashangzataival bevezeti a *scherzando* karakterű témát (83. ütem). Noha harmóniailag a vonóskarhoz kapcsolódik, akkordikus játékával és törtakkordjaival kitűnik a brácsa és a cselló *pizzicato* hangzatából. Jelenlétével a hangszer nemcsak a hangzás gazdagításához, de a zenekar árnyalt kezeléséhez is hozzájárul.

A magyar,[630] illetve a román parasztzene[631] a fúvós és a húros hangszerek – elsősorban a hegedű – használatában nyújtott inspirációt a zeneszerzőnek.[632] A népi jelleg kihangsúlyozását Bartók a paraszti játékmód, valamint a hangszerek imitációjával is kibővítette,[633] így az nemcsak hangzásbeli, de technikai újítást is jelentett zenéjében. Paraszti jelleget teremt a népies vonótechnika például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* zárótételében, ahol a vonós *pizzicato*k a magyar népzenéből átvett cigányzenei hangra utalnak. A fokozatosan felgyorsuló, változó irányú A-dúr *pizzicato* akkordok[634] az I. és a II. hegedű, az I. brácsa és az I. cselló formációjában, népies kifejezésmódban készítik elő a szintén paraszti karakterű, bolgár táncritmusú főtémát.

Mint arra korábban már utaltam, az ütőkar, valamint a fúvós hangszerek mellett[635] az arab népzene a vonóskar alkalmazására is hatást gyakorolt. Az észak-afrikai arab és berber népzene dobkíséretét Bartók stilizálva emelte be saját kompozícióiba,[636] az arab elemekhez dob-effektust társítva. A ritmusképletek metrikus jellegét a hangsúly, a hangmagasság és hangszín is befolyásolja, amit Bartók átültetett a húros hangszerek

[629] A játéktechnika előfordulásaihoz lásd a 2.4.7. alfejezetet.
[630] Magyar gyűjtéseiben a hegedűről, a cimbalomról, a citeráról számol be (Bartók Béla, „Magyar népi hangszerek”, *BÖI*, 358–366, ide: 358), kihangsúlyozva, hogy nincs speciális magyar hangszer. Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, *BÖI*, 59–77, ide: 60; Bartók Béla, „Primitív népi hangszerek Magyarországon”, *BBÍ*/3, 129–138.
[631] Román gyűjtésében Bartók a műzenei hangszerhez hasonló, leginkább tánczenében használt hegedűről („vioară”, „higheghe”, „ceteră”, „laută”) ír, valamint Máramaros (Maramureș) területén a hangszer szólamát kísérő húros gitárról. *RFM*/I, 15–17.
[632] Fúvós hangszerek alkalmazásához lásd a 2.1. fejezetet.
[633] A különböző forrásokból származó népdal-elemek összevonása segítette Bartókot abban, hogy saját műveiben kialakítson egy egyéni, népi idiómát. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 18.
[634] Ezt a játékmódot Bartók a bemutatót megelőző két utolsó próba során meg is mutatta a vonósjátékosoknak. *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta,* I.m., 33; továbbá: Peter Mieg, „Musikalisches Volksgut bei Béla Bartók”, in *Béla Bartók, Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, ed. Willi Reich (Basel and Stuttgart: Benno Schwabe, 1958), 67–72, főként: 67–68. A vonások irányát Bartók főként a fogalmazványokban jelezte. Felbukkannak már a 1910-es évek közepétől (*2. vonósnégyes*, *A fából faragott királyfi*), majd a *Tánc-szvit*, a *Négy zenekari darab, 1.* és a *2. hegedű-zongoraszonáta*, valamint *A csodálatos mandarin* fogalmazványában is. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 273. Mindezek arról tanúskodnak, hogy Bartók fontosnak tartotta a vonások jelzését – a zenei hangsúlyozás mellett –, hiszen a vonások iránya egy-egy effektus pontos kifejezését is elősegíthette, hozzájárulva a dallam hangsúlyos hangjainak kiemeléséhez is. Uott.
[635] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét. Húros hangszerek között említi a „gombrâ” nevű, két húrral ellátott hangszert, valamint a meghonosított mandolint. *AFM*, 30.
[636] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

ütőjellegű, szinte dobot imitáló szólamaiba is. S amint ezt később látni fogjuk, ezek metrikus lüktetését olykor melodikus díszítések is támogatják.

A román, rutén és magyar hegedűtáncokat eredeti népi előadói stílusával együtt dolgozza fel Bartók, rekonstruálva a paraszthegedűsök játékmódjának sajátosságait is,[637] a hegedűre és zongorára, majd zenekarra átírt rapszódiákban. A román népi hegedűsök játékstílusának jellegzetes eleme az aszimmetrikus átkötés.[638] A verbunkos táncoknál hangsúlytalan, rövid értékű hang a hosszabb értékű, hangsúlyos hanghoz kötődő eljárást Bartók csak gyors tételekben alkalmazta, aszimmetrikus kötésmódban szinkópálva a ritmust, hangsúlyeltolódásokat, metrikai változásokat előidézve. Ez előke funkcióval tűnik fel a szólóhegedű szólamában a *2. rapszódia* Lassú tétel középrészének románo dallama[639] során, amihez fafúvós színek, az oboa és az A-klarinét szűkmenetű, ellenpontozó szólama társul (**3**).[640]

A népzenei technikák beillesztését és ötvözését a műzenei játéktechnikákkal a vonóskar kezelésében is megfigyelhető. A népi dallamok feldolgozása során Bartók törekedett a népi dallamokban hallott hangszeres és vokális árnyalatok átadására, amiben a húros hangszerek jelentős szerepet töltenek be. A hangszercsoport bemutatását és tárgyalását, az előző fejezetekhez hasonlóan, a hangszerek zenekari funkciója, és nem a művek időrendje határozza meg.

2.4.1. A hegedű

A hangszer Bartók zenekarának egyik kulcsszereplője. A hegedű szólamát főként énekszerű frázisok jellemzik,[641] tematikus szerepben szinte állandó a jelenléte a zenekarban. Felbukkan lírai, markáns, vagy stilizált népi dallamok megszólaltatása

[637] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 69.
[638] Papp Márta, I.m., 306–307.
[639] „Țigăneasca" dallam feldolgozása. Az eredeti dallamhoz lásd: *RFM*/I, 431. Vö.: Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 134. Lampert-jegyzék: 229.
[640] A román népi játékstílus másik jellegzetes eleme a tizenhatodmenetek kettőnkénti kötése vagy különhúzása és váltogatása, szinkópás átkötése. Bartók zenekari műveiben nem, azonban kamaraműveiben, az *1. hegedű-zongoraszonáta* (BB 84) III. tételében (5. ütem), illetve a *Kontrasztok* III. tételében (94. ütem) találunk rá példát. Papp Márta, I.m., 307.
[641] Erre utal például a *Hegedűverseny* második tétel témájának első megmutatkozása is, ahol a levegővételek, valamint a hangterjedelem énekszerű előadásmódot sejtet. Varró Katalin, *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018, 53, 86. Vö.: Somfai László, „Három vázlat 1936/7-ből a Hegedűversenyhez", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 104–113, ide: 106.

10.18132/LFZE.2024.2

során, a fuvolával párt alkotva, a vonóskarhoz kapcsolódva, annak harmóniai megtámasztásával.

Berlioz hangszertanában a hegedű a zenekar „női” szólamaként, illetve karaktereként szerepel, amely egyszerre képes érzelemdús és ünnepélyes dallamok tolmácsolására.[642] Ez jellemzi a hangszer előfordulását Bartók kompozícióiban is. Így például a zenekarra és zongorára írt *Scherzo* táncos karakterű, rondószerűen visszatérő témáját.[643] Az erőteljes, zongora szólamában bemutatkozó „férfi” témával kontrasztáló, pontozott ritmusú „női” téma[644] a hegedűnél jelenik meg (49. ütem), a II. hegedű és a brácsa kíséretében, a fuvola trilláinak és glissandóinak színeivel (*2.4-1. kotta*).



2.4-1. kotta: A „női” téma bemutatkozása a hegedű szólamában,

(©1961 Editio Musica, Budapest / Z. 3556)

[642] Hector Berlioz, *Treatise on Instrumentation enlarged and revised by Richard Strauss* (trans.) Theodore Front (New York: Edwin F. Kalmus, 1948), 55. Vö.: Hugh, Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 33–34.
[643] Jürgen Hunkemöller, „Scherzi im Komponieren Bartók's”, I.m., 389.
[644] A kompozíció két főtémáját karaktere folytán Somfai „férfi” és „női” témának nevezte el. A „női” téma fafúvós megjelenéseihez lásd a disszertáció 2.1.1.4. alfejezetét. Somfai László, „Bartók Béla: Scherzo op. 2”, I.m., 310.

10.18132/LFZE.2024.2

Habár a dallam a tématranszformáció során számos átalakuláson megy keresztül − úgy motivikailag, mint hangszerelésében −, hat különböző alakja szorosan kapcsolódik a hegedű szólamához. Így tehát nemcsak karakterében – a hegedű hosszú, lineáris, a zongora rövid, akkordikus és olykor ütőjellegű dallamokat szólaltat meg –, de a hegedű-zongoraszonátákhoz hasonlóan, hangszerelésével is szembeállításra kerül a „férfi" témához kapcsolódó zongorával.[645] Második alakja, miután a cselló, a fuvola és a fagott együttesében szól (90. ütem), feltűnik a fuvola, a B-klarinét, illetve a hegedű formációjában (166. ütem). Táncos jellegű, *grazioso* alakját (104. ütem), majd a lendületes, ereszkedő variánsát is a hegedű játssza (240. ütem). Habár a dallam kifigurázó formáját az Esz- és az Asz-klarinét[646] (598. ütem), utolsó, díszített alakját a két klarinét mellett a hegedű is megmutatja, ezzel is jelezve a visszafordíthatatlan átalakulást (848. ütem).[647] A kompozíció dramaturgiáját is meghatározó téma ritmikai és dallami átlényegülésével párhuzamosan változó hangszerelés során a hegedű jelenlétével emlékeztet annak eredeti, lírai jellegére.[648]

Az op. *2 Scherzo* dallamához hasonlóan, a hegedű az op. poszt. *Hegedűverseny*ben,[649] az operában, továbbá a pantomimban is a női alakokhoz társul. Judit kíváncsiságát és féltékenységét szimbolizáló motívum[650] megszólaltatójaként (**117**), *A csodálatos mandarin*ban pedig a Leány epizódjaiban tűnik fel,[651] s ahogyan a fiatalkori kompozícióban, úgy a színpadi műben is a hegedűdallam fokozatosan táncdallammá alakul. A hangszer szűkmenetű, kromatikus motívuma jelzi a Leány alakjának felbukkanását, a fuvola kihangsúlyozásában[652] fúvós pedálkísérettel (**11**). Noha az érzéki

[645] Laki Péter, „Violin works and the Viola Concerto", in: *The Cambridge Companion to Bartók,* (ed. by) Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 133–150, ide: 136.
[646] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.1.1.4. alfejezetét.
[647] Ellentétben a kompozíció bensőséges „férfi" témájával, az alakváltó dallamot végig a szimfonikus fejlesztés jellemzi. Kisebb formációból nagyzenekari tuttivá bővül fokozatosan kitáguló zenekari kíséretben (868. ütem).
[648] A zongora és a hegedű ellentétére épülő műben két alkalommal együtt is szerepelnek a hangszerek. A Trió kezdetén, az Andante epizódban (503. ütem), valamint a coda Adagio szakaszában (945. ütem). Mindkét alkalommal a zongora ereszkedő ívű motívumának ellenszólamaként tűnik fel a hegedű. Első alkalommal az osztott hegedű *espressivo* motívuma, második alkalommal pedig a hegedű *dolce* karakterű emelkedő dallama szól együtt a zongora szólamával.
[649] „Ez a maga »Leitmotiv«-ja" írja Bartók Geyer Stefinek, 1907. szeptember 11. keltezésű levelében. *Bartók Béla levelei*, 129–131. Juhász-Molnár Boglárka, I.m., 26; Vö.: Kroó, *Bartók-kalauz*, 41, valamint: Banda Ádám, I.m., 4–7. Ily módon az op. poszt. *Hegedűverseny* hasonló dramaturgiára épül, mint az op. 2 *Scherzo zenekarra és zongorára*, hiszen a hegedűdallammal kontrasztál a fagott motívuma. Lásd a 2.1.1.7. alfejezetet.
[650] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 66–68. A hangszer az operában emellett Kékszakállú érzelemdús dallamainak, így a „szerelmes motívum" (102), továbbá a „búcsútéma" (**124**) megszólaltatója is. I.m.
[651] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 272.
[652] I.m., 175.

10.18132/LFZE.2024.2

csábítást a klarinét szólama jeleníti meg,[653] a Leány csábtáncát − mellyel a Mandarin vágyát próbálja felébreszteni −, a hegedű juttatja kifejezésre.[654] A Leány fokozódó táncát a hegedű lírai dallama mutatja be,[655] lassan elmozduló vonóskíséretben, melyben nemcsak a pantomim második tánc-jelenetének mozzanatait, de a Leány jellemzését is felismerhetjük.[656] A szakaszban az oboa és a B-klarinét kettőse vezeti be a hegedű játékában a kisterceket,[657] melyek jelzik a keringő tánc kezdetét[658] (**44**$^{+4}$). A dallam jelentőségét az epizódban a fuvola kopulázó szólama is aláhúzza (*2.4-2. kotta*).



2.4-2. kotta: A hegedű motívuma a Leány táncában,
(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

653 Lásd a 2.1.1.4. alfejezetet.
654 A felépítésében és motivikájában a valcertéma háromszori nekifutása, basszusának ingamozgása a *Parsifal* második felvonására utal, a viráglányok csalogatójára. Bónis Ferenc, „Bartók és Wagner", in: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 47–59, ide: 55–56.
655 A szakasz párhuzamba állítható a *Négy zenekari darab* nyitótételének kontraszt-témájával (**8**) és az összegző jellegű Marcia funebre *tranquillo* epizódjával (**5**). A feszült hangulatú, terc és kvart hangközökre épülő húros dallam alapul szolgálhatott a Mandarin ébredő szenvedélyének a kifejezéséhez. A kontraszt-téma fogalmát Lendvai Ernő tanulmányára támaszkodva használom: „Karakteralkotás. Négy zenekari darab", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 63–81, ide: 68. Vö.: Vászka, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* es a *Négy zenekari darab* zárótétele", I.m.
656 Az epizód utal a Leány szomorúságára és valódi tiszta énjére is. Ugyanakkor a csalogató-téma töredékével visszaidézi a csábítás mozzanatát is. Kroó, *Bartók színpadi művei*, 218. Vászka, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele", I.m.
657 Miként Lebon is rávilágít, a kistercek a Mandarin alakjához kapcsolódnak szorosan. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 272. Bartók zenei névjegyeként számontartott kisterc jelentőségéhez lásd a 94. lábjegyzetet.
658 Kroó, *Bartók színpadi művei*, 218. A szakasz hasonlóságot mutat Wagner *Parsifal* 2. felvonás „Komm? Komm? Holder Knabe!" epizódjával (**161**). Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók's Music. A Contribution to Bartók's Psychology and Composition", in *Studia Musicologica*, T. 5, Fasc. 1/4 (1962), 355–382, ide: 364–365. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 320.

10.18132/LFZE.2024.2

A hegedű szólamát szorosan követő vonóskari kíséret a dallamban rejlő feszültséget szolgálja, amihez a részletekig kidolgozott tempóutasítások is hozzájárulnak. A II. hegedű és a brácsa kromatikusan elmozduló, ismétlődő lépései – mely a korábbi csalogatókra, valamint a csavargókra is utal –, változó irányú kisszekundjai, a cselló ereszkedő *portamentó*i, valamint a nagybőgő az ütem erős részén belépő, a metrumot kiemelő g *pizzicató*i érzékeltetik a nyugtalan hangulatot. Az ereszkedő cisz-g tritonuszok a csavargók jelenlétét érzékeltetik, mely révén a dallam mellett a harmóniai elmozdulások is a szereplőkre vonatkoztatható.[659] Az epizód páratlan, táncos lüktetését a triangulum metrikus ütései hangsúlyozzák. A *ritenuto* és *a tempo* utasítások váltakozására épülő szakasz koreografikus, gesztusszerű pontossággal jelzi a mozgás lendületét, a mozdulatok nagyságát, míg a szünetek növelik feszültséget.[660] Minden zenei elem megfeleltethető a szereplők gesztusainak,[661] amit a változatos hangszerelés is kidomborít.

A valcer további részében a szakasz központi részeként refrénként tér vissza a dallam a vonóskarnál. Élénkebb tempójú, szekvenciálisan visszatérő alakja, homogén vonós kíséretben, ellentétes irányú *portamentó*k fölött szól, majd a lépcsőzetesen kibővülő zenekarral együtt érezteti a fokozódó hangulatot (**47**). A dallamot felváltja az A-klarinét és az A-basszusklarinét csábításra utaló motívuma. Ekkor a vonóskarhoz társuló fafúvós szekundlépések trillákká változnak (melyek a Leány kacagását jelenítik meg),[662] amihez a zongora és a hárfa ellentétes irányú tremolói, valamint a Mandarin tekintetét megjelenítő cseleszta futamai csatlakoznak.[663] A zene tehát a leírás, a jellemzés, illetve a szemléltetés feladatát látja el. Később a változó metrum, a hemiola ritmus,[664] továbbá az I. és a II. hegedű ellentétes mozgása teremt feszült atmoszférát, ahol a felbukkanó fafúvós és vonóskari tremolók a Leány félelmét,[665] a Mandarin izgatottságát pedig a rézfúvós kromatikus motívum juttatja kifejezésre.

A hangszer érzelemdús, olykor lendületes melódiáihoz miként a fenti példák is mutatják, rendszerint fafúvós színek, valamint húros kíséret társul, kihangsúlyozva annak ívét, karakterét és húros hangszínét.

---

[659] I.m., 273.
[660] Lendvai Ernő, „A csodálatos mandarin", in: Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Akkord kiadó, 1993), 174–225, ide: 189.
[661] Az eredeti szövegkönyv és a megzenésítés során alakított szöveghez lásd bővebben: Vikárius László, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében", I.m., 421–426.
[662] Vikárius László, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében", I.m., 422.
[663] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette*, 129–134. Ehhez lásd még a disszertáció 2.3. fejezetét.
[664] I.m., 273.
[665] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 219. Vö: Lendvai Ernő, „A csodálatos mandarin", I.m., 194.

10.18132/LFZE.2024.2

Lírai dallamok mellett a hegedű népdalszerű melódiák megszólaltatására is vállalkozik. A *Tánc-szvit* második tételének kistercekre épülő,[666] magyaros témáját[667] szólaltatja meg a brácsa és a cselló kopulázásában, a nagybőgő ritmikus b alaphangjának ismétlődésében (**11**). A *portamentó*ban játszott ereszkedő kistercekhez bekapcsolódik a II. hegedű, továbbá a harsona glissandója is,[668] felerősítve a népies jellegű csúszásokat,[669] amit az üstdob tükörmozgása foglal keretbe. A dallam a tétel során nem változik, periodikus felbukkanásait a metrikai átalakulás, valamint a hangsúly-eltolódások teszik színessé és változatossá.[670]

A népdalfeldolgozás nem egyedülálló Bartók műveiben, de míg néhány kompozícióban a műzenei beavatkozás elfedi a népdalokat, a két hegedűrapszódia más esztétikai megközelítésben íródott. A népi dallamokat feldolgozó[671] rapszódiák meghangszerelt műalakjában a népies jelleg kihangsúlyozásában játszik szerepet a vonóskari hegedű, olykor a román, a rutén és a magyar hegedűtáncok paraszti előadóstílusát imitálva. A népies játékmód felhasználása rávilágít Bartók hegedűstílusának jellemvonásaira.[672] Ilyen a ritmikai változatosság és a dallami elszínezés, mely keveredik a paraszti játékstílussal és játéktechnikai elemekkel. A román és a rutén népdalgyűjtés után keletkezett művekben fellelhető elemek a *2. vonósnégyes*ben (BB 75, 1914–1917), a két *hegedű-zongoraszonáta* gyorstételeiben, illetve a későbbi hegedűkompozíciókban is megmutatkoznak.[673] Ilyen stílusjegyek az egyszerűség, a ritmus meghatározó szerepe, a gyors tempó (az első fekvésben, egyszólamban, vagy üres húr kíséretes kétszólamúságban), egyenletes dinamika, a hangok külön vagy kettős kötése, mely távol áll a 19. századi érzelemdús, nagy ívű

[666] Bartók zenei névjegyévé vált hangközhöz lásd bővebben a 94. lábjegyzetet.
[667] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról”, 26.
[668] Párhuzamot mutat a Mandarin motívumával. Uott.
[669] Bartók a hegedű népi játékmódjai között ír a glissandóról. *RFM*/I, 17.
[670] Az összegző finálében a dallam erőteljes rézfúvós alakot ölt. A B-trombita és a harsona szólamában tér vissza, vibráló zenekari kíséretben, az üstdob és a vonóskar kettőstremolóinak kíséretében, valamint a fúvóskar orgonapontszerűen tartott szekundjaival (**56**). A rézfúvós páros hangját Bartók itt a tölcsér levegőbe emelésével tovább fokozza. Ehhez lásd a 2.1.2.5. alfejezetet.
[671] A *2. rapszódiá*ban feldolgozott népi dallamokhoz lásd bővebben: Lampert Vera, „Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben”, *Magyar Zene,* 48/2 (2010, május), 187–202. Somfai László forráskutatásai nyomán feltáruló befejezésváltozatok problematikájához és a tétel alapjául szolgáló motívumos táncok feldolgozásának problémáihoz lásd: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 198–202.; Vö.: Fiona Walsh, „Variant Endings for Bartók’s Two Violin Rhapsodies (1928–1929)”, *Music & Letters*, 86/2 (2005. May), 234–256.
[672] Papp Márta, „Bartók hegedűrapszódiái és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire”, *Magyar Zene,* 14/3 (1973, augusztus), 299–308, ide: 299.
[673] I.m., 300.

10.18132/LFZE.2024.2

dallamoktól és virtuóz daraboktól.[674] A román és a rutén népi hegedűdarabokban egyaránt előforduló játékstílus egyik jellegzetessége az üres húr felbukkanása egy dallam kíséretében. Bartók ezt az eljárást a rapszódiákban olyan dallamok feldolgozása során is alkalmazza, melyeknek eredetijében ez nem fordult elő. Így nyer az *1. rapszódia* Friss tételének románo s negyedik tánca[675] fokozott lendületet. A népies jelleget emellett a dudabasszust imitáló I. hegedű, valamint a brácsa orgonapontszerű e alaphangja is kihangsúlyozza (**14**).[676]

A vonóskari hegedű ellenpontozó, verbunkos hagyományú „esztam" alapot[677] nyújt a zenekarra átdolgozott *1. hegedűrapszódia* Lassú tételében.[678] A szólóhegedű pontozott ritmusú, románo s[679] főtémájához[680] a hegedű, a cimbalom és a B-klarinét formációjának „düvő" kísérete társul – az *1. szvit* negyedik tételének nyitódallamához hasonlóan –,[681] amit a mélyvonóskar egyenletes g-moll harmóniái egészítenek ki, egy sajátosan lüktető, ritmikus, „esztam" jellegű kíséretet kialakítva[682] (*2.4-3. kotta*).

A lassú „düvő" jellegű, páros lüktetésű, pontozott ritmusú hegedűszólót negyedes alapritmus kíséri, egy vonóhúzással játszva, feszes hatású tánczenét eredményezve, a brácsa nyolcados, repetáló alaphangot és kvintet kiemelő játéka fölött. A népi vonószenekar kísérő hangszereinek játékmódját imitáló „esztam" és „düvő" variációjából jön létre a kontraritmus. A ritmikus ellenpontozás során a súly a magyar ritmikájú, erdélyi

---

[674] A primitívnek ható dallamok gazdag és változatos ritmikája okán ügyes vonó- és balkéztechnikát igényelnek. Bartók két Maros-Torda megyei hegedűsről tesz említést gyűjtésében: Toma Tofolean és Ion Popovici. *RFM*/I, 661, 669, 653/b, 652.

[675] „Cuieșdeanca (joc fecioresc)" feldolgozása. Az eredeti dallamhoz lásd: *RFM*/I, 226. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 133. Lampert-jegyzék: 227.

[676] Tóth Anna, „Der dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", in *Studia Musicologica*, T. 24 Fasc. 3/4 (1982), 505–517, ide: 508.

[677] Pávai István, *Az Erdélyi és a Moldvai magyarság népi tánczenéje* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993), 94.

[678] David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", *International Journal of Musicology*, Vol. 9 (2000), 137–163, ide: 144; David E. Schneider, „Tradition Maintained. *Nationalism*, Verbunkos, Kossuth, *and the Rhapsody, Op. 1*", I.m., 47. Vö.: László Ferenc, „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik: Fakten und Deutungen", in *Studia Musicologia*, T.36, Fasc. 3/4 (1995), 416.

[679] „De ciuit" dallam feldolgozása. Bővebben lásd a 409. lábjegyzetet.

[680] Kroó, *Bartók-kalauz*, 148.

[681] Az A-klarinét a-moll dallama alatt szól a hegedű és a brácsa „dűvő" kísérete. Míg azonban a variációs tételben a cselló és a bőgő orgonapontszerűen tartott a hangjával támasztja meg az a-moll hangnemet, a rapszódiában a mélyvonóskar ismétlődő oktávugrásokban, „esztam" kíséretet kialakítva a hegedűvel hozza a g alaphangot.

[682] A szakasz „dűvő" és „esztam" jellegű kíséretéhez lásd: David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", in: *International Journal of Musicology*, Vol. 9 (2000), 137–163, ide: 144–146, valamint Uő., „Tradition Rejected: Bartók's Polemics and the Nineteenth-Century Hungarian Musical Inheritance", in: Uő., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* (Los Angeles: University of California Press, 2006), 8–33, ide: 21. Vö.: Sárosi Bálint, *Magyar népi hangszerek* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1978), 110.

10.18132/LFZE.2024.2

dallamban ütemsúlyra, míg a kíséretben az ütem gyenge részére esik.[683] A szóló és kíséret közötti egyensúly, a melodikus és a ritmuselemek egybeolvadása mind a népi vonószenekar játékmódjára utal.



2.4-3. kotta: „Esztam" kíséret az *1. rapszódia* lassújában,
(©1952 Hawkes & Son, London / B. & H. 16229)

Üres húr aláhúzással[684] kíséri a vonóskari hegedű a *2. rapszódia* Friss tételének átalakult rutén táncát[685] (**29**). Ahogyan Papp Márta is rávilágít, a kíséretet Bartók továbbfejleszti

[683] A dallam feldolgozása során a zenekari hegedű nemcsak „esztam" kíséretében, de később a dallam megszólaltatásában, felerősítésében is szerepet vállal. A szólóhegedű szólamához csatlakozik az I. és a II. hegedű, valamint a brácsa annak második megjelenésekor. A kíséret nélkül megszólaló dallam nyitó motívumát strettóban a cselló és a nagybőgő hozza, a cimbalom és a zongora martellato oktávmenetben megszólaltatott szekundjai alatt, a párban alkalmazott fuvola, oboa, B-klarinét és fagott együttesének szinkópás ritmusú szekundjai alatt (**2**).
[684] Román népi eredetű játékmód. *RFM*/I, 17.
[685] „Uvevanyi" dallam feldolgozása. MS Első lejegyzés: Bp. Fasc. fol. 64ʳ. Vö.: Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben*, I.m., 138–139. Lampert-jegyzék: 235. A dallam a szólóhegedű szólamában csendül fel először (**18**).

10.18132/LFZE.2024.2

és nemcsak üres húron, hanem lefogott hangokkal is játszatja.[686] A népzenei és műzenei játékmódot ötvöző stílusban megszólaltatott tizenhatodos lüktetésű dallam az I., a II. hegedű, valamint a brácsa oktávpárhuzamában szól, a fafúvósok (a fuvola, az oboa, és az A-klarinét), valamint a cintányér trilláinak kíséretében (*2.4-4. kotta*).



2.4-4. kotta: Üres húr kíséretes játék lefogott hangokkal a *2. rapszódia* Friss tételében,
(©1949 Hawkes & Son, London / B. & H. 16230)

A háromrétű eseményben a vonóskíséret lefogott hangjait a mélyvonóskar is hangsúlyozza, s együtt szól a zongora, valamint az üstdob negyedes lüktetésével, a kürt,

[686] Papp Márta, I.m., 302. A speciális instrukciók, a többnyire olasz és részben francia szakkifejezések, főként a *3. vonósnégyes*től jelennek meg. Ekkortól Bartók következetesen az üveghangot kerek ° az üres húron való hang megszólaltatását pedig ovális 0 jellel adja meg.

10.18132/LFZE.2024.2

illetve a trombita felütéses terceivel. A táncdallam második megjelenése az üres húr kíséretet továbbfejlesztő lefogott hangokkal egészül ki.[687] Mindazonáltal, miként a dudaimitáló táncokban is, megfigyelhetjük, hogy az üres húr aláhúzás sajátos alakja tűnik fel, hiszen szaggatottan szól a kísérőszólamban, többnyire oktáv hangközben.[688] Bartók tehát az üres húr kíséret lefogott hangokkal kiegészült formáját is alakítva teremt népies hangulatot művében.

A vonóskari hegedű ugyanakkor a szólóhegedű dallamához társulva is feltűnik. A szólóhegedű, a vonóskari hegedű, illetve a fuvola váltakozása mutatja be a tétel hetedik, *Meno mosso* karakterű táncdallamát[689] (**39**). Az eredetileg hegedűn és gitáron megszólaltatott, dudazenét imitáló dallam[690] az osztott mélyvonóskar ostinatójában, emelkedő szekundok kíséretében, valamint fafúvós ellenmozgásával szól. A szólóhegedű szólamát az oboa és az angolkürt ereszkedő, a vonóskari hegedűt pedig a fagott emelkedő szekundmenete ellenpontozza. A dallam a szólóhegedű szólamában zárul, a vonóskar szaggatott, majd orgonapontszerűen tartott esz kíséretében.

Bartók zenekari műveiben a hegedű elsősorban az érzelemdús dallamok megszólaltatójaként tűnik fel, a klarinéthoz hasonlóan[691] szorosan kapcsolódva a női karakterekhez. Jelentős szólamában a népi jelleg, ami nemcsak a témák során, de azok kíséretben is megmutatkozik. A paraszti játékmód imitációja ötvöződik a műzenei technikákkal, szerepet vállalva a melódiák jellegének kihangsúlyozásában. Mindemellett megfigyelhető, hogy a hegedű dallamok színezését és kiemelését, azok karakterétől függetlenül, rendszerint fafúvós hangszerek valósítják meg.

A zenekari szöveten belül különböző szerepet tölt be a hegedű. Az I. hegedű szólama kitűnik a vonóskarból, általában tematikus funkcióban szól, ezzel szemben a

---

[687] A Székely Zoltánnak ajánlott *2. rapszódia hegedűre és zenekarra* variációi inkább díszítésekben gazdagok, a dallam bonyolultabbá és temperamentumossá válik annak fejlesztése során, ezzel szemben az *1. rapszódia* végig megtartja tiszta dallamvázát, ezért technikai bravúrokkal színezett a dallam, úgy, mint a terc, oktáv és üveghangok duplafogása, valamint a G húros magas fekvésű játékmód. A népdalfeldolgozásokban előforduló duplafogás technika az *1. rapszódia* Friss tételében gyakori jelenség, azonban az így megszólaltatott üveghangok ritkaságnak számítanak (**13**). Juhász-Molnár Boglárka, I.m., 31.

[688] Hasonló elemek főként a gyors tételekben fordulnak elő, fontos szakaszokban, vagy a kulminációs ponton. A szólóhegedű szólamában a *Hegedűverseny* első (344. ütem) és harmadik tételében (37. ütem), az *1.* és a *2. hegedű-zongora szonátá*ban, a *2. vonósnégyes* 2. tételében, a *3. vonósnégyes* codájában, a *4. vonósnégyes* nyitótételének reprízében, a főtéma és megfordításának torlasztásakor, az *5. vonósnégyes* 5. tételében, a *Kontrasztok* első (24. ütem) és harmadik tételében (195. ütem). Papp Márta, I.m., 303. Ritka esetben lassútételben is megjelenik, például a *Kontrasztok* II. tételében (25. ütem), szabálytalan ritmikájú és melodikájú anyaggal összekapcsolva. Papp Márta, I.m., 302–305.

[689] „Oşănește" dallam átdolgozása. Nyomtatásban: Maramureș III, 151a sz. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben,* I.m., 139–140. Lampert-jegyzék: 237.

[690] Tóth Anna, „Der dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", I.m., 515. Vö.: Papp Márta, I.m., 301.

[691] Lásd a 2.1.1.5.1. alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

II. hegedű egy dallam felerősítésében, vagy annak kíséretében játszik szerepet, kidomborítva a dallamot, illetve annak harmóniai változásait.

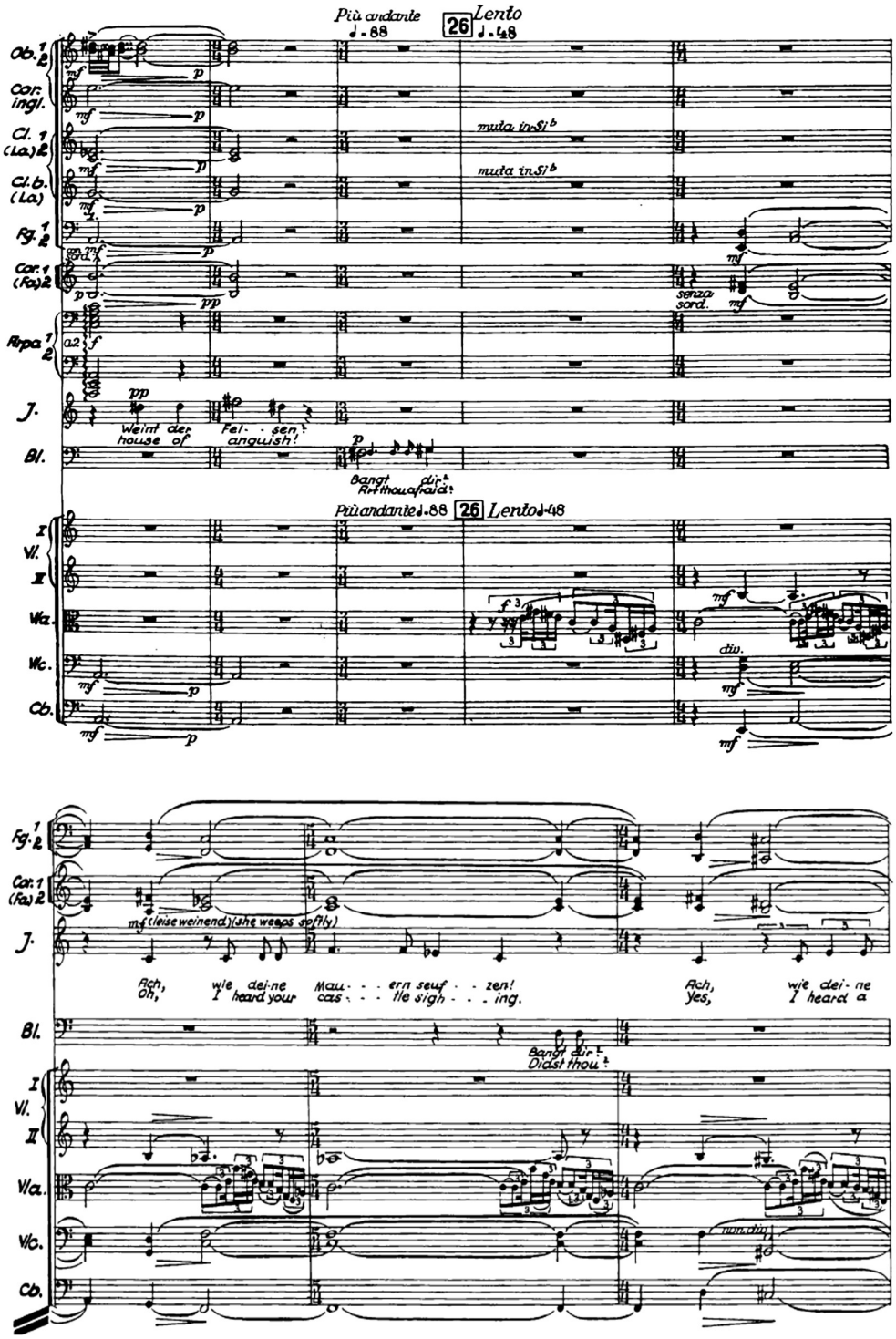
2.4.2. A brácsa

A hangszer jellemzően a sirató jellegű dallamok tolmácsolója. Előfordul a feszültség kifejezőjeként, ellenszólamként, valamint a népies jellegű témák megszólaltatójaként és kísérőjeként is.

Emblematikus helye az életműben a brácsa felbukkanása a melankolikus dallam során az opera Kínzókamra jelenetében. A tartott hangból kitárulkozó, triolás ritmusú motívum megszólaltatója a hangszer (**26**), zeneileg kifejezve Kékszakállú érzelmeit és kérdése mögött rejlő szorongást: „Félsz-e?”,[692] illetve Judit megdöbbenését (*2.4-5. kotta*). Hasonló karakterű dallam tolmácsolójaként szerepel a brácsa *A fából faragott királyfi* zenekarában is. A csellóhoz kapcsolódva idézi fel a népi sirató jellegű dallamot,[693] megjelenítve a Királyfi fájdalmas töprengését, a fafúvós sóhajmotívumok, az ereszkedő kvintek[694] kiegészítésében (**21**$^{+3}$). A tizenhét ütemes szakasz panaszos karaktere mellett a hangszerelése okán további párhuzamot mutat az opera egy másik jelenetével is. A Régi asszonyok epizódban, Judit kromatikus éneke alatt szól a brácsa dallama, mellette szintén a fafúvóskar tremolói, az orgonapontszerűen tartott mélyvonóskari kíséret fölött[695] (**121**$^{+2}$). A magasfokú stilizálás révén megformált, népzenei ihletésű, deklamáló jellegű dallamok az érzelmeket jelenítik meg.[696] A brácsa az operában Kékszakállú aggodalmát, illetve Judit megborzongását fejezi ki, a táncjátékban pedig a Királyfi kétségbeesettségét jelzi. A hangszer szólóját mindkét színpadi műben a fafúvós hangszerek hangsúlyozzák.

[692] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 46. A szüntelen új lendületet nyerő, zaklatott dallam kíséretet nyújt Judit ereszkedő ívű válaszára is „Ó a várad felsóhajtott” majd az oboa és a B-klarinét társulásával bevezet a hét ajtó világába. Uott.
[693] I.m., 129–130.
[694] A hangköz kapcsolódik a Királyfi alakjához. Ehhez lásd a disszertáció 2.1.2.2. alfejezetét. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 163.
[695] A színpadi művek sirató dallamai hangszerelésük révén párhuzamba állíthatók a *Concerto* lassújának brácsa dallamával is. Lásd bővebben a disszertáció 3.3. fejezetét.
[696] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 129–130.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-5. kotta: A brácsa lírai dallama az operában,

(©1925 Universal Edition, A. G., Wien / U. E. 7028)

Szintén a brácsa elégikus dallama ábrázolja *A csodálatos mandarin* címszereplőjét is, annak felakasztott, kékes zölden fénylő testét a harmadik gyilkosság jelenetében.

10.18132/LFZE.2024.2

A szövegtelen kórus ereszkedő tercei fölött tűnik fel a brácsa panaszos karakterű, folytonosan új lendületet nyerő motívuma,[697] a feszültséget hangsúlyozó zongora és a mélyvonóskar súrlódó szekundjai fölött (**101**$^{+2}$). A különös jelenet atmoszféráját, illetve dramaturgiáját a többrétűen felépített zenekar fejezi ki, amelyben a vonóskar és a néma kórus[698] jelenléte is meghatározó, hiszen fokozza a drámai hatást (*2.4-6. kotta*).

A szövegtelen kórus „O" magánhangzója akkor tűnik fel, amikor a felakasztott Mandarin teste elkezd kékeszöld fényt árasztani (**101**), és egészen addig szól, míg a csavargók le nem vágják testét a kötélről. A basszus, illetve az alt szólam a kürt kiemelésével az ütemsúlyokon lassú ereszkedő kisterceket, a Mandarin motívumát[699] szólaltatják meg oktávpárhuzamban. A lassú tempójú, feszült szakaszban, a brácsa szólamában fokozatosan kibontakozó, szűkmenetű, kromatikus dallam (**101**$^{+1}$), az I. hegedű, majd a II. hegedű csatlakozásával felerősödik, mialatt bekapcsolódik a szoprán és a tenor szólam is. A tíz ütemes epizód során az énekkar együtt jelenik meg a brácsa szólamával, így utalva a címszereplő alakjához fűződő jelenlétére.

Az élet és halál között vergődő Mandarin fájdalmait tehát a kórus, a brácsa és a fokozatosan kiszélesedő vonóskar illusztrálja. A zenekar kísérő jellegű marad, és komplementer technikával egészíti ki a néma kórus dallamát. Az ütem gyenge részét a cseleszta ismétlődő kisszekundjai,[700] a fuvola és a hegedű szordinált, *sulla punta d'arco* nóna ugrásai hangsúlyozzák. Mindemellett két ütőhangszer is kapcsolódik, melyeknek váltakozó ütései − a cintányér rövid tizenhatodai, a tamtam nyolcadai – a szólambelépéseket emelik ki. A zenekar végig pianissimóban szól. Még akkor is csendes morajlásban halljuk, amikor a Leány jelzi a csavargóknak, hogy vegyék le a Mandarint a kötélről. Ehhez a B-klarinét és B-basszusklarinét, valamint a harsona ereszkedő kisterc glissandói nyújtanak kíséretet. A jelenetet az ütőkar ütései csendítik ki (**102**$^{+4}$).[701]

---

[697] A dallam pontozott ritmusa és felépítése hasonlóságot mutat a *Kontrasztok* első tételének verbunkos karakterű klarinét dallamával (3. ütem). *Béla Bartók Handlungsballette,* 276–278.

[698] Ehhez lásd bővebben: Vászka, „Bartók hangszerelése két színpadi művének tükrében. A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája", I.m.
A szövegtelen kórus alkalmazására Bartók feltehetően Frederick Delius *Messe des Lebens* művéből kaphatott inspirációt. Az énekkar hasonló kezelését már jóval korábban, Verdi *Rigoletto* operájában (a III. felvonás harmadik jelenetében) és Csajkovszkij *Diótörő*jében, továbbá Debussynél a *Három noktürn* „Szirének" tételében, Ravelnél pedig az 1912- ben írt *Daphnis és Chloé* balettben is megtaláljuk.

[699] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 258. Ehhez lásd még a harsonáról szóló 2.1.2.5. alfejezetet.

[700] A Mandarin tekintetéhez szorosan kapcsolódó hangszerhez lásd bővebben a disszertáció 2.3. fejezetét.

[701] A hangszer egy másik szereplő ábrázolásában is szerepet vállal. Az első csavargóhoz is kapcsolható a brácsa jelenléte, hiszen gesztusszerű dallamával jeleníti meg a pénz utáni kutakodását. Kromatikus lépései és tizenhatodos ritmusa érzékelteti a szakasz nyugtalanságát, mely a motívum hirtelen tritónusz zuhanásával tovább fokozódik a nagyváros hangzásából bennragadt üstdob, az osztott cselló és nagybőgő

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-6. kotta: A brácsa motívuma a harmadik gyilkosság során,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

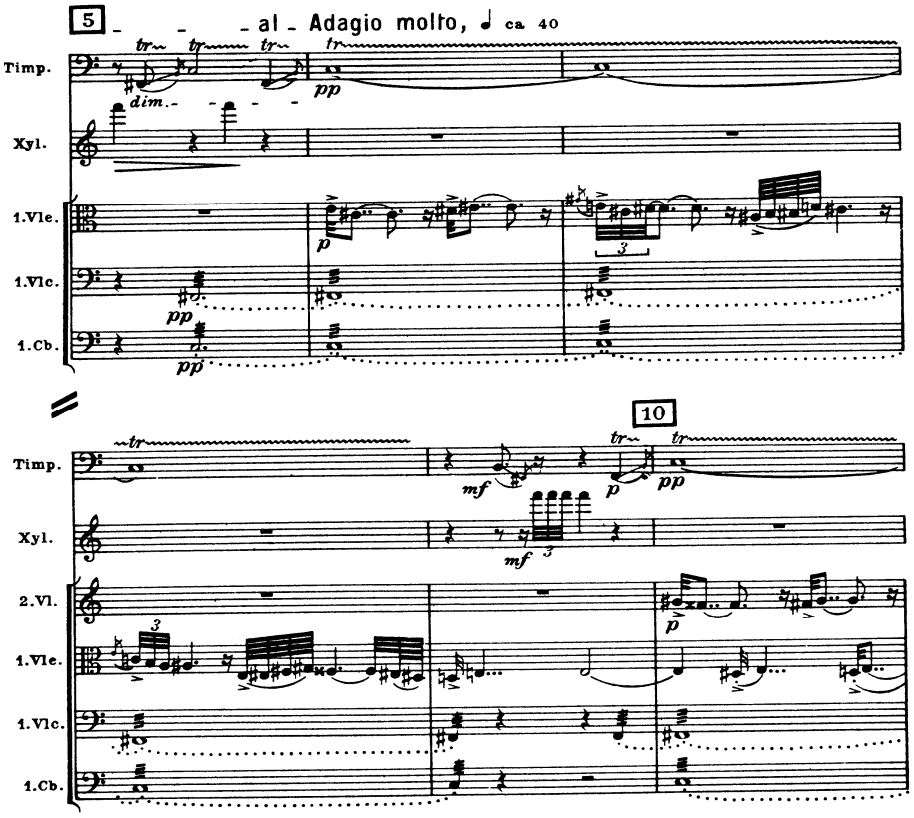
A színpadi művekhez, illetve a *Concerto* Elegia tételéhez hasonlóan,[702] a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassújában is egy sirató karakterű dallam szól a hangszer

súrlódó szekund tremolójának kíséretében (**6**$^{+6}$). Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 172. Vö.: Kroó György, „Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben", I.m., 41; Uő., *Bartók színpadi művei*, 201.

[702] Lásd a 3.3. fejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

szólamában. A visszatérő szerkezetű tételben az I. brácsa díszített, sirató jellegű dallamát a xilofon ritmikus játéka, illetve az üstdob változó irányú effektusai vezetik be (6. ütem) a cselló fisz és a nagybőgő tartott c tremolója fölött (*2.4-7. kotta*).[703] A szaggatott, kromatikus dallam karakterét a sztereó-hatás is felerősíti.[704] A jellegzetesen magyar siratóra emlékeztető, a hangok külön képzésén alapuló technikával megszólaltatott dallam feszültségét a két oldalra helyezett vonóskar strettója (az I. brácsánál és a II. hegedűnél, majd a II. és a IV. brácsánál, végül a III. hegedűnél) tovább növeli, amit a mélyvonós tremolók halk morajlása is megtámaszt (14. ütem).



2.4-7. kotta: A brácsa sirató dallama a *Zene* lassújában,
(©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)

A tétel befejezésében a dallam visszatérésével tovább nő a feszültség. A téma szintén a baloldali vonóskarnál tér vissza, a mélyvonóskar kromatikus kísérete alatt, az üstdob ereszkedő kvart effektusaival. Míg a glissandók az üstdobnál a tétel kezdetében

[703] A dallam verbunkos ritmusára Sárosi Bálint világít rá. Uő., „Népzenei tartalmú Bartók-témák”, *Magyar Zene,* 39/2 (2001. május), 115–127, ide: 122–124.
[704] A kompozíció akusztikai hatásaihoz lásd a disszertáció 3.2. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

a tartott hangok alatt jelentek meg, mintegy díszítésként, új lendületet biztosítva a dallam folytatásához, a zárásban az I. és a II. hegedű váltakozását, valamint az I. brácsa elhaló dallamának sirató jellegét erősíti fel (76. ütem). A tétel keretes szerkezetét a xilofon, illetve az üstdob ritmikus játéka mellett a brácsa sirató dallama is felnagyítja.

A bemutatott példák a kifejezőerő finomodására, valamint a változatos hangszerelésre nyújtanak betekintést az életműben, amely a brácsa szólamában, panaszos dallamaiban is megfigyelhető. Mindemellett megmutatkozik a zenekari művek azon jellemzője is, hogy a hangszer melódiáihoz rendszerint fafúvóskari díszítés társul.[705] A *Zené*ben a vonóskar mellett az ütőkar játszik jelentős szerepet, egy semlegesebb kíséretet nyújtva. Mindkét hangszerelés megoldás kiterjed azonban a dallamok sirató jellegének felerősítésére, valamint a feszültség kifejezésére.

Amint arra Dawson is rámutat, Bartók utolsó kompozíciós periódusában megfigyelhető a dallamok társítására, az ellenpontra, illetve az ellenszólamok használatára való törekvés is,[706] mely a brácsa szólamát is érinti. A *Hegedűverseny* lassújának első variációjában a hegedű kettőzésen alapuló *rubato* dallamát ellenpontozza a hangszer a negyedes lüktetésű, kromatikus emelkedésével, a cselló bekapcsolódásával (17. ütem),[707] majd a negyedik variáció során, a dallam harminckettedekre épülő, trillákkal díszített alakja alatt a brácsa a teljes vonóskar szűkmenetéhez csatlakozik erőteljes ellenszólamot képezve (64. ütem).

A brácsa hangszíne elsősorban a sirató karakterű motívumok megszólaltatása során tűnik ki a zenekari szövetből. Melankolikus dallamai a színpadi művekben a szereplők érzelmeinek, fájdalmának kifejezésében vállal szerepet. Kromatikus megszólalásai azonban ellenpontként, valamint a zenekari hangzást egyensúlyba állító kiegészítő szólamként is felbukkannak.

2.4.3. A cselló

A nagybőgőhöz hasonlóan a hangszer elsősorban a basszus szólam megszólaltatásáért, valamint megtámasztásáért felelős. Önálló kifejezőereje a mély regiszterben érezhető,

[705] Így például a *Tánc-szvit* ötödik tételében felbukkanó brácsa-dallamhoz is fafúvós kíséretet társul (**44**).
[706] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 307.
[707] A hangszer a repríz záróütemeiben is kitűnik. Három szóló brácsa stretto imitációban követi a témát, a cseleszta és a hárfa ereszkedő oktávmenete alatt (122. ütem). Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento", I.m., 179. A pianissimo dallam pengetett *flageolett*ekkel gazdagodik, elszínezve a szólóhegedű szólamát is.

10.18132/LFZE.2024.2

pianóban lágy és sötét hangszínű, míg magas hangjai intenzívek, ezért a vonóskar „férfias", tenor szólamaként tartják számon.[708] Témák felidézőjeként, ellenpontozó jellegében, olykor pedig a fontosabb dallamok felvezetésében vállal szerepet.

A hangszer tematikus szerepben először a *2. szvit* dalformájú[709] Comodo tételében jelenik meg. A kiszenekarra írt[710] kompozíció a cselló lírai szólójával kezdődik,[711] a hárfa B-dúr akkordikus követésében, ritmikai és metrikai összhangot teremtve kíséret és dallam között (**1**$^{-5}$). A keringőritmusú, kvart és szekund hangközökre épülő dallam táncos karakterét a hárfa hármas lüktetésű szextjei erősítik fel,[712] amire a négyes divisiben alkalmazott, szintén lendületes brácsa szólam válaszol (*2.4-8. kotta*).

A hangszer feltűnik az opera népdal jellegű, négysoros siratójában[713] a hegedű, valamint a nagybőgő szólama mellett (**93**), alapot nyújtva Kékszakállú „Könnyek Judit, könnyek, könnyek" soraihoz is a B-klarinét és a két kürt orgonapontszerűen tartott e hangja fölött. A dallam a melankolikus hangulat megteremtésében, továbbá Kékszakállú visszaemlékezésében kifejeződő fájdalom érzékeltetésében vállal szerepet (*2.4-9. kotta*).

[708] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 246. A „lírai cselló" alkalmazásában Strauss művei nyújthattak inspirációt Bartóknak. Karasszon Dénes, *Richard Strauss, az operaszerző, a gordonka-pult látószögéből szemlélve*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.
[709] *BBÍ*/1, 57–60, ide: 57.
[710] A zenekar összeállításához lásd a disszertáció 1.2. fejezetét.
[711] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 82. Vö.: Kroó, *Bartók-kalauz*, 35.
[712] Amint Pintér is rámutat, ez Bartók központi keringőritmus-motívuma, mely később augmentált alakban a Mandarin reakcióját megjelenítő brácsa és cselló *ruvido* dallamában fordul elő újból (**62**), a verstanban *paian*nak vagy *paeon*nak nevezett ritmusképlet formájában. Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 174–175.
[713] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 62.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-8. kotta: A cselló dallama a *2. szvit* nyitótételében,

(©1948 Hawkes & Son, London / B. & H. 16160)

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-9. kotta: A vonóskar sirató dallama az operában,
(©1925 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 7028)

Egyaránt a csellónál szól a szintén paraszti jellegű, a Királyfi vándorlását megjelenítő dallam is, a hozzá kapcsolódó hárfa, brácsa és nagybőgő oktávpárhuzamában,[714] az üstdob metrikus ütései fölött (**19**). A Királykisasszony verbunkos karakterű témájával kontrasztáló d hangközpontú téma fokozatosan bontakozik ki, úgy dinamikailag, mint ambitusában,[715] végig egy meghatározott mozgásformára asszociálva. A lépcsőzetesen táguló, kezdetben szekund, terc és a kvint hangközre épülő dallam,[716] szext ugrásokkal bővül, majd lépcsőzetesen felgyorsul, nyolcados lüktetésűvé alakul egyenletes mozgást érzékeltetve[717] (*2.4-10. kotta*). A kíséret nélkül bemutatkozó, a két és négy ütemű frázisokon alapuló, táncos karakterű[718] téma többszintű fejlesztése során a közeledést, valamint az útkereső Királyfit ábrázolja.

[714] Anne Vester, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*, I.m., 246.
[715] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 142. Vö.: Lendvai Ernő, „A fából faragott királyfi", *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 113–174, ide: 120.
[716] A némajáték Leány alakjához hasonlóan. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 170–171, 178. Vö.: Kroó György, „Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben", I.m., 38. A monotematikus szerkesztés a Királyfi alakjához kapcsolódik. Uott., 35–40.
[717] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 128. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 164.
[718] Britta Gilmore, *Bartók as Dramatist*, Diss., Princeton University, 2004, 212.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-10. kotta: A Királyfi motívuma a táncjátékban,

(©1977 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 6638)

A húros motívum ismételt, diminuált megjelenése a Királyfi gyors elhatározását is megjeleníti (**20**$^{-4}$). A két főszereplő témájának bár hasonló az alapja,[719] a verbunkos tánc

[719] I.m., 208.

10.18132/LFZE.2024.2

bokázó díszítéseivel és impulzív jellegével ellentétben,[720] a Királyfit ábrázoló, páros lüktetésű, *tempo giusto* ritmikájú dallama jelzi a szereplők közötti ellentétet. Ehhez a hangszerelés is hozzájárul, hiszen a Királykisasszony alakjához a klarinét, a Királyfihoz pedig a cselló szólama társul.

A népi dallamok megszólaltatása mellett, olykor duda imitációjával tűnik ki a cselló szólama, például a *Tánc-szvit* Allegro vivace tétel Re-pentaton főtémájának[721] záróalakja alatt. A brácsával közösen megszólaltatott, nyolcados pulzálású, változó irányú vonóval játszott üres kvint hangzatai kísérik a fuvola, az A-klarinét és a hegedű dallamát (**23**).[722] A többrétű epizódban a zenekar többi tagja is az imitációt hangsúlyozza. Az alaphangot a nagybőgő, illetve a trombita, a kvintjét az oboa és a kürt, a páros lüktetést pedig a fagott, a kontrafagott, továbbá a zongora erősíti fel (*2.4-11. kotta*). Amíg a dallam első előfordulásánál a cselló felütéses *pizzicató*ival a *giocoso* karakter kihangsúlyozásáért volt felelős a vonóskar többi tagjához csatlakozva (**21**), addig a második felbukkanásával, s kvintjeivel központivá válik a zenekari jelenléte, hiszen hangszínével kiegészíti a magyaros témát, duda imitációjával pedig felerősíti annak népies jellegét.

A nagybőgő szólamához társulva bukkan fel a táncos jellegű dallamok előkészítőjeként, valamint kihangsúlyozójaként. Dramaturgiai funkcióban szól a két hangszer a *Hegedűverseny* nyitótételének kidolgozási részében, ahol a főtéma verbunkos jellegű, trillákkal díszített alakját vezeti be a dallam tüköralakját játszva (139. ütem). Szintén a táncos karakter kihangsúlyozói a *3. zongoraverseny* verbunkos kezdőtémája során is, melynek valcerpulzálását erősítik fel.[723] A cselló és a nagybőgő-*pizzicató*i – a Királykisasszony táncjelenetének kíséretéhez hasonlóan − a stilizált dallamot egy hosszan átívelő legatóba zárja,[724] a két csoportra osztott vonóskar, a hegedű és a brácsa szextolás ritmusalakzata alatt. S minként a tétel reprízében, a két mélyvonós hangszer változó irányú harminckettedtriolái díszítik a dallamot, basszus szólamukkal pedig kiemelik a mélység és magasság közötti ellentétet, többrétű kíséretet nyújtva (118. ütem).

[720] Ujfalussy József mutat rá, Bartóknál ebben az időszakban a verbunkos zene negatív jelentésű. Uő., *Bartók*, 161. Idősebb korára azonban megváltozott a szemlélete és nemzeti hagyományként tekintett a verbunkosra. A verbunkos tánc jellegzetességeihez lásd a 156. lábjegyzetet.
[721] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról", I.m., 26.
[722] Tóth Anna, „Der dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", I.m., 511.
[723] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 182.
[724] Uott.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-11. kotta: A brácsa és a cselló duda imitációja a *Tánc-szvit* harmadik tételében,

(©1924 Universal Edition, Wien / U. E. 8324)

10.18132/LFZE.2024.2

A cselló ugyanakkor a tréfás karakterek megjelenítésében is szerepet vállal. Jellegzetes előfordulása a *Divertimento* rondószerkezetű[725] zárótételének, ellentétekre épülő repríze. A lendületes, zsánerképek egymásutánját felidéző, sűrű szövésű visszatérésben a nyitótétellel rokonságot mutató témák megszólaltatásában tűnik fel a hangszer szólama. Az emelkedő skálamotívumhoz felzárkózó epizódtéma[726] tréfás arcát hozza a cselló, melynek díszítettségét a hegedű, illetve a brácsa tremolói domborítják ki (330. ütem). Az addig nehézkes, akadozó fokozatosan lendületre kap, majd a csúcsponton, a brácsa szólamában feloldódik és könnyeddé válik (360. ütem).[727]

Egyedül képvisel ellenpontot a hangszer a *Concerto* nyitótétel melléktémájának feldolgozása során. A B-klarinét *dolce* motívuma alatt szól az ereszkedő ívű, kromatikus ellenszólama (272. ütem). A korábban bemutatott epizódokhoz hasonlóan a hangszer ezúttal is egy fafúvós hangszer mellett szól, kihangsúlyozva a dallam lírai jellegét.

A cselló a táncos, tréfás karakterű, illetve a népies dallamok megszólaltatása, valamint kísérete során fordul elő, de szerepet vállal a színpadi művek szereplőinek ábrázolásában, azok érzelmeinek és gesztusainak megjelenítéséhez is. Szorosan kapcsolódik jelenléte nemcsak a nagybőgő, valamint a vonóskar, de a fafúvóskar szólamához is. Nagyzenekari tuttikban a basszus szólam megerősítése mellett szólamával egy dallam karakterének kiemeléséhez, a feszültség fokozásához is hozzájárul. Olykor dramaturgiai funkciót lát el, egy új szakaszt bevezetve, a kürthöz, illetve az ütőhangszerekhez hasonlóan.[728]

2.4.4. A nagybőgő

A hangszer[729] az alaphang, valamint a basszus szólamért felelős. Önállóan, vagy a cselló, a basszustuba, a fagott, valamint a kontrafagott szólamához csatlakozva. Kifejezőképessége többnyire társhangszerként, vagy ellenszólamként érvényesül.

[725] Kroó, *Bartók-kalauz*, 223. Vö.: Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento”, I.m., 181.
[726] I.m., 190–191.
[727] Uott.
[728] Lásd a 2.1.2.2., továbbá a 2.2. fejezeteket.
[729] A közép-európai zenekarok hagyományait követve Bartók is négy húros nagybőgőre írt. Bartók Béla, *Concerto zenekarra*, Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása, 24 kötet, közr. Móricz Klára (G. Henle Verlag - Editio Musica Budapest, 2017), 51.

10.18132/LFZE.2024.2

Egy téma megjelenéséhez járul hozzá jelenlétével a hangszer a nagyzenekari *1. szvit* zárótételében, ahol az E-dúr nyitótétel pontozott ritmusú főtémáját[730] szólaltatja meg a fagott, a kontrafagott, a harsona, valamint a tuba szólamához csatlakozva. A lendületes dallam fölött a második tétel táncos karakterű témája szól a fuvola és a hegedű kettősében (**28**). A háromrétű eseményben a fagott, a kürt, a cselló, illetve az üstdob tremolói nyújtanak kíséretet. Amint arra Dawson is rávilágít, Bartók nagy hangsúlyt fektetett, hogy az ellenponttal ellátott dallamokat egy vagy kétrétű kísérettel lássa el. Ahol a fődallamnak nincs ellenpontja, ott a kíséret többrétű.[731] A kontrasztáló témák egyidejű felbukkanásával a magas és a mély szólamok, a dallami különbségek, továbbá a nyújtott és az éles ritmus közötti ellentét is megmutatkozik. A többrétű zenekari szakaszban a kvart és a terc ugrásokon alapuló dallam szembe kerül a kromatikus, szűkmenetű lépésekkel is (*2.4-12. kotta*).

Amint azt megfigyelhettük a húros hangszerek előfordulásánál, úgy a nagybőgő is szerepet vállal a népies jellegű kíséret kialakításában. A *2. szvit* szonátaszerkezetű[732] zárótételében a fagott népdalszerű, pentaton szerkezetű dallamához a kürt, a hárfa B-dúr harmóniái, valamint a cselló és a nagybőgő aszimmetrikus kettősfogásai, „esztam" kísérete társul,[733] verbunkos jellegűvé alakítva az epizódot (**1**$^{-12}$).

A hangszer előfordul a sirató karakterű dallamok kíséretében is. *A kékszakállú herceg vár*ában a brácsa és a cselló unisono ostinato kíséretéhez társul a hangszer, amikor Judit felfigyel a vár sötétségére (**9**$^{-4}$). A szakaszban megmutatkozó Judit kíváncsiskodó természetét egy ereszkedő, szűkmenetű motívum jelzi az A-klarinét szólamában[734] (**10**$^{+5}$), melyhez kapcsolódik a mélyvonóskar, jelenlétével feltehetően a vár sötétségét jelzve. A feltevést erősíti, hogy az ostinato elvékonyodik, majd teljesen eltűnik Judit vígasztaló, „Nedves falát felszárítom" szavai során, hiszen az oboa és a B-klarinét pontozott ritmusú motívuma szól (**15**$^{+1}$), majd visszatér Kékszakállú „Nem tündököl az én váram" sorai alatt (**19**). Az epizódban felbukkanó lágy fafúvós (az angolkürt, az A-klarinét és az oboa szólamában) lehajló motívumok, amint azt Kroó megállapította, Kékszakállú kétségeit és aggodalmát jelenítik meg.[735]

[730] *BBÍ*/1, 51.
[731] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 341.
[732] *BBÍ*/1, 59.
[733] David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", I.m., 146.
[734] Ehhez lásd a disszertáció 2.1.1.4. alfejezetét.
[735] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 44.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-12. kotta: A nagybőgő tematikus szerepe az *1. szvit* zárótételében,

(©1956 Editio Musica, Budapest / Z. 1022)

10.18132/LFZE.2024.2

Hasonló szakaszt alakít ki a nagybőgő, valamint a tuba *passus duriusculus*ból kiinduló lamento-basszusa a táncjátékban is, a vonóskar lehajló ívű *molto vibrato* játéka alatt, a Királyfi végérvényes kétségbeesését érzékeltetve (**120**). [736] A két szakasz tehát párhuzamba állítható, hiszen mindkettőben fúvós és vonós színek juttatják kifejezésre a szorongást, valamint a visszafordíthatatlan eseményeket. Míg az operában a csellóhoz társulva, egy visszatérő motívumot szólaltat meg a nagybőgő, követve a fölötte felbukkanó fafúvós dallamokat, a táncjátékban egy rézfúvós hangszerrel szól együtt, amit egy vibráló, vonóskar kísér.

Jelentős funkciót tölt be a nagybőgő a kíséretben a csellóval párt alkotva. Ahogy a *Kossuth szimfóniai költemény*ben a fagott és a kürt nyújtott ritmusú Kossuth-témáját[737] kvintjeivel,[738] a *2. zongoraverseny* harmadik tételének rondótémáját[739] ostinato terceivel[740] követi a cselló és a nagybőgő. Míg az elsőben a „dűvő" kísérettel kiemeli a téma verbunkos karakterét (**1**$^{-11}$),[741] a másodikban az arabos jelleget hangsúlyozza.

Szorosan kapcsolódva a főtémához, annak felbukkanásaival együtt a mélyvonós kíséret is visszatér. A szimfóniai költemény „Mindennek vége" gyászindulójában a vonszolt, nehézkes mozgásra utal a hangszer nyújtott ritmusa, kiemelve a trombita dallam ritmikáját (**38**$^{+3}$), a versenymű cadenzájában pedig a szintén *pesante* karakterű rondótéma inverz alakjának nyolcados terceit erősíti fel a cselló és a nagybőgő (207. ütem). A mélyvonós hangszerek a bemutatott zárószakaszokban jelzik a témák, valamint azok ritmikus lüktetésének átalakulását, emellett a komor hangulat megalapozásáért is felelősek.

Ellenszólamként, miképpen a *2. szvit* Allegro scherzando második tételében (**29**$^{+8}$), úgy a *Hegedűverseny* lassújában is megmutatkozik a nagybőgő a szimmetrikus, strófikus szerkezetű szólóhegedű alatt (13. ütem). A melodikus kromatikára épülő, g hangközpontú első variáció során[742] a szólóhegedű *poco rubato* dallama, valamint a két üstdob és a nagybőgő kvartokra épülő motívuma, a téma utolsó

[736] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette,* 279. Siratóhoz lásd még Jürgen Hunkemöller, „Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks" in *Studia Musicologica* T. 36, Fasc. 3/4 (1995), 354; továbbá Uő., „Gattungen, Sujets, Topoi: Klage", in: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), 4. fejezet, 83–97. Magyarul megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, I. Siratók", ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/2 (2016. május), 189–200.
[737] *BBÍ*/1, 41.
[738] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 91.
[739] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a *2. zongoraversenyb*en", I.m.
[740] A kisterc motivikához, továbbá a hangköz jelentőségéhez lásd bővebben a 94. lábjegyzetet.
[741] David E. Schneider, „Tradition Maintained. *Nationalism*, Verbunkos, Kossuth, *and the Rhapsody, op. 1*", I.m., 47. A „dűvő" kísérethez lásd a 410. lábjegyzetet.
[742] Somfai László, „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében", I.m., 231.

10.18132/LFZE.2024.2

frázisát feldolgozó ütős és húros hangszerpáros között többszörös ellentét mutatkozik meg. A zenekari szvit főtémáját továbbfejlesztő, fafúvós, illetve vonós epizódhoz hasonlóan, a dallam és kíséret kontrasztja mellett, a magas és mély regiszterek közötti ellentét is hangsúlyt kap.[743] A hegedű szimmetrikus szerkezetű, egyvonalas és kétvonalas regiszterben mozgó, tizenhatodos dallama alatt szól a nagy és a kontraoktáv kíséret, mely heterogén hangszínűvé válik az üstdob tremolók, a cselló *sul ponticello*, valamint a nagybőgő arco játékával. Az ellentétek a vonóskar és a szólóhegedű szólamának közeledésével oldódnak fel.[744]

A vonóskar többi tagjához hasonlóan a nagybőgő szólamát is a változatos alkalmazás jellemzi. Általában más hangszerhez csatlakozva jelenik meg úgy tematikus szerepben, mint ellenpontként, vagy a kíséretben, basszusszólamával gyakran a panaszos karaktert hangsúlyozva. Jelenlétekor ezért nemcsak hangszíne, valamint a népi jellegű játéktechnikái, de a mély regisztere is központi szerepet játszik.

2.4.5. A hárfa

Az impresszionista elemeket és stílusjegyeket hordozó szólama mellett (a cselesztához, a xilofonhoz, valamint a vonóskarhoz csatlakozva)[745] a hangszer számos jelentős funkcióban feltűnik. Előfordul társhangszerként egy téma megszólaltatása során, lírai dallamok követőjeként, dramaturgiai szerepben egy új szakasz bevezetőjeként, effektusok megszólaltatása során, illetve ütőjellegében is, népies kíséretet nyújtva.

A *Két kép* A falu tánca tétel második közjátékban[746] a hegedű *espressivo* karakterű dallamát folytatja a hárfa oktávmenete, társulva a fuvola és a B-klarinét szólamához, bekapcsolódásával jelezve a heves szakasz feloldását (**19**$^{+14}$). Lendvai szerint a dallam valójában effektussá alakul a fafúvósok és a hárfa jelenlétében, így a szaggatottság összeolvad és egységessé válik,[747] amit a vonóskar oktávai is hangsúlyoznak (*2.4-13. kotta*).

---

[743] A nagybőgő mélyből felkapaszkodó ellenpontja, nemcsak az eltérő hangszín, a regiszterek közötti különbség, de az ellentétes mozgásával is ellentétet képez a főszólammal (**29**$^{+8}$).
[744] Somfai László, „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében", I.m., 247.
[745] Az impresszionista stílusjegyeket kerülő zeneszerzők a hárfát gyakran zongorával helyettesítették. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 188.
[746] Ahogy arra Lendvai is utal, az első panaszossá, a második epizód pedig táncos karakterűvé alakítja a kompozíció folytatását. Uő., „Dramatikus formálás. Két kép. Virágzás – Falu tánca", I.m., 61.
[747] I.m., 60.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-13. kotta: A feszültség feloldásának momentuma A falu tánca tételben,
(©1950 Editio Musica, Budapest / Z. 40 056)

A harmadik oktávból leereszkedő, csúcspontot előidéző hegedűdallamot ezután a hárfa visszhangozza, majd végül szólójával zárul a szakasz. Ezt a megoldást Bartók egy későbbi művében is alkalmazza. A *Zene* negyedik tételében a hárfa, illetve a cseleszta kromatikus oktávmenete, egy szintén dramaturgiát meghatározó jelenségként fordul elő, idézet jellegűvé alakítva a dallamot[748] (244. ütem). Mindkét műben a heves, húros hangszerekkel megszólaltatott szakaszt követi egy nyugodtabb, a hárfa és egy társhangszer jelenlétén alapuló epizód, jelezve a feszültség feloldását. Fafúvós hangszerek, a *Zené*ben pedig a cseleszta partnereként mutatkozik meg a hárfa, elősegítve az átalakulást.

Az átlényegülést a kíséretben is hangsúlyozni tudja jelenlétével a hárfa, például a *2. szvit* Comodo első tételben. Kezdetben a cselló pontozott dallamához[749] nyújt nyolcados lüktetésű kíséretet B-dúr harmóniáival (**1**$^{-9}$), később a keringőritmust erősíti fel a fafúvós (a fuvola, az oboa és a B-klarinét), oktávpárhuzamban mozgó dallam alatt (**4**$^{+4}$). Egyaránt a visszatérésben hangsúlyozza a hármas pulzálást az op. poszt. *Hegedűverseny* nyitótételében is, a Leitmotiv alatt, miközben egy második hárfa akkordjaival követi

[748] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 203. Ehhez lásd a disszertáció 2.3.2. alfejezetét.
[749] *BBÍ*/1, 57.

10.18132/LFZE.2024.2

a dallamot (**8**). A tétel során csak ebben a szakaszban jelenik meg egyszerre két hárfa, különböző játékmódjaival a lüktetés, valamint a húros jelleg kiemelésében is szerepet vállalva.[750]

Törtakkordjaival a lírai hangulat megteremtésében is fellép a hangszer, bevezetve, majd követve Kékszakállú pentaton, ereszkedő ívű dallamát „Váram sötét töve reszket" (**50**). Az ének érzelemdús sorait a hárfa nagy és kisoktávban megszólaltatott gisz alaphangú törtakkordjai, valamint a kürt lehajló ívű, pontozott ritmusú motívuma kíséri.

A drámai hatás, a feszültség kidomborítása okán tűnnek fel a hárfa glissandói más hangszerekhez csatlakozva a színpadi művekben. Kékszakállú „Judit! Hűs és édes, nyitott sebből vér, ha ömlik" soraira a hárfa effektusaival a fafúvóskar, továbbá a mélyvonóskar kromatikus kisszekundjaihoz társul (**51**$^{-1}$). A pantomim zenekarában pedig olyan jelentős pillanatokban halljuk, mint a második gyilkosságot kitervelő csavargók epizódjában, ahol a két oktávot felölelő effektusai a fafúvóskar, a zongora és a nagydob szólamához kapcsolódva jelzik a feszültséget (**90**).

A vonóskarhoz hasonlóan a hárfa is szerepet vállal a népies kíséret megvalósításában. A *Hegedűverseny* bevezetőjében, miként a *2. szvit* negyedik tételében is, hármashangzataival[751] a „dűvő"-re emlékeztető, cimbalom hangját felidéző, verbunkos karakterű kísérete szól.[752] A *2. rapszódia* Lassújában pedig az ütem gyenge részét kihangsúlyozó „lassú dűvő"-t[753] játszik, a rondótémát[754] bemutató hegedű szólama alatt. A fafúvós kromatikus ellenszólam[755] révén is kiemelt, verbunkos stílusú, magyaros dallam[756] a kürt, illetve a fagott orgonapontja fölött szól. A témához és a hegedű szólóhoz szorosan kapcsolódó hárfa később is megjelenik. Az ütem gyenge részén belépő kvartokkal emeli ki a hegedűszólót (**5**), majd megtartva a „dűvő" jelleget, szintén az ütem második felén szólnak kvartjai, feszes hatású tánczenét eredményezve, a fafúvós (az oboa, majd az A-klarinét) ellenpontja és a vonóskar kromatikus menetében (**10**).

[750] Kroó, *Bartók-kalauz*, 42.
[751] Az elsőben H-dúr a második kompozícióban pedig B-dúr akkordokat szólaltat meg.
[752] David E. Schneider, „Tradition Restored: The Violin Concerto, Verbunkos, and Hungary ont he Eve of World War II.", in: Uő., I.m., 237–239; David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", I.m., 146. Vö.: Laki Péter Beethoven D-dúr *Hegedűversenyé*nek üstdob bevezetőjére, mint lehetséges utalásra mutat rá. Uő., „Violin works and the Viola Concerto", I.m., 146.
[753] Az *1. rapszódia* bevezetőjében a cimbalom, a B-klarinét és a vonóskar formációja nyújt „esztam" kíséretet. David E. Schneider, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century", I.m., 145. Ehhez lásd a disszertáció 2.2.1.5. alfejezetét.
[754] A „Românie" hangszeres táncdallam feldolgozása. Lásd bővebben a 129. lábjegyzetet.
[755] A fafúvós ellenszólamokra Kroó hívja fel a figyelmet. Kroó, *Bartók-kalauz*, 151.
[756] A dallam eredeti és feldolgozott alakja közötti különbségekhez lásd bővebben: Biró Viola, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz", I.m.,192–193.

10.18132/LFZE.2024.2

A népies jellegű kíséret míg tehát olykor csak allúzióként van jelen Bartók műveiben, máskor a paraszti dallamok hangulatának megteremtését, illetve kihangsúlyozását szolgálja, melyben a hárfa is fontos szerepet játszik.

A *Cantata profana* zenekarában a hárfa jelenléte szorosan kapcsolódik a második rész „hűs forrás" epizódjának megjelenítéséhez. A két hárfa mélyfekvésű, tágan felrakott kvartmenete követi − felhangdús mély hangok együtthangzását[757] létrehozva − a két fagott, valamint a két kürt szekundonként emelkedő menetét (25. ütem),[758] a kórus „El is jutott hűs forráshoz, / Hűs forrásnál szarvasokhoz" sorai alatt (*2.4-14. kotta*).

Az énekszólamok oktáv és kvart stretto-belépései a „vadászat" fúgatémájára[759] és annak tüköralakjára épülő kánont alakítanak ki,[760] melynek kíséretében szól a hangszer. A sűrű szövésmód később sem csitul, a dallam megrövidült alakjával folytatódik, a hárfa akkordikus követésében. A szakasz lezárásában a harmadik tenorszóló ereszkedő kvartban záruló soraihoz:[761] „Csak hűvös forrásból", a hangszer kvintjei, a fafúvós együttes (a fuvola, az oboa, a B-klarinét és a fagott) emelkedő kromatikus menete, valamint a vonóskar tremolói nyújtanak kíséretet (213. ütem).

[757] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 189.
[758] Lendvai Ernő, „Cantata Profana", I.m., 246.
[759] Lásd a 289. lábjegyzetet.
[760] Lendvai Ernő, „Cantata Profana", I.m., 246.
[761] Mely szintén az első dallam változata, azonban annak felszabadultabb, ringatózó variánsa. Lendvai Ernő, „Cantata Profana", I.m., 259.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-14. kotta: A hárfa megjelenése a *Cantata profana* zenekarában,

(©1939 Boosey & Hawkes, London / U. E. 10.613)

A hárfa felbukkanásainak jelentéstartalmát, kapcsolódását a forráshoz az is erősíti, hogy hangszíne az összefoglaló jellegű harmadik szakaszban annak zenei megjelenítésében játszik szerepet. Akkor jelennek meg B-dúr hármashangzatai, amikor a kórus „A szájuk többé / Nem iszik pohárból, / Csak tiszta forrásból” sorokat énekli (65. ütem). A homofon

10.18132/LFZE.2024.2

lezárásához a hárfa emelkedő d oktávmenetével csatlakozik, a fuvola, a B-klarinét, illetve a kürt orgonapontszerűen tartott D-dúr harmóniáit felerősítve, az üstdob ütések, valamint a vonóskar szekundmenete fölött. A bemutatott epizódokban a hárfa elsősorban a hangszínével, akkordikus játékával, és oktávmenetével utal a „hűs forrásra".

Míg a zongoraversenyek zenekarában, a korábbi hagyományoknak megfelelően nincs hárfa, a hegedűversenyekben jelentős szerepet tölt be a hangszer. A variációs formán alapuló, szimmetrikus szerkezetű *Hegedűverseny* lassútételében a hangszer változatos játéktechnikái és dramaturgiai szerepe[762] mellett ellenszólamként is megmutatkozik. A szólóhegedű témaláncolatát kezdetben a skálamenetes lehajló motívumával kíséri,[763] majd ereszkedő szeptim és oktávmenetével, a cselesztához kapcsolódva képez ellenpontot (32. ütem).[764] Az ellenszólam valójában kiegészíti a szólóhegedű lehajló dallamának fémes hangzását, amit az I. hegedű üveghang-tremolói is felerősítenek.

A hárfa jelenlétével különböző kíséretet nyújt a zenekarban. Színértékű megnyilatkozásaival dramaturgiai funkcióban, máskor akkordikus játékával a népies jellegű hangulatban játszik szerepet, míg a népdalfeldolgozások alatt felbukkanó „dűvő" kíséretével pedig a dallam karakterét hangsúlyozza. Árnyalt játéktechnikáival, valamint különböző tónusaival a megjelenítésben is szerepet vállal, illetve ellenpontként is kitűnik a zenekarból, hozzájárulva a hangszerek közötti ellentétek kiemeléséhez.

2.4.6. Speciális vonásnemek és játékmódok

Bartók zenekari műveiben megmutatkozik a hangszínek és az árnyalatok nagy skálája,[765] ami a zenekar minden hangszercsoportját érinti. A vonóskar használata során Bartók minden lehetséges modern játéktechnikai lehetőséget kamatoztatott,[766] a különböző hangszínek és árnyalatok[767] megvalósítására is összpontosítva. Kompozícióiban előfordul a csúcsnál való repetálás, a kettős- és a hármasfogás, a staccato, az arco, a hosszú legato ív, a futam, a *pizzicato*, a *sul ponticello*, a kápánál való játék, az üveghang, a *detaché*, a tremolo, a trilla, illetve a glissando effektus is.

[762] Lásd a bevezetőt.
[763] Somfai László, „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében", I.m., 247.
[764] I.m., 246.
[765] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 276.
[766] A szólóhegedűhöz hasonlóan. Varró Katalin, I.m., 86.
[767] Példa erre a *Hegedűverseny* második tétel negyedik variációja, ahol a szólóhegedű magas fekvésű g húron való megszólaltatásával Bartók legfőbb célja feltehetően a hangszín megformázása lehetett. Uott.

10.18132/LFZE.2024.2

A 19. századtól a húros hangszerek technikai fejlődése lehetővé tette a lágy hangzások és a különböző hangszínek mellett az erőteljesebb tónusok létrehozását is.[768] Kialakult egy effektusokra épülő virtuóz játékmód, amelyre Bartók is törekedett. Szigeti József visszaemlékezéseiből tudjuk meg, hogy Bartókra nagy hatással volt, amikor 1927-ben[769] különböző *flageolett*-társításokat, üveghangot, a hüvelykujj, illetve a mutatóujj kombinációjából létrehozott *pizzicato*-hatásokat, akkordokat, *bariolage*-technikát, üres húrt jegyzett le számára.[770] Később ezeket a zeneszerző felhasználta műveiben gazdagítva a húros hangszerek hangszínskáláját. A formáció alakítása mellett[771] Bartók tehát különös figyelmet fordított a vonós tónusok izolálható gazdagságára, valamint a választékos hangzásra.[772] A játékmód a formálás egyik lényeges eszközeként kap szerepet a dallamok során. Bartók műveiben megjelenik a hangzások újfajta összefüggésrendszere is, amihez a speciális vonásnemek is hozzájárulnak. Minderre, továbbá a zenekari vonóskar megszólaltatására nagy hatással voltak a vonósnégyesek és a két hegedű-zongoraszonáta.[773]

Ahogyan azt a későbbiekben látni fogjuk, a színpadi művek megfigyelésével értelmezhetővé válnak a glissando, a tremolo és a trilla effektusok, azok különféle rendeltetésük. S mivel elsősorban a húros hangszerek szólamában fordulnak elő, ezért a következő alfejezetben kerülnek bemutatásra.

---

[768] Fontana Gát Eszter, „Az »igazi« zongorahang: gondolatok a zongora születésének 300. évfordulójára”, *Magyar Zene,* 37/4 (1999. december), 349 –364, ide: 355.

[769] A budapesti szonáta est után, 1927. április 10. Somfai László, „Bartók and Szigeti”, *The New Hungarian Quarterly*, 33/128 (1992), 157–163, ide: 160.

[770] Szigeti József, I.m., 208. Egy fennmaradt dokumentum őrzi ezeket a feljegyzéseket. A jegyzetet elsőként Somfai László jelentette meg (megtalálható a Bartók Archívumban). Uő., „Bartók and Szigeti”, I.m., 159. Vö.: Ujfalussy (összeáll.), *Bartók breviárium*, 600. A dokumentum részletes ismertetéséhez lásd: Juhász-Molnár Boglárka, I.m., 21.

[771] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 1.2. fejezetét.

[772] Az 1943. októberi Spivakovsky féle előadás után, Wilhelmine Creelnek 1943. december 17. (*Bartók Béla levelei*, 697–698.) és Szigeti Józsefnek, 1944. január 30. írt leveleiben Bartók külön kiemeli, hogy a hangszerelést megfelelőnek találta „[…] legjobban annak örültem, hogy a hangszereléssel semmi baj nincs. Semmit sem kell rajta változtatni. Márpedig éppen a zenekari »kíséret« hegedűhöz nagyon kényes egy dolog”. *Bartók Béla levelei*, 698–700. Somfai valószínűnek tartja, hogy Bartók nemcsak a szólóhegedű érvényesüléséért aggódhatott, hanem a zenekar szimfonikus kidolgozottságának hatásáért is. Somfai, *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 240.

[773] Waldbauer Imre, „Bartóknak a hegedűtechnikára gyakorolt hatása hat vonósnégyese és két hegedű-zongoraszonátája alapján”. A Waldbauer hagyaték VIII. dobozában fennmaradt Bartók-témájú 3. és 6. sorszámú írást Németh Zsombor adta közre. Uő., „Bartók-témájú írások a Waldbauer-hagyatékban”, *Magyar Zene*, 58/1 (2020. február), 89–119.

10.18132/LFZE.2024.2

2.4.6.1. A pizzicato, non vibrato, vibrato

Amint arra Somfai is figyelmeztet, a Bartók idejében alkalmazott hegedűjáték általános jegyei, valamint a fennmaradt felvételek alapján az *espressivo, molto espressivo, ma con calore, cantabile* és hasonló utasítások *vibrat*o előadást, míg a *leggero, semplice, marcato, grazioso, dolce* instrukciók *non vibrato* játékmódot jelölnek.[774] Bartók zenekari műveiben *vibrato*, illetve *non vibrato* instrukció váltakozása ritkán fordul elő.[775] Ez arról tanúskodik, hogy Bartók elgondolása szerint az állandóan használt *vibrato* nem természetes.[776] Műveiben csak néhol találkozunk ilyen utasítással. Előfordul például a *2. szvit* második tétel *molto espressivo* hegedűszólójában (**35**$^{-1}$). A hullámvonallal és zárójelbe tett *vibrató*val jelölt játékmód során a fúgatémává alakult melléktéma[777] tréfás karakterűvé válik,[778] amit a dallamlezárásban felbukkanó ereszkedő glissandók idéznek elő[779] (*2.4-15. kotta*). Az addig pregnáns ritmusú téma tehát egy remegő alakot ölt, amit a vonóskar komplementer ritmusú *pizzicato* és arco játéka kísér. Szintén glissandóval bevezetett *molto vibrato* szól a pantomim Öreg gavallérjának szerelmes mozdulatai alatt is. A harsona effektusai után lép be a brácsa és a cselló lezuhanó, csúszásokkal záruló motívuma, jelezve a szereplő komikus gesztusait (**17**).

A *molto vibrato* más jelentéstartalommal, a félelem és a szomorúság kifejezésében is szerepet vállal. A díszítés a Királyfi érzelmeinek, végső kétségbeesésének jelenetében tűnik fel a vonóskarnál, az üstdob, valamint a rézfúvóskar strettóban ismétlődő motívuma alatt (**120**$^{+1}$). A pantomimban pedig akkor szól *pizzicato vibrato* a mélyvonóskar

---

[774] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 275; továbbá: Uő., „A nagy crescendók komponistája. Széljegyzetek Bartókról, fiatal muzsikusoknak”, *Muzsika,* 49/3 (2006, március), 6.

[775] *Vibrato* és *non vibrato* menetek kontrasztáló váltakozásának sajátos előfordulása a *4. vonósnégyes* Non troppo lento III. tétele (1–35., 47., 52. ütemek). A hangszeres népzene lassú „dűvő” kíséretének szublimált variánsaként értelmezhető szakasz alakulásához lásd: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 274–275. Amanda Bayley elemzésében rávilágít, hogy a tétel szerkezetét meghatározza a *vibrato* és a *non vibrato* váltakozás, ami a népzenéből származik. Uő., „Bartók’s String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach”, I.m., 364. A korabeli *vibrato* használathoz lásd: Temesváry János, „A vibrato útja a századokon keresztül”, in Zipernovszky Mária, *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere* (Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942), 28–37. Temesváry 1910–1923 között második, 1923–1938 között pedig első hegedűs volt a Waldbauer–Kerpely Quartetben. Somfai László – Németh Zsombor, „Notation and Performance”, I.m., 10.

[776] *Vibrato* játék emblematikus előfordulása a Bartók életműben a *3. vonósnégyes* második tétele, ahol a *molto vibrato fff* dinamikával speciális effektusként tűnik fel (**48**$^{+4}$). A *4. vonósnégyes* harmadik tételében a *non vibrató*nak elhatároló jellege van és három részre osztja azt. Amanda Bayley, „Bartók’s String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach”, I.m., 358, 364.

[777] *BBÍ*/1, 58.

[778] Somfai hívja fel a figyelmet, hogy az autográf partitúrában (PB 12FSS1ID1, 41. oldal, Bartók Péter gyűjteménye, másolat a Bartók Archívumban, Budapest) még „vibrando”-ként szerepel. *Non vibrato* jelölést Bartók a tompított vonóskar alkalmazásakor a *2. zongoraverseny* Adagio epizódjában használ. Lásd ehhez a disszertáció 3.2. fejezetét. A glissando húros hangszeren való megszólaltatásához lásd: Somfai László – Németh Zsombor, „Notation and Performance”, I.m., 10–11.

[779] Ehhez lásd bővebben a következő alfejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2

szűkmenetű dallamában, amikor a csavargók arra utasítják a Leányt, hogy csábítsa el a Mandarint (**38**$^{-2}$).

A hangszínek kombinálása és különválasztása mellett Bartók az effektusok bevonásával is formálta dallamait. A szólóban előforduló *vibrato* rendszerint egy tréfás karaktert jelenít meg, a nagyobb összeállítású húros hangszereknél megmutatkozó játékmód *pizzicató*val összekapcsolva pedig a feszültséget, valamint a szorongást jelzi.

A lágy *pizzicato*[780] elsősorban a *scherzando* és a táncos karakter kihangsúlyozásában játszik szerepet. A brácsa és a cselló kettősében felbukkanó *pizzicató*k a Királykisasszony és a Fabáb első táncát kísérik, a hegedű arco hármasfogásai, az oboa, az Esz- és a B-klarinét, valamint a fagott komplementer ritmusa alatt (**95**). Szintén a tánc ábrázolása során szólnak mélyvonós *pizzicató*k a Leány, illetve az Ifjú táncának jelenetében is, a fuvola és a hegedű dallama, valamint a brácsa tremolóihoz társulva (**27**).

A vonós hangszínváltások a gyorsan változó hangszerösszeállítású zenekarral együtt alakulnak. A táncjátékban a cselló szólamában a *pizzicato* gyors váltakozása az arco vonásnemmel jelzi a Királykisasszony ellenszegülését a Tündér parancsának, a nagybőgő tremolói, a vonóskar és a fafúvóskar kromatikus menete alatt (**17**$^{+1}$). És szintén a feszültség kifejezésében játszik szerepet a két játéktechnika a vonóskarnál − követve a B-klarinét cikázó motívumát −, amikor a Királyfi kétségbeesésében levágott haját a Fabábra igazítja (**70**). De *pizzicato* és arco váltakozás szól a mélyvonóskarnál, komplementer ritmust kialakítva a hegedűvel, a fafúvóskar motívumainak kíséretében az Öreg gavallér tolakodó gesztusait kifejező szakaszban is (**19**$^{+3}$).

[780] A *Gyermek és nőikarok, a cappella* (BB 111a, 1937–1941) meghangszerelt, *Hét kórus zenekarral* (BB 111b) címmel ellátott kompozícióban, a szavak zeneiségének kihangsúlyozásán alapuló hangszerelésben megfigyelhető, hogy *pizzicato* játékmód nemcsak az első szótag kiemelésében játszik szerepet a Cipósütés tételben (28. ütem), de a mássalhangzók helyettesítését is vállalja a befejezésében (50. ütem). Pintér Csilla, „The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses", in *Studia Musicologica,* T. 53, Fasc 1/3 (2012), 141–152, ide: 146. A vonós hangszerek hangszíne okán Bartók később tervezte, hogy néhány tételt átírjon két hegedűre is, ez azonban nem valósult meg. I.m., 146. Vö.: Bartók Ralph Hawkesnak címzett 1939. április 17. keltezésű levelét (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-15. kotta: *Vibrato* jelzés a hegedű szólamában a *2.szvit*ben,

(©1948 Hawkes & Son, London / B. & H. 16160)

10.18132/LFZE.2024.2

A változatos vonásnemek[781] használatára Bartók nagy gondot fordított nemcsak a kamaraműveiben,[782] színpadi műveiben, de a népi ihletésű zenekari kompozícióiban is. Több játékmód kombinációja és váltakozása a népi jelleg kihangsúlyozásában játszik szerepet például a *Román népi táncok kiszenekarra* Joc cu bâtă tételében. A B-klarinét és az I. hegedű üres húron megszólaltatott dallama alatt szól a vonóskar *pizzicato* és arco egymásutánja (**1**$^{+12}$). A játékmódok változása hangsúlyozza a vonóskar jelenlétét a zenekarban, továbbá népies jelleget kölcsönöz az epizódnak.[783]

A különféle hangszíneket kombináló, szuggesztív kidolgozottság a *Tánc-szvit* zenekarában is megmutatkozik. A ritmikus erejű *martellato* és *col legno* használata mellett Bartók figyelme a sokszorosan osztott vonóskarra, valamint azok kolorisztikus elemektől díszített szólamára, változatos játéktechnikájára is összpontosul.[784] Többféle húros játék mutatkozik meg például a nyitótétel szűkmenetű, kromatikus dallama alatt. A zongora emelkedő szext glissandójával és a tenordob trillákkal bevezetett két fagott témája alatt szól a mélyvonóskar *pizzicató*ja felerősítve az ütem gyenge részén a tenordob előkés nyolcadait. A dallam alakulásával (a zongora, a hegedű és a brácsa formációjában) a nagybőgő az ütem erős részén játszik a cselló arco megszólaltatott tükörmozgásával, amit a nagydob és a tamtam ütései, valamint és a zongora orgonapontszerűen tartott g hangja követ (**1**$^{-6}$). A téma a fagott szólamában újból a mélyvonóskar *pizzicató*nak kíséretében tűnik fel, a brácsa kettősfogásainak erősítésével (**1**), később pedig a zongoránál szól, a vonóskar arco kíséretében (**1**$^{+10}$). A téma megjelenéseihez szorosan kapcsolódó váltakozó vonásnemek árnyalják a téma alakulását. A fagott szólama alatt *pizzicato*, a zongora mellett pedig arco mélyvonóskari kíséret szól. Utóbbihoz Bartók *detaché* játéktechnikát is társít, paraszti jelleget kölcsönözve a szakasznak. A teljes hosszában végighúzott, lendületes vonásnem, érdes és heves hatást kelt, felerősítve

[781] Bartók tisztában volt a 20. század eleji változatos vonóhasználattal, főként a magyar hegedűiskola által kialakított technikákkal. A vonó le-fel irányú mozgása a zene szerves részeként, a hangsúlyos és hangsúlytalan kezdés jelzéseként funkcionál, melyek gyakran már a vázlatok megírása során bekerültek. Somfai László – Németh Zsombor: „Notation and Performance", I.m., 8.

[782] Figyelemre méltó a *4. vonósnégyes* harmadik tételét új megközelítésből elemző és értelmező Amanda Bayley tanulmánya. Az artikuláció követésével vizsgálja a tételt, rámutatva a ritmus, a hangszínek, a játéktechnikák és a textúra szoros összefonódására, amit elsősorban a barokk stílusjegyek és a népzene hatásából származtat. Rávilágít a dallam retorikai jellegére is. Bartók törekedett a beszédszerű ritmikai elemek újszerű kiaknázására − ami a népdalok dallamaiban is megnyilvánul −, ezáltal meghatározva a tétel tartalmát és szokatlan szerkezetét. Amanda Bayley, „Bartók's String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach", I.m. Vö.: Elliott Antokoletz, „Middle-Period String Quartets", I.m., 267.

[783] A Brâul tételben a *pizzicato* és arco metrikus kísérete a B-klarinét dallam *grazioso* karakterét erősíti fel.

[784] Cooper, „Bartók's orchestral music", 58.

10.18132/LFZE.2024.2

a zongora éles *martellato* dallamát. Így a könnyű *pizzicato*t felváltja egy durvább játéktechnika, erőteljes hangzást létrehozva.

A különböző játéknemek váltakozása a vonóskar sajátos tulajdonságát jelzik, mely révén hangsúlyossá válik a hangszercsoport jelenléte a zenekarban, illetve növeli annak kifejező erejét is.

2.4.6.2. A glissando

Bartók tudományos munkássága kompozícióin is mély nyomot hagyott. Sajátos zenei nyelvezetének kialakításában elsősorban a magyar népzene játszotta a főszerepet, de mint egyik levelében kihangsúlyozta, nem vonta ki magát „semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab vagy bármiféle más forrásból".[785] Az arab zene jellegzetes elemei, mint a szűk ambitus és a rövid motívumok ismételgetéséből álló dallamok, a hangsorok, az ostinato, az improvizációs jelleg, a sokszor metrumváltásokat is tartalmazó ritmusok Bartók több művében is fellelhetők.[786] Mindezek mellett az arab népzene az egyik díszítés, a glissando alkalmazásához is inspirációt nyújthatott.[787] Sylvia Parker mutat rá, hogy míg a glissandók meglehetősen szokatlan effektusnak számítottak a nyugati zenében – főként Debussy műveiben fellelhetők –,[788] addig az arab zenében gyakori volt jelenlétük.[789]

A humoros és dramaturgiai elemként is felbukkanó effektus,[790] tonikáról kvintre leereszkedő,[791] az arab népzenére jellemző dallamzáró alakban[792] szól a Hajsza

[785] *Bartók Béla levelei*, I.m., 397.
[786] Lampert Vera, „Bartók és az arab zene", I.m., 87.
[787] Például a dallamzáró glissandókra is. Sylvia Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", I.m., 423, 433. Bartók Béla, „A Biskra vidéki arabok népzenéje", *Szimfónia* 1., 12–13., (1917), 308–323; A teljes tanulmány megjelent: „Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9, 2, 1920, 489–522. Gyűjteményes kiadás: *BÖI*, közr. Szőllősy András, Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 518–562. Új kiadása: *Bartók Béla írásai 3*, közr., Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit, 87–128. Bartók arab népzenei dokumentumaihoz lásd: *Bartók and Arab Folk Music / Bartók és az arab népzene*, CD-ROM, I.m.
[788] A glissandók mellett a törtakkordok, a trillák, a tremolók, a skálafutamok, az ostinato és a parallel mozgás is az impresszionizmus jelei. Anthony Cross, „Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartók", *The Musical Times*, 108/1488 (Feb., 1967), 125–131, ide: 129.
[789] Sylvia Parker figyelmeztet, az átiratok között azért nem jelenik meg mert periférikus, nem része a dallamnak. Uő., „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", I.m., 423, 433.
[790] Lásd a szaxofonról szóló 2.1.2.1. alfejezetet, valamint a zongora alkalmazását bemutató 2.3.1.1. alfejezetet.
[791] *BÖI*, 521.
[792] Mely szintén az arab népzene közvetlen hatására utal, Kárpáti CD-ROM, például: 7a, 10b, 22b, 23a, 26a, 33a, 48a, 62a, 70a, 74a, 85, 90b, 96b, 100a, 100b, 101a, 109a, 115a, 116b, 117b, 118a, 118c. A glissando megjelenéseihez Bartók műveiben lásd bővebben: Mehdi Trabelsi, *La musique populaire*

10.18132/LFZE.2024.2

„vivődallamát”[793] megszólaltató hegedű, brácsa[794] és a két harsona szólamában – a kisdob ütések és a zongora oktávái fölött –, jelezve a szakaszban rejlő feszültséget (**65**$^{+2}$).

Az effektus a kegyetlenség és kíméletlenség kifejezőjeként is feltűnik. A hegedű, a brácsa és a cselló glissandói szólnak az első gyilkosság után (**81**$^{-3}$), amihez az üstdob és a zongora tremolói, a nagydob, illetve a tamtam trillái, a kürt emelkedő kromatikus szeptolái társulnak. De a harsona, a zongora és a cselló formációjában is ez az effektus szól, amikor a csavargók felakasztják a Mandarint (**97**). Az utolsó, a harmadik gyilkosságot megjelenítő Grave szakasz több effektus kombinációjára épül, hiszen a zongora három oktávot felölelő, a szubkontra h-tól a kisoktáv a-ig felkapaszkodó effektusai, a III. harsona emelkedő kvint glissandói, az üstdob glissando-tremolói, valamint a nagybőgő váltakozó tremolói és glissandói, a II. harsona kvart, a cselló G-húron előidézett szeptim, majd nóna csúszásai szólnak. A szakasz mélyről felkapaszkodó gomolygását két fafúvós hangszer, az oboa és a fagott ellenkező mozgása artikulálja szekund- és tercmeneteivel, melyhez a tamtam metrikus, valamint a nagydob az ütem gyenge részén belépő ütései társulnak. A lassan változó, fúvósokkal fokozatosan kibővülő (fuvola, piccolo, angolkürt, B-klarinét, A-basszusklarinét, trombita), dinamikailag is felerősödő szakasz egészen addig tart, amíg a Mandarin teste fényleni kezd.

Dallamzáró glissandók teremtenek népies hangzást az *1. hegedű-zongoraszonáta* harmadik (**4**$^{-1}$ és **5**$^{-1}$),[795] illetve a *Tánc-szvit* második tételében, annak magyaros dallamának[796] záróütemeiben (**11**$^{+6}$). A terc hangközökre épülő dallamot egy változó irányú, szintén terc távolságot bejáró *glissando* és *portamento*[797] váltja fel a harsona és a hegedű szólamában, energikus hangzásban lezárva azt.[798]

---

arabe dans I 'oeuvre de Béla Bartók: *Analyse de I'oeuvre ethnomusicologique et son impact sur I 'oeuvre creatrice*, I.m., 449–450.

[793] Lásd a 450. lábjegyzetet.

[794] A változatos hangszín érdekében a változó irányú kisterceket más-más húron kell megszólaltatni.

[795] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 222–223.

[796] Bónis Ferenc, „A Tánc-szvit belső világáról”, 26.

[797] A glissandóhoz nagyon hasonló *portamento* szintén a két hang közötti, az összes köztes hangot bejáró folytonos áthidalást jelenti, de míg az utóbbi az előadói gyakorlathoz kapcsolódik, a glissando a műnek is szerves része. *Brockhaus Riemann zenei lexikon II,* 43. Bartók énekhangra is alkalmazta a *portamento*t. Így például *A kékszakállú herceg vára* nyitójelenetében, Judit első megszólalásában, „Megyek, megyek Kékszakállú” szavai során az ereszkedő terc és kvart hangközök után találunk egy emelkedő szűkített kvint *portamento*t (**3**).

[798] Glissando előfordul olykor nyitó jellegében is. A zongora glissandója vezeti be a *Tánc-szvit* nyitótételének arabos dallamát. Mehdi Trabelsi, *La musique populaire arabe dans I 'oeuvre de Béla Bartók*: *Analyse de I’oeuvre ethnomusicologique et son impact sur I 'oeuvre creatrice*, I.m., 449–450.

10.18132/LFZE.2024.2

A tánczenében, valamint a román népzenében, a hegedű népi játékmódjai között ismert effektus humoros jelentéstartalommal is megjelenik,[799] előidézve egy téma karakterének átalakulását is. A *vibrató*val és glissandóval kiegészített és létrehozott dallamtorzítás például a *2. szvit* melléktémája során,[800] hasonlóképpen az Esz-klarinét zenekari előfordulásaihoz,[801] a komikum kifejezője. Szintén gúnyos epizódot hoz létre a glissando a *Divertimento* zárótételének codájában is. A hegedű skálamotívuma alatt szól a kontraszt dallam glissandója a csellónál, a II. hegedű és a brácsa tercmenete alatt (473. ütem).[802]

A zeneszerző glissando-kottázása habár nem egységes, valójában csak megjelenésében és nem jelentésében van eltérés. Két hang közötti tradicionális hullámvonallal jelzi a *2. vonósnégyes* II. tételében (**11**$^{-1}$), valamint *A fából faragott királyfi* partitúrájában (**110**$^{+6}$), egyenes vonal két kottafej között, de nem érintve azokat az *1. hegedű-zongoraszonáta* III. tételében (**23**$^{-2}$), a *Négy zenekari darab* Scherzójában (**25**$^{+3}$, **25**$^{+10}$) és a *Tánc-szvit* Comodo tételében (**57**$^{-2}$) fordul elő. A harmadik típusú jelzése pedig az egyenes vonal egyik kottafejből a másikba, mely a *3. vonósnégyes* metszőpéldányában[803] jelenik meg. A jelzést Bartók esetenként kiegészítette szöveges instrukcióval is: *gliss*., vagy *quasi gliss*., és olykor a csúszás időtartamát jelző ritmusértékekkel is ellátta.[804] Kivételes esetben az átkötött hangról indított glissando megszólaltatásánál a csúszás késleltetését írja elő a hatás fokozása érdekében, például a táncjátékban (**110**$^{+6}$) vagy a *Négy zenekari darab* Scherzo tételében (**25**$^{+3}$). A kívánt hangszín érdekében a húros hangszerek szólamában Bartók gyakran azt is megjelölte, hogy milyen húrról kell játszani a glissandókat. A *Négy zenekari darab* Scherzo tételében a II. hegedű szólamában jelöli meg, hogy a magas hangszín érdekében a IV. húrról megszólaltandó az effektus.

A megszólaltatásra vonatkozó zeneszerzői instrukciót a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* kottájában találjuk meg:

[799] Lásd a 233. lábjegyzetet.
[800] Lásd a 2.4.15. kottapéldát.
[801] Ehhez lásd a disszertáció 2.1.1.5.2. alfejezetét.
[802] Bécsi hangszerelésre utal a glissando és a tercmenet együttes alkalmazása. Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento", I.m., 193.
[803] „Közvetlenül a kottafejből a másik kottafejbe" PB 60FSFC1, az UE 9597 zsebpartitúra első kiadásának metszőpéldánya, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).
[804] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 271–272.

10.18132/LFZE.2024.2

„[…] Valamennyi … glissandót, vonósokon és üstdobon egyaránt, úgy kell játszani, hogy a kezdő hangmagasságot nyomban elhagyva lassú, egyenletes csúszás zajlik a kezdőhang teljes ritmusértéke alatt […]”[805]

Az 1920-as évektől Bartók a népzene „kemény”, erőteljes elemeit is beépítette műveibe. Így a két hang közötti csúszást is.[806] Az effektus révén nemcsak a dallamok belépését és azok sorzárásait tette markánsabbá, de a zenekari hangzást is, amit a kegyetlenség és a humor kifejezésére használt fel.

2.4.6.3. A trilla és a tremolo

Az effektusok különböző kombinációja Bartóknál gyakran egy természeti, vagy egy zsánerszerű kép létrehozásában kap szerepet, ami impresszionista elemekből,[807] tremolókból és trillákból összeálló zenei háttérben valósulnak meg. Ezek a *cluster*szerű hangzások néhány szólóhangszert vagy kisebb hangszercsoport megszólalását kísérik.

A stilizált életre kelt természet[808] megjelenítésében meghatározó a többszörösen osztott vonóskar nagyzenekari hangzása, mely a zsongást, vagy pedig egy csendesebb, merengő természetet ábrázol,[809] amihez olykor ütőhangszerek is kapcsolódnak.[810] Ilyen zsánerkép az opera Virágoskert jelenete, melyben a hárfa glissandójával bevezetett morajlást az osztott vonóskar (három hegedű-, két brácsa- és két csellószólammal)

[805] ©UE 1937, UE 10.815, U.E. 10.888, W.Ph.V. 201; Hasonmás kiadás: ©Paul Sacher Stiftung, Schott 2000.
[806] Rachel Beckles Willson, „Vocal music: inspiration and ideology”, in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley (Cambridge: University Press, 2001), 78–91, ide: 91.
[807] Anthony Cross, „Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartók”, I.m., 125–131, ide: 129. Vö.: Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 156; Kroó, *Bartók színpadi művei*, 97–104.
[808] Főként Wagner hatása érezhető. Ehhez lásd: Bónis Ferenc, „Bartók és Wagner”, in: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, I.m., 47–58, ide: 52–54; Bozó Péter, „Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban”, I.m., 1–13.
[809] Lesznai Lajos, „Realistische Ausdrucksmittel in der Musik von Béla Bartók”, in *Studia Musicologica*, T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók/Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961 (1963), 469–479, ide: 471.
[810] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét. A nagy természetképek hangzásvilágának megteremtésében Bartók számára inspirációt olyan elődök és kortársak nyújtottak, mint Wagner, Mahler, Strauss és Debussy. Hans Winking, „Klangflächen bei Bartók bis 1911: Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts”, in *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4, Report of the International Bartók Symposium, Budapest 1981 (1982), 549–564; Vö.: Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók's Music. A Contribution to Bartók’s Psychology of Composition”, in *Studia Musicologica,* T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók/Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961 (1963), 355–382.

10.18132/LFZE.2024.2

szordinált tremolója, a hozzá társuló két hárfa, valamint a két fuvola *frullató*ja teremti meg, a kürt hívogató, *dolce* dallama alatt (**60**). A vibrálás átalakul, hiszen a virágokat megjelenítő fuvola trillákhoz (Judit elragadtatott szavai alatt, „Oh! virágok! Oh! illatos kert!") csatlakozik a cseleszta törtakkordjaival, ekkor a két hárfa esz-b-esz *bisbigliando* tremolókra,[811] a vonóskar pedig orgonapontszerűen esz unisonóra vált (**65**). A kezdeti zsongást a vonóskar hozza létre, a fafúvós trillák és a hárfa tremolók a díszített kertet szimbolizálják.[812]

A színpadi művekben, miként a zenekari művekben is, a vonóskar szólamai gyakran bomlanak három, négy és öt szólamra. Az így kialakult osztott vonóskar (tizenhat első hegedű, tizenhat második hegedű, tíz vagy tizenkét brácsa, nyolc cselló, valamint nyolc vagy hat nagybőgő)[813] fontos szerepet játszik a táncjáték erdő[814] jelenetében, hiszen jelzi annak megelevenedését (**23**). A tercekre épülő, a Királyfi jelenlétét mutató[815] két oktávon felkapaszkodó dallamhoz az oboa szólamában, valamint a B-klarinét rövid motívumaihoz, az osztott vonóskar (három hegedű-, brácsa- és nagybőgő-, négy csellószólam) egy és két hangon megszólaltatott tremolója, majd szekundmozgásai nyújtanak kíséretet. A zsongást emellett a hegedűk tremolói, a *flautando* (*sul tasto*, azaz a fogólaphoz közel) utasítás,[816] továbbá az ütőkar, az üstdob, a nagydob és a tamtam tremolója is felerősíti (**31**$^{-3}$).

Az erdő mellett a víz toposza is megjelenik Bartók színpadi műveiben.[817] Az opera Könnyek tava epizódja (**91**) szintén tremolókra épül. A mozdulatlanságot kifejező hármasan osztott vonóskar egy hangon megszólaltatott tremolóihoz az üstdob és a tamtam, valamint a fuvola *flatterzunge* játékával[818] csatlakozik (*2.4-16. kotta*). A morajló hangzást tovább fokozzák a fuvola, a B-klarinét, a hárfa, illetve a cseleszta hullámzó glissandói.

---

[811] Jelentése: zongoraszerűen két kézzel, felváltva, folyamatos pengetéssel. Gulyás Csilla Krisztina, *A pedálos hárfa aranykora*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018, 31.
[812] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 56.
[813] Lásd az 1.2. alfejezetet, illetve az 57. lábjegyzetet.
[814] Az erdő toposza már a 12–14. században megjelent a Minnesängereknél. Helmut Schmidt-Vogt, *Musik und Wald* (Freiburg: Rombach Verlag, 1997), 15. Vö.: Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition,* 337. Az erdő toposzhoz a zenében lásd bővebben: Ute Jung-Kaiser, *Der Wald als romantischer Topos* (Bern: Peter Lang AG, 2008).
[815] Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition,* 180.
[816] Szordínós *flautando* utasítást találunk a *Zene* lassújának középső szakaszában (36. ütem), a hegedű, brácsa, cselló szólamában, szintén tremolo jelzés mellett. Ehhez társul a cseleszta futamaival, a hárfa és zongora glissandói, valamint az üstdob tremolója.
[817] A zenetörténetben például Smetana *Hazám* ciklusának Moldva tétele. Lebon, *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, 338.
[818] A játéktechnikához lásd a 2.1. fejezetet.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-16. kotta: A Könnyek tava epizód az operában,

(©1925 Universal Edition, A. G., Wien / U. E. 7028)

Szintén a hömpölygő vizet ábrázolja, azonban az opera jelenetétől eltérően, dinamikus hullámzásban a vonóskari tremolo *A fából faragott királyfi* patak tánca jelenetében (**39**$^{+8}$). Nagy hullámokat ábrázol az I. hegedű négy, majd ötszörös, a brácsa, a cselló és a nagybőgő kétszeres osztású több hangon megszólaltatott tremolója,[819] a kisebb

[819] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 97.

10.18132/LFZE.2024.2

hullámokat rajzoló, négyszólamú cseleszta triolás pulzálása, valamint a fuvola, az A-klarinét és a hárfa kromatikus futamai alatt. Az epizód során Bartók a természet kettős arcát mutatja meg, melyben a vonóskar a démoni, zsongó természetet, a fölötte felbukkanó fúvóskar nyugodt dallamai pedig annak pasztorális jellegét jelzik.[820] Ilyen a két szaxofon magyaros dallama[821] (**42**), valamint a két kürt *espressivo* dallama, összefonódva a trombita szólamával (**43**).[822]

A hullámzás kifejezésére Bartók különböző összeállításban szólaltatja meg a vonóskart. A csendes természetet, illetve vizet kevesebb, míg a gyors mozgást több szólam érzékelteti. Az egy hangon megszólaltatott tremolo a nyugodt, a többszörösen osztott, több hangon játszott tremolo pedig a háborgó vizet ábrázolja. A húros tremolókhoz olykor az éjszaka zenéje típusú tételeket is meghatározó ütős tremolók[823] is csatlakoznak.

A Bartók művek jellemzője, hogy a tremolo a feszültség kifejezésében vállal szerepet. A *Négy zenekari darab* Marcia funebre tételében – a *Kossuth szimfóniai költemény* gyászindulójához hasonlóan (**38**$^{+5}$) –[824] a vonóskar, valamint az üstdob effektusa nyújt kíséretet a tétel gyásztémájához a két B-trombita és a két harsona szólamában (**1**), amire a fafúvóskar, illetve a II. hegedű trillákkal díszített kromatikus motívuma válaszol. A zeneszerző tehát a halotti indulók jellegzetes eszközeivel, tremolókkal és kromatikus dallamokkal jeleníti meg a komor hangulatot.[825]

A tremolo feltűnik egy népi hangszer hangjának utánzása során is, szerepet vállalva a paraszti jelleg kihangsúlyozásában. A *2. rapszódia* Friss tételének dudát utánzó,[826] akusztikus hangkészletű dallamát,[827] a zongora skálafutamai, a hárfa glissandói és a többszörösen osztott I. és II. hegedű, valamint a brácsa tercpárhuzamú tremolói

[820] Lendvai Ernő, „A fából faragott királyfi", in: Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 113–174, ide: 128
[821] Kroó, *Bartók színpadi művei*, 135.
[822] Hasonlóképpen az erdő jelenethez, ahol a vonóskari tremolo fölött először a trombita szólama (**29**), majd a kürt dallama emelkedik ki a zenekarból (**31**).
[823] Bartók éjszaka zenéje típusú tételének sajátosságaihoz lásd bővebben a 421. lábjegyzetet. A nagyzenekari *Concerto* Elégia tételében, a 10–18. és 106–110 ütemeknél szól hárfa glissando, az I. hegedű tremolóival, a fuvola és a B-klarinét glissandói fölött. Büky Virág, I.m., 152.
[824] Vászka, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele", I.m.
[825] Stevens, *Bartók*, 269.
[826] A virtuóz hegedűdarab dudautánzatára Bartók is felhívja a figyelmet. Lásd a *RFM*/I, 652. dallam jegyzetét.
[827] Biró Viola, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz", I.m., 201–203. A hegedűn játszott dallamot Bartók Târna-Mare faluban, egykori Ugocsa vármegyében (ma Szatmár megye) gyűjtötte. *RFM*/I, 652. Lampert Vera (szerk.), *Népzene Bartók műveiben*, I.m., 138. Lampert-jegyzék: 234. dallam.

10.18132/LFZE.2024.2

erősítik fel (**14**). Az ostinatószerűen tartott, statikus, vibrálás a burdonsípot imitáló alátámasztásként, mintegy alaphangként kíséri a szólóhegedű duda csikorgásait kihangsúlyozó, aszimmetrikus hangsúlyokkal díszített dallamát. A zsongás csak akkor enyhül, amikor a dallam egy oktávval lejjebb szól. Ekkor a hárfa effektusok súrlódó szekundokká alakulnak, a tremolós kíséret pedig csak a hegedű és a brácsa divisijében marad, majd tartott hangokká feszül (**16**).

Több hangszercsoport kombinációjában megszólaló tremolo, trilla és glissando együttes előfordulása jelzi a drámai esemény alakulását, elsősorban a végzetes és visszafordíthatatlan történések kifejezőjeként. *A fából faragott királyfi*ban a Nagy apoteózis jelenetben szól a brácsa és a cselló trillái fölött az üstdob, a cseleszta és a nagybőgő tremolója, valamint a hárfa glissandója (**137**). *A csodálatos mandarin*ban az effektusok a vonóskarban jelennek meg, és szorosan kapcsolódnak a gyilkosságokat követő epizódokhoz. Az első gyilkosság után a fuvola, az oboa, az angolkürt, a kürt és a trombita aprózó hangjai fölött lép be a hegedű és a nagybőgő trillája, a tamtam, illetve a brácsa tremolója, valamint a hárfa effektusa (**86**). A második gyilkosságot követően a hegedű tremolója, a brácsa és a cselló glissandója, valamint a fuvola és a B-klarinét vad trillája szól (**94**$^{+3}$). A harmadik gyilkosság során (**97**), egészen a szövegtelen kórus belépéséig a nagybőgő, az üstdob és a tamtam tremolója, a zongora, valamint a cselló glissandója jelzi a drámai hangulatot. Az énekkar belépésével a vibrálás megszűnik, a vonóskar *sul punta d'arco* játékmódra vált. A fafúvós, ütős és húros hangszerek sűrű szövésű szólamain alapuló szakaszok a várakozás feszültségét juttatják kifejezésre.

Amint a bemutatott részletekből is kitűnik a nagy összeállítású vonóskar jelenlétét Bartók árnyalta az effektusok alkalmazásával és kombinációjával is. Ezeket nemcsak a hangzás kiszélesítéséért, illetve a karakterek kihangsúlyozásáért, de az eltérő tartalmú epizódok ábrázolása során is használta. Feltűnnek a megelevenedett természet, a feszültség, a komor hangulat, valamint a kegyetlenség érzékeltetése során. Mindazonáltal nemcsak a negatív történéseket, illetve a szereplők karakterének torzulásait jelenítik meg, hiszen megidézik azt a természetet is, amelyben a Királyfi vigasztalást nyer.

10.18132/LFZE.2024.2

2.4.6.4. A negyedhang[828]

A népzenében és műzenében is jelenlévő mikro-hangközök Bartókot is foglalkoztatták. Annak ellenére, hogy az 1920-ban írt tanulmányában a *negyedhang* megszólaltatását nehezen megoldhatónak találta,[829] műveiben előfordul és jelentős epizódokban szól, különleges atmoszférát teremtve. A *negyedhang* jelöléséhez Bartók kezdetben, miként arra Peter Petersen is felhívja a figyelmet, Richard Heinrich Stein jelzésrendszerét,[830] a harmincas évek második felében pedig a népzenei lejegyzések során kidolgozott hang fölötti ↑ ↓ nyilakat használta.[831]

Színezés értékű *negyedhang A csodálatos mandarin* zenekarában jelenik meg először, egy glissando jellegű lassításként a fisz-esz hangok között. A *negyedhang*gal mélyebb intonációt a cselló szólamában Bartók a Stein által bevezetett fordított bével jelöli[832] és „senkt um einen Viertelton" utasítással is ellátja (**84**). A különleges szín-effektus az első gyilkosságot követően tűnik fel, amikor a Mandarin feje előbukkan a párnák közül. A kromatikus menetben előforduló *negyedhang* és üveghang a csellónál váltakozva szól a brácsa kromatikus motívumával, amihez a zongora és a cseleszta futamai,[833] valamint a II. hegedű tremolói nyújtanak hátteret (*2.4-17. kotta*). A cselló *negyedhang*os ereszkedő motívuma feltehetően a párnák alá temetett Mandarint tükrözik. Míg a brácsadallam lendületének csökkenése annak halálos kimerültségét, a cselló *negyedhang*jai a Mandarin fájdalmának enyhülését jelzik, aki vigasztalást nyer a Leány megfigyelésével.

---

[828] Negyedhangos zenével főként Alois Hába kísérletezett. Az 1923-ban általa alapított és vezetett intézetben még negyedhangos hangszereket, így zongorát, fúvóshangszereket, harmóniumot és gitárt is építettek. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 272. Vö.: Jiří Vysloužil, „Hába, Alois", *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2022. 12. 11.)

[829] Bartók Béla, „Das Problem der neuen Musik", *Melos,* I/5 (Berlin, 1920. április 16.), 107–110. Magyar nyelven, gyűjteményes kiadásban: „Az új zene problémája", *BÖI*, 718–722, ide: 721−722.

[830] Peter Petersen, „Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen", *Musik-Konzepte 22: Béla Bartók* (Munich: Edition text und kritik, 1981), 55–68, ide: 61. Bartók jelölésrendszerének alakulásához lásd bővebben: Somfai László – Németh Zsombor: „Notation and Performance", in *Béla Bartók, String Quartets Nos. 1–6* / *1–6. vonósnégyes* / *Streichquartette Nr. 1–6*, Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása 29. kötet, közr. Somfai László, a közreadó munkatársa Németh Zsombor (München, Budapest: Henle, EMB, 2022), 1–25, főként: 1–11, 24. A *Szonáta szólóhegedűre* (BB 124, 1944) zárótételének *negyedhang*os változatához lásd bővebben: Laki Péter, „Violin works and the Viola Concerto", I.m., 140–141; Vö.: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 269–272.

[831] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 271─272.

[832] Peter Petersen, „Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen", 61. Vö.: Sigrun Schneider, *Mikrötone in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen* (Bonn-Bad Godesberg: Orpheus-Verlag GmbH, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1975), 28–29.

[833] Utóbbi a Mandarin tekintetéhez társul szorosan. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.3. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

A megfigyelést erősíti, hogy a színeffektus a folytatásban is előfordul. Az I. hegedű tizenhatodos szextolái során *bariolage*-effektussal[834] kombinálva szól a vonóskar *sul ponticello* tremolóival (**85**$^{+1}$). A csavargók újabb próbálkozásáig kitartó, hangszínekben gazdag szakasz jelentőségét a zenekar ellentétes irányú futamai, illetve a húros üveghangok[835] is érzékeltetik.

Hasonló jelentéstartalommal jelenik meg a szín-effektus a *Hegedűverseny* nyitótételének lezárásában is. A szólóhegedű d tremolóját követően a Coda epizódot egy fokozatosan kiszélesedő dallam nyitja meg,[836] ahol az üres húrral kombinált *negyedhang*ok jelzik „az érzelmi görcs feloldását".[837] Az 1. melléktéma tizenhatodos nekifutásait követően a húros „lebegés" a fafúvós főtéma (a B-basszusklarinét és a fagott kettősében) strettója alatt, a cselló fémes hangzású *sul ponticellói*nak kíséretében szól (303. ütem).[838]

[834] A D-, A- és E-húroknál használatos technikához lásd bővebben: David D. Boyden, Peter Walls, „Bariolage", *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, 2001 https://www.oxfordmusiconline.com/ (Megtekintés dátuma: 2021. 12. 17.), továbbá: „Hegedű", *Wikipedia*, 2021, https://hu.wikipedia.org/wiki/Heged%C5%B1 (Megtekintés dátuma: 2022. 12. 17.)

[835] Az epizód hangszínkombinációira Bartók már a komponálás idején gondolt. Lásd az autográf kéziratot: 49 FSFC1, 95. oldal, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[836] Kroó, *Bartók-kalauz*, 214. (Kroó megfigyelése szerint Bartók ebben a műben kísérletezik először negyedhangokkal.)

[837] Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento", I.m., 170. Népzenei elemként bukkan fel a *negyedhang* a *6. vonósnégyes* (BB 119, 1939) harmadik tételének groteszk hangzású Burletta szakaszában. A *Szonáta szólóhegedűre* (BB 124) Presto zárótételének eredeti alakjában a *negyedhang* a szerkezetet is meghatározza (57–62. ütemben). A mű fináléjának eredeti formája csak 1994-ben jelent meg Urtext nyomtatásban Bartók Péter közreadásában és a Boosey & Hawkes gondozásában. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 272. Vö.: Peter Petersen, „Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen", 61–64.

[838] Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento", I.m., 169–170. Vö.: Peter Petersen, „Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen", I.m., 61.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-17. kotta: *Negyedhang*ok a cselló szólamában az első gyilkosság után,

(©1955 Boosey & Hawkes, London / W. Ph. V. 304)

A bemutatott példákból világossá válik, hogy Bartók zenekari műveiben a dallamok és a hangszerek mellett az effektusok is részt vesznek a dramaturgia kiemelésében. A vonóskar effektusai, a sokszínű zenekari hangzás nemcsak bizonyos epizódok ábrázolását, vagy markáns jellegét eredményezik, de változást is előidéznek.

A *negyedhang* használatával Bartók mindkét műben egy folyamatos hangmagasságváltozást jelenít meg, így azok egy hangnak valamilyen irányú elmozdulását mutatják be. Amíg a pantomimban az ereszkedés a csellónál a csúszás

10.18132/LFZE.2024.2

hatását kelti, a versenyműben a szólóhegedű hangjainak folyamatos mozgása hullámzást idéz elő. A szín-effektus az elsőben beleolvad a vibráló kíséretbe, hangzásgazdagságot teremtve, a másodikban a főtéma ellenpontja és a feszültség feloldásának kifejeződése.

2.4.6.5. A sul ponticello

A magas felhangokat felerősítő játéktechnikát Bartók kétféleképpen, egy vagy több hangon tremolóban, illetve skálamenetben alkalmazza műveiben. A pantomimban a harmadik csalogató kezdetén játszik a brácsa, illetve a cselló egy hangon megszólaltatott *sul ponticello* tremolót, a hegedű üveghangjai és üres húron megszólaltatott oktáváival, követve a bővülő fafúvóskar, valamint a zongora kromatikus motívumait (**31**$^{-3}$). A hangzás a Mandarin különös alakjának feltűnéséig szól.

Az intenzív díszítő elem egy hangon és változó irányú, kromatikus skálamenetben tűnik fel a zenekari *Concerto* zárótételének reprízében. A fafúvós (a fagott, majd a basszusklarinét) szignál-motívum[839] többszöri megjelenését követi a vonóskar skálamenete, illetve a nagybőgő tremolója, hullámzó kíséretet nyújtva (482. ütem). A híd közelében való játék[840] üveges hangzást hoz létre, kontrasztáló morajlást kialakítva a nagyoktávból felkapaszkodó motívum alatt.

Előfordulásával a *sul ponticello* nemcsak intenzív díszítő elemként van jelen, hanem vibráló kíséretet is eredményez, kiegészítve a kisebb-nagyobb hullámokat érzékeltető elemeket.

2.4.6.6. A sul punta d'arco

A húros hangszerek tónusait Bartók a vonókezelésével is kibővítette. A játéktechnika, a *sul ponticellóhoz* hasonlóan, egy vagy több hangon, illetve egy szűkmenetű dallam során bukkan fel. A *sul punta d'arco* megszólaltatott háromvonalas hangok a hegedűnél akkor szólnak, amikor a Mandarin teste elkezd kékeszöld fényt árasztani (**101**). A színértékű elem a szövegtelen kórus, illetve a kürt ereszkedő tercei alatt jelenik meg, a fuvola és a cseleszta szekundjaival (a cintányér kiemelésével) együtt, amit a hárfa,

[839] Lásd a disszertáció 3.3. fejezetét.
[840] A partitúrában „as near the bridge as possible" utasítás szerepel. B. & H. 9009

10.18132/LFZE.2024.2

a zongora és a mélyvonóskar imitál. A *sul punta d'arco* a súrlódó szekundok kiemelésében játszik szerepet, és jelzi a szakasz feszültségét.

Miként Somfai László megállapította, a divatossá vált *spiccato* játékot Bartók nemcsak vonósnégyeseiben,[841] de zenekari műveiben is kerülte. Elsősorban ezért jelzi a *Concerto* fináléjának románo s, tizenhatodos lüktetésű hegedűdallama során, hogy: „always non spiccato (i.e.legato)"[842] (8. ütem). A vonó hegyével játszott népies dallam, a brácsa, valamint a cselló változó irányú, *pizzicato* hármashangzatainak követésében csendül fel „dorfmusikanten" jellegű kíséretet nyújtva, felerősítve annak paraszti jellegét (*2.4-18. kotta*).

A *sul ponticello* játékmódhoz hasonlóan, a vonó hegyével való játékot Bartók nemcsak a kíséretben, a hangulat megteremtéséért, de egy dallam megszólaltatása során is alkalmazta, a karakter megformálásáért. A kíséretet pedig mindig aszerint választotta meg, hogy az meghatározó szerepet töltsön be a jelleg megalapozásában.[843] Az erőteljes kontraszt révén az epizódok kapcsolódnak, vagy elkülönülnek egymástól. A hangszerekkel strukturált eseményben a vonótechnikák is meghatározó szerepet töltenek be, olykor a visszatérő hangszínekkel is jelezve a szakaszok közötti összefüggéseket.

[841] Bartók 1931. november 6-án írja Max Rostalnak a *4. vonósnégyes* kapcsán: „természetesen legato vonókezeléssel, semmiképpen sem spiccato!" (*Bartók Béla levelei*, 427–429). A Rudolf Kolischnak megfogalmazott 1934. október 23. keltezésű levelében pedig kifejti: „[…] A spiccatot nem nagyon szeretem. Minden nem ilyen jelzésű helyet többé-kevésbé fekvő vonóval kell játszani, többé-kevésbé elválasztva (vagy alig elválasztva), a hely jellegétől függően. A … (pontokkal) jelzett hangcsoportokat esetleg lehet spiccato játszani". Somfai László, „A nagy crescendók komponistája", I.m., 6.

[842] Uott., továbbá: Uő., „Notation and Performance" I.m., 8. Bartók a Giuoco delle coppie tétel fuvola dallamát ellenpontozó hegedű szólamában kér *spiccato* játékot (60. ütem).

[843] Amanda Bayley, „Bartók's String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach", I.m., 368. Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by Gerald Strang and Leonard Stein (New York: St. Martin's Press, 1967), 93–94.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-18. kotta: A *Concerto* románo hegedűdallama,
(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

A változatos játéktechnikák alkalmazásával Bartók a témák karakterének és alakulásának kidomborítását, a különböző epizódok elhatárolását, s nem utolsó sorban a homogén összeállítású együttes árnyalását valósította meg. A hangszerek különféle kombinációja mellett használt változatos vonós színek a zenekar tónusainak skáláját is bővítik.

10.18132/LFZE.2024.2

2.4.7. A húros hangszerek ütőjellegének fokozatai

Bartók törekedett a már használatban lévő technikai eszközök fejlesztésére, valamint az új hangzások létrehozására, különféle lehetőségekkel gazdagítva a vonóshangszerek technikai elemeit is. Miként az ütőkar kezelésében, úgy a húros hangszerek árnyalt alkalmazása során is megmutatkozik a zeneszerző kísérletező jelleme, amit népzenei, illetve műzenei hatások motiváltak.[844] Érdeklődésén túl, amit a különböző hangszerek, a megvalósítható játéktechnikák,[845] valamint az ütőjellegű hangszínek iránt mutatott – és olykor kísérletezés során hozott létre –,[846] Bartók kibővítette a zongora,[847] illetve a húros hangszerek megszólaltatását is.

Az ütők függetlenedésével egyidőben a neutrális hang keresése és megvalósítása a zongorát, valamint az húros hangszereket is érintette. Míg azonban az ütőhangszerek meghatározó szerepe a zenekarban az arab népzene, valamint a kortárs kompozíciós irányzatok hatására alakult ki,[848] a húros hangszerek perkusszív jellege főként műzenei inspiráció eredménye.[849]

A *col legno* technika[850] a húros hangszerek ütőjellegének előfutáraként tekinthető. Az *1. szvit*ben az első tétel kidolgozási részében a vonóskar *col legno* kísérete kidomborítja a dallam jellegét. A fuvolánál felbukkanó főtéma staccatós alakját vonós *pizzicató*k, majd egy cezúra után a fafúvós és a kürt váltakozásában megmutatkozó dallam játékosságát pedig szintén a *col legno* hangsúlyozza (**25**$^{+4}$).

Szuggesztív jellegű és a zenei ábrázolást hangsúlyozza a vonóskar *col legnó*ja a táncjátékban a fából faragott bábu életre kelt alakjának groteszk mozdulatainak megjelenítésekor (**82**), hasonlóképpen az Öreg gavallér lépteit, valamint tolakodó gesztusait kifejező epizódhoz (**19**$^{-5}$).[851]

---

[844] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[845] Szigeti József, I.m., 208. Vö.: Somfai László: „Bartók and Szigeti", I.m., 157–163.
[846] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[847] Lásd a disszertáció 2.3.1.2. alfejezetét.
[848] Lásd a 2.2. fejezet bevezetőjét.
[849] Motivációt nyújthatott például Strauss *Till Eulenspiegel* szimfonikus költeménye, hiszen amikor a hölgy visszautasítását követően a címszereplő bosszút esküszik a kürtök fortissimo dallamát egy hegedű *scharf gestossen* kromatikus skálamenetben kíséri (**18**$^{+6}$). Soós Gábor, *Szintézis és újszerűség a hegedű, mint kifejezőeszköz Richard Strauss szimfonikus költeményeiben*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 62.
[850] A játéktechnika alkalmazásához többek között Berlioz *Fantaszikus szimfóniá*jának Boszorkányszombat tétele nyújthatott inspirációt (444–455. ütemek).
[851] Kárpáti János ezt a jelenséget Bartók zenéjében egyfajta karakterizáló toposzként említi, melyet a zeneszerző a szereplők bemutatásához alkalmazott. Uő., „Bartók humora", *Magyar Zene,* 41/3 (2003. augusztus), 301–312., ide: 307. A komikus karakterek kifejezésében azonban a zene többi eleme is szerepet játszik. Hasonló a tempó és annak alakulása is a két szakaszban. A táncjátékban *Molto moderato* elôírást és negyed = 94 metronómjelzést, a pantomim partitúrájában *Comodo* utasítást és negyed = 96

10.18132/LFZE.2024.2

A húszas évek második felétől a zeneszerző új hangszíneket is alkalmaz. Megjelenik az *arco ruvido*, a Bartók által kifejlesztett *fogólapra visszacsapódó pizzicato*, továbbá a körömmel megszólaltatott *pizzicato* is.

A választékos hangzás, a sokoldalú vonótechnika, a húros hangszerek ütőjellege *A csodálatos mandarin* zenekarában jelentkezik először. A Leányt üldöző Mandarint egy heves, fugato epizód jeleníti meg, melynek „vivőmelodikáját”[852] a brácsa és a cselló szólaltatja meg *arco ruvido* játéktechnikával[853] (**62**). A Hajszát meghatározó, pontozott ritmusú dallam durva vonóshangzásához erőteljes ütőformáció is társul. A nagydob egyenletes, a tamtam metrikus, valamint a kisdob az ütemrendet megbontó, felütéses belépései szabják meg az epizód lendületét és feszültségét. Mindeközben a kíséretben a zongora és a hárfa törtakkordjai, a fagott, a kontrafagott, a kürt, a harsona és a tuba komplementer ritmusa, majd negyedes lüktetése szól erőteljes hangzással követve a dallamot.[854] Az arabos jellegű szakaszból[855] kialakult fugato a brácsa, a cselló, valamint a hegedű együtthangzásában kulminál.[856]

Az 1921-ben, illetve 1922-ben írt, Arányi Jellynek dedikált *1.* (BB 84) és *2. hegedű-zongoraszonáta* (BB 85) kidolgozott vonóhasználata[857] a zenekari vonóskarba is beépül. A zongora játéktechnikáinak kiszélesítésével egyidőben Bartók műveiben

metronómjelzést találunk. Ugyanakkor Bartók mindkét esetben lassítást is kér: *poco rit.,* és *Andante* szerepel a Fabábnál, *molto ritardando* és *Lento* az Öreg gavallérnál. Alapvető különbség azonban, hogy míg a Fabáb tánca akadozó mozgást sugall, a fagott, kontrafagott és vonóskar uralja a zenekart, az Öreg gavallér epizódja az angolkürt és az oboa motívuma révén dallamosabb, a harsona glissandóknak köszönhetően pedig erőteljesebb is.

[852] Lásd a 450. lábjegyzetet.

[853] Sylvia B. Parker, „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition”, I.m., 415. A vonótechnikát Bartók a *Szonáta szólóhegedűre* Tempo di ciaccona tételében is alkalmazta, hangismétlések és súrlódó kisszekundok megszólaltatásakor (35. ütem). Előfordul a *Hegedűverseny* lassújának harmadik variációjában is a szólóhegedű szólamában (43. ütem). Az ütem értelmezéséhez lásd: Somfai László, „Idea, Notation, Interpretation: Written and Oral Transmission in Bartók’s Works for Strings”, in *Studia Musicologica,* T. 37, Fasc. 1/3 (1996), 37–49.

[854] A szakasz arabos jellegét a hangsor és a változó irányú dallamvonal jelzi. Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 79. Vö.: Sylvia B. Parker, „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition”, I.m., 416–423.

[855] A pantomim arabos vonatkozásaihoz lásd: Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 78–79, 93–94.

[856] Kroó, *Bartók színpadi művei,* 224.

[857] Ehhez lásd bővebben: Szabó Balázs, *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban*, PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015, 205. Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 272–296; Walsh Stephen, I.m., 29–37. A hegedű ütőjellege az *1. hegedű-zongoraszonáta* harmadik tételében mutatkozik meg, a perkusszív jellegű *secco* akkordok révén a kidolgozási részben, arabos ütőjellegű kíséretet nyújtva a román téma alatt (**22**). Sylvia Parker figyelmeztet a mű arab jellegére, mely főként a hangzásban és a hangszínek kombinációjában rejlik. Uő., „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition”, in *Studia Musicologica*, T. 49, Fasc. 3/4 (Sep., 2008), 407–458, ide: 415.

10.18132/LFZE.2024.2

megfigyelhető a húros hangszerek virtuóz kezelése, az ütőjelleg kihangsúlyozása,[858] mely révén előtérbe kerülnek a különböző tónusok is.[859]

A *3. vonósnégyes* nyers hangzásokat, az alig egy évvel később, 1928. július és szeptember között komponált *4. vonósnégyes* pedig számos újítást rejt.[860] A tétel szerkezetét kihangsúlyozó, blokkokban való szervezettség[861] mellett a perkusszív elemek, illetve a legato játékmód kontrasztjára épülő darabban Bartók megszólaltatja a *fogólapra visszacsapódó pizzicato*t is. A gazdag hangszertechnikára[862] és szélsőséges hangszínekre épülő, utólag beillesztett Allegretto pizzicato tétel középrészében fordul elő a játékmód, tematikus szerepben, kontrasztáló *sf* és *mp* színekben (48. ütem).[863] A végig szordínóban megszólaltatott második tétel trio szakaszával párhuzamba állítható[864] hangsúlyos hangok *pizzicato*ból kiemelkedő pengetett hangzásban szólnak (48. ütem).[865] A kiadásban az effektus egy függőleges vonallal metszett kör jelzéssel jelenik meg.[866] A jegyzet szerint „a fogólapra merőleges irányú erős *pizzicato*t jelent, melynél a húr a fogólapra csattan".[867] Később feltűnik az *5. vonósnégyes* (BB 110, 1934) Scherzo „Alla bulgarese" tételében is (88. ütem),[868] illetve a *Hegedűverseny* Allegro moltója végén, ahol

[858] A húros hangszínek megújítását és kiszélesítését az 1927. július 16. baden-badeni koncert ösztönözhette, melyen Bartók saját *Zongoraszonátá*ját adta elő, majd meghallgatta Alban Berg *Lyrische Suite*jének bemutatóját. Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 200. A mű partitúrája nem volt meg Bartóknak, ezért elsősorban a koncertélményekből inspirálódhatott. Somfai László, „Perfect Notation in Historical Context: The Case of Bartók's String Quartets", in *Studia Musicologica*, T. 47, Fasc. 3/4, Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Budapest, Part I. (Sep., 2006), 293–309, ide: 303. Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 8.

[859] A művek jellege és kifejezőeszközei ugyanakkor szoros összefüggésben állnak azzal is, hogy Bartók kinek írta a kompozíciót. Például a máramarosi származású Szigeti József játékára jellemző súlyos kezdőhangok az *1. hegedűrapszódiá*nak jellemzője. Juhász-Molnár Boglárka, I.m., 30. Vö.: Cooper, „Bartók's orchestral music and the modern world", 58.

[860] Kroó, *Bartók-kalauz*, 139, 153.

[861] Hasonló elgondoláson alapul az *1.* és a *2. zongoraverseny* is. Ehhez lásd a disszertáció 3.1. fejezetét.

[862] Juhász-Molnár Boglárka, *Szigeti József és a modern zene*, I.m., 22–24; Vö.: Németh Zsombor, „Bartók-témájú írások a Waldbauer-hagyatékban", I.m., 111.

[863] A források kronológiájához lásd: Juhász-Molnár Boglárka, I.m., 34–35.; Vö.: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 313. A pantomim befejezés-változataihoz: Denijs Dille, „Egyes Bartók-művek végleges alakjáról", *Muzsika,* 3/6 (1960, június), 10–11; Nyrschy-Ott Aurél, „Varianten zu Bartóks Pantomime *Der wunderbare Mandarin*", in *Studia Musicologica,* T. 2, Fasc. 1/3 (1962), 189–223; Vinton John, „The Case of The Miraculous Mandarin", *The Musical Quarterly*, 50/1 (Jan., 1964), 1–17.

[864] *BBÍ*/1, 68.

[865] Vikárius, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról", 9.

[866] UE 9788/W.Ph.V. 169. Az autográf tisztázatban még karikába tett kereszt szerepel. PB 62FSFC1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). A végleges jel a PB 62FSFC2 jelzetű kéziratba, autográf javításként került be. A kéziratokhoz lásd bővebben: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 316. A *Hegedűverseny* Boosey & Hawkes partitúrájának 51. oldal korrektúralevonata (Library of Congres Washington, D. C., Moldenhauer Archives, Hungarian Box) tanúsága szerint Bartók tudott a *fogólapra visszacsapódó pizzicato* jelzés és a hüvelykujj használatára vonatkozó speciális csellójel közötti hasonlóságról. I.m., 245, 273.

[867] PB 62FSFC2, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[868] Az *5. vonósnégyes* finale tételében találunk *meccanico* utasítást is, tonika domináns kiemelésével Bartók felerősíti a szakasz egyszerűségét, a b hangrepetíciót, mely a B-dúr felé vezet (702. ütem). Malcolm Gillies,

10.18132/LFZE.2024.2

a szólóhegedű záró hangját nyomatékosítja (619. ütem). A *6. vonósnégyes* (BB 119, 1939) szintén variációs stratégián alapuló Burletta tétel visszatérésében, a hegedű és a nagybőgő szólamában a korábban alkalmazott *pizzicato* egy markáns, hangsúlyos effektussá válik a *Bartók-pizzicato* révén (101. ütem). A játéktechnika tehát nemcsak a gyors, de a lassú tételekben is felbukkan, a variációs stratégia, továbbá a záróhangok kiemelése okán.

A népies „dűvő" kíséret stilizált és szublimált formájaként[869] értelmezhető doboló intonációra,[870] Kenton Egon[871] visszaemlékezése alapján, Bartók a *2. vonósnégyes* 1923-as próbái során lett figyelmes, amikor Temesváry János jobb mutatóujja véletlenül lecsúszott egy *pizzicato* megszólaltatása során a húrról, így az a fogólapra csattant. [872]

Az effektus,[873] amint arra Vikárius László is felhívja a figyelmet, először *A csodálatos mandarin* egyik jelenetében, az első gyilkosság záróütemeiben fordul elő.[874] A mélyvonóskar formációjában szól, amikor a csavargók sejtik, hogy a Mandarin megfulladt (**84**$^{-3}$). Az 1926. november 23 és 27 közötti próbák során az egyéb módosításokkal együtt bevezetett effektus érvényesítése elmaradt, hiszen nem minden módosítás került be a kölcsönanyagba, mindemellett az 1931-re tervezett budapesti bemutató is meghiúsult.[875] A *fogólapra visszacsapódó pizzicato* a Szenkár Jenő által

„Violin Duos and Late String Quartets", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 285–302, ide: 293.

[869] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 275. A *4. vonósnégyes* II. tételében (213. ütem), az *5. vonósnégyes* Andante tételében (5–12. ütem) és a *6. vonósnégyes* III. tételében szól *pizzicato* glissando is (103. ütem). Somfai László – Németh Zsombor, „Notation and Performance", 11.

[870] Tallián, *Bartók Béla*, 190.

[871] Kornstein Egon néven a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes brácsása volt 1912 szeptembere és 1923 júniusa között. „Kenton Egon", *Baker's Bibliographical Dictionary of Musicians*, 5th ed., rev. Nicolas Slonimsky (New York: G. Schirmer, 1958), 821; valamint *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon* II. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 282; Banda Ádám, I.m., 7–9.

[872] „[…] Temesváry önkéntelenül ezt mondta: „bocsánatot kérek". Bartók megállított. „Miért kért bocsánatot?" „Mert Hubay tanár úr azt mondja, hogy nem illik ilyen hangot produkálni". „Szeretném ezt még egyszer hallani" - mondta Bartók. A negyedik vonósnégyesben már *előírta* ezt a csattanós pizzicatót, az általa kreált jelzéssel […]". Bónis Ferenc (szerk.), *Így láttuk Bartókot: Harminchat visszaemlékezés*, I.m., 73.

[873] „A két ujjal megcsípett és erősen felemelt húrt a fogólaphoz csattantjuk, és ez a vonótechnika „battuto" vagy „col legno"-jának megfelelő pizzicato rokoneffektusa". Németh Zsombor, „Bartók-témájú írások a Waldbauer-hagyatékban", *Magyar Zene*, 58/1 (2020. február), 89–119, ide: 112.

[874] A jelzés utólagos bejegyzésként, feltehetően 1931 körül kerülhetett *A csodálatos mandarin* egyik kölcsönpartitúraként szolgált, PB 49FSFC1–2 autográf BBA BA-N 2165 jelzetű partitúramásolatába, a **83**$^{+7}$ próbajelnél: „Derart pizz. gespielt, dass die Saite am Griffbrett anschlägt!" (93. oldal, lap alján található az utasítás. Bartók Péter gyűjteménye, másolat a Bartók Archívumban, Budapest). Vikárius, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról", 11. Daniel-Frédéric Lebon mutat rá, hogy hasonló játéktechnika megjelenik Mahler *7. szimfóniá*jának III. tételében is (**161**$^{+4}$). Uő., *Béla Bartóks Handlungsballette,* 140.

[875] Vikárius, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról", 33. A Bartók Péter által gondozott kiadás megőrzi az utólag átalakított három ütemet, úgy a zongorakivonatban: Neuausgabe 2000 / U.E. 31432, mint a partitúrában ©U.E. 2000 / P.H. 550.

10.18132/LFZE.2024.2

használt partitúramásolatban található meg.[876] Ezt azonban utólag a zeneszerző, a tulajdonában lévő négykezes zongorakivonatban egy akkordra rövidítette, így szükségtelenné vált a jelenléte.[877] A felfokozott hangulat, illetve a várakozást ábrázoló effektus használatára a *4. vonósnégyes* Allegretto pizzicato tételében Bartók valójában visszatér, sajátossá formálva a középrészt.

A kamarazenében kifejlesztett vonós játéktechnikák, perkusszív elemek a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* partitúrájában is előfordulnak, melyre maga Bartók is felhívja a figyelmet a mű komponálásakor, 1936. augusztus 31. a megrendelőnek, Paul Sachernak írt levelében:

> „[…] Nagyon fontos a szép pizzicato-játék (sajnos a legtöbb vonósjátékosnak ebben nincs elegendő gyakorlata); néhány helyen arra a pizzicato-fajtára van szükség, amelynél a húr érinti a fogólapot (példák erre *IV. vonósnégyesem* 4. tételében) és pizzicato-akkordok gyorsan mindkét irányban (egy állásban) ↓↑ (példa *I. Hegedűszonátám* 3. tételében vagy Szymanowski *Trois Mazurkas*-ban). Mindezek a játékmódok egyáltalában nem nehezek (én magam is, bár nem vagyok hegedűs, nagyon szépen ki tudom ezeket hozni), csupán kicsit szokatlanok. […]”[878]

Körömmel megszólaltatott *pizzicato* szól[879] a darab második tételében, megerősítve a zongoránál felbukkanó szignálszerű zárótéma ütőjellegét (155. ütem). A baloldali vonóskar *sul ponticello* b-g-f tartott hangjait váltja fel az effektus, a kopogó dallam alatt (*2.4-19. kotta*). Az ütem gyenge részét kiemelő ütőeffektus a ritmust és az ütemrendet is megbontó jellege okán ritmikai sokszínűséget teremt. A páros lüktetésű, hangrepetáláson alapuló dallam hirtelen leereszkedése után a jobboldali cselló és nagybőgő szólamában új erőt nyer, díszített hangjait ezúttal a zongora súrlódó kis- és nagyoktávban megjelenő *cluster*ei emelik ki (163. ütem).

A tétel kidolgozási részében a fúgatéma összetett, 3+3+2 elrendezésű szerkezetével képez kontrasztáló hangzást a jobboldali vonóskar egyenletes

---

[876] A kereszt tintával, a karika pedig piros ceruzával lett lejegyezve. I.m., 32.

[877] Az U. E. 7706 lemezszámú, 1925. első kiadás javítópéldánya, 1. oldal autográf kiegészítéssel a koncertváltozat befejezésének négykezes előadásához, BBA BHadd: 79. Vikárius László feltételezi, hogy Bartók és Kósa György 1926. április 8. rádióhangversenyén ebből a kottából játszották a kompozíció egy részletét. A számos húzás mellett az utolsó lap a harmadik befejezés változathoz jegyzeteket is tartalmaz. Vikárius, „A »Bartók-*pizzicato*«-ról”, 35.

[878] *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése*, 1936–1940, közr. és fordította Bónis Ferenc (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 22–23. Megtalálható még: *Bartók Béla levelei*, 531. Vö.: Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra”, in: Uő., (ed. by), *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2001), 151–174, ide: 160.

[879] Az *5. vonósnégyes* Adagio molto tételében is előfordul az effektus a 32. ütemtől a II. hegedűnél. Somfai László – Németh Zsombor, „Notation and Performance”, 11.

10.18132/LFZE.2024.2

nyolcadmozgású, ereszkedő *pizzicato* ostinatójával szemben (199. ütem).[880] Mindezt a hangszerelés is kiemeli, hiszen az ismétlődő lágy pizzicatók fölött tűnik fel a fúgatéma a zongora staccatós, secco akkordjai, valamint a baloldali vonóskar *Bartók-pizzicató*i fölött, melyek főként ritmusalakzatként, ütőhangszerszerűen erősítik a témát.

A két oldalra helyezett zenekar rövid kánonja során az egyik tehát ritmikus, a másik pedig dallami funkciót tölt be, kidomborítva a két vonóskar közötti kontrasztálást. A két ellentétes hangzás mégis egységet alkot, hiszen a repetíció metrikai hangsúlyai elsősorban a tematikus akkordokból adódnak. A fúgatéma dallamsorai, hangismétlésre épülő kezdőakkordjai erőteljes metrikai súlyokkal kiemeltek[881] a húr nélküli kisdob, valamint a nagydob ütései révén. A hangszerek dallami- és ütő-funkciójának[882] változásával a tétel erőteljes ellentétek sorozatán alapszik,[883] melyben jelentős szerepet tölt be a körömmel megszólaltatott *pizzicato* is.

Vonós- és ütősszínek, dallami- és ritmuselemek ötvözése mellett a hangszerek hagyományos szerepeinek felcserélésére is sor kerül, hiszen az üstdob és a xilofon dallamhangszerként tűnik fel a harmadik tétel szélső epizódjaiban, a tétel centrumában pedig a vonóskar szerepel ütőhangszerként a *Bartók-pizzicató*k megszólaltatásával. A cseleszta, a hárfa, illetve a zongora kvartmodellre épülő dallamának[884] kopogó jellegét a vonóskar *sul ponticello* tremolói, majd a *fogólapra visszacsapódó pizzicato* effektusai fokozzák (45. ütem).

[880] Ennek ellentétjét a negyedik tételben találjuk, ahol a zongora staccatissimo motívumát a húros hangszerek *pizzicató*i egészítik ki (28. ütem). Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra", I.m., 170–171.
[881] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 69.
[882] A tételben a zongora, a vonóskar, a hárfa, és az üstdob szól kétféle funkcióban.
[883] Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra", I.m., 170–171.
[884] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 91.

10.18132/LFZE.2024.2



2.4-19. kotta: *Bartók-pizzicato* a *Zene* második tételének zárótémája alatt,
(©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)

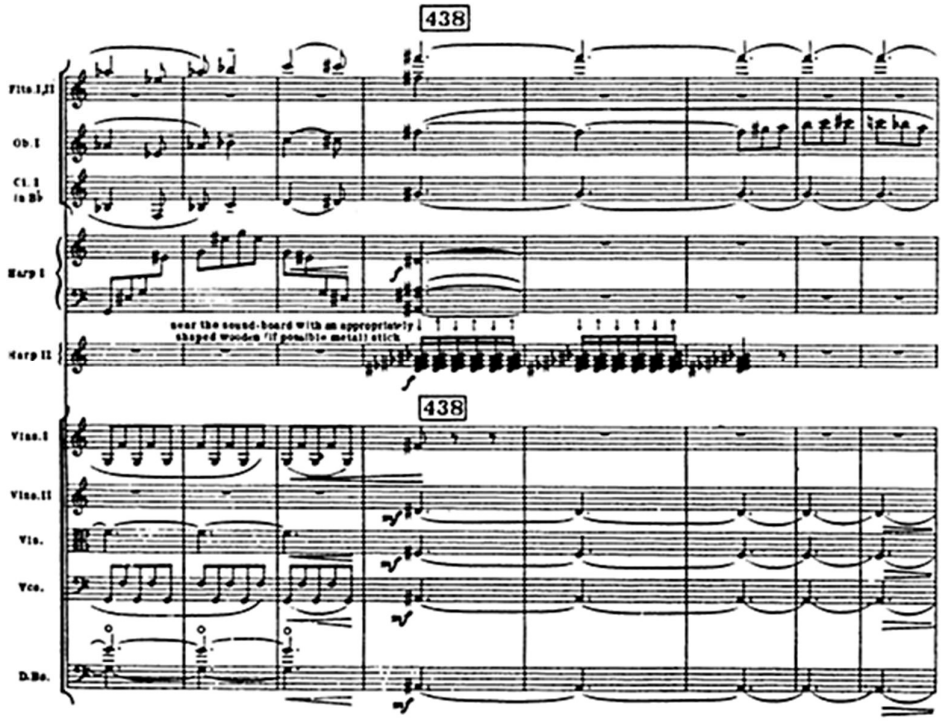
A húros hangszerek ütőjellegének következő fokozataként tekinthető két különböző ütő-hangszín egyidejű alkalmazása. Például a „kupola dallam" visszatérésének[885] feszültségét jelzik a *Hegedűverseny* nyitótételének kadenciájában a szólóhegedű kvartpárhuzamú *feroce* négyesfogásai, melyek váltakozva szólnak a vonóskar *Bartók-pizzicató*ival (373. ütem). A négy ütemes szakaszban a vonós csattanások mellett a ritmus

[885] Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny. Divertimento", I.m., 170.

10.18132/LFZE.2024.2

is heves hangulatot teremt, hiszen az üstdob, valamint a húr nélküli kisdob ütései és aszimmetrikus belépései stretta ritmikai izgalmat hoznak létre.

Bartók kompozícióiban a vonóskar mellett a hárfa ütőjellege is feltűnik.[886] Fémes hangzású *près de la table*, azaz a rezonálószekrénynél megpengetett[887] akkordjaival a *Zene* lassújában a visszatérést jelzi (75. ütem), hasonlóképpen a nagyzenekari *Concerto* első tételének reprízéhez,[888] ahol a fafúvós melléktéma szakaszában tűnik fel (438. ütem). A fafúvóskar orgonapontszerűen tartott fisz hangja alatt szólnak a hangszer disz-moll harmóniái ütőjellegű színekben. A hangfal közelében, fa vagy fém ütővel megszólaltatott, súrlódó *cluster*ek erőteljes hangzást hoznak létre, amit a *forte* dinamika is kidomborít. A fafúvós dallam ringatózó jellegét kihangsúlyozó és felgyorsító hárfa akkordok változó irányát Bartók a vonóskarban is alkalmazott nyilakkal jelzi.[889] Míg a fúvósok lágy, nagy ívű ringatózást, a hárfa erőteljes, gyors és rövid hullámokat jelenít meg (*2.4-20. kotta*).



2.4-20. kotta: A hárfa ütős-színei a *Concerto* nyitótételében,
(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

[886] A hárfa ütőjellegét valószínűleg Stravinsky művei is inspirálták. Stravinsky *Tűzmadár* művében a hárfa ütőjellege a mágikus világot jelzi (**137**). Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 1983), 205–235, ide: 207.
[887] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 192.
[888] Ehhez lásd a disszertáció 3.3. fejezetét.
[889] A hangfürtöket rendszerint a legmélyebb hangtól kezdve játszák, a különös hatás érdekében azonban lehet a legmagasabb hanggal kezdeni. Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 229.

10.18132/LFZE.2024.2

A Finale kidolgozási szakaszának kezdetében nem kifejezetten a hárfa játékmódja, hanem a hegedűvel közösen létrehozott szakasz ütőjellegű. Az Un poco meno mosso tempójú epizódban a II. hegedű orgonapontszerűen tartott tremolói fölött a hárfa kvartokban ereszkedő oktávmenete, valamint az I. hegedű üveghangjai hozzák létre a hangolt ütőegyüttes imitációját (256. ütem). A tíz ütem bevezeti a 3. téma fúga jellegű epizódját. Bartók tehát nemcsak ütőhangszerekkel jelzi a változást,[890] de a húros hangszerekkel létrehozott ütőjellegű szakaszokkal is, amiben a hárfa különleges tónusával jelentős szerepet tölt be.

Ahogyan már korábban is említettük, a Harvardon tervezett kilenc előadás egyikében Bartók a zongora mellett a hegedű ütőhangszer jellegéről és technikáiról is tervezett beszélni,[891] mely révén mélyebb betekintést kaphattunk volna a zeneszerző intencióiról a különböző játéktechnikák alkalmazását illetően. Amint azt láthattuk, az árnyalt hangszínek és hanghatások bevezetésébe a dallam karaktere, a népies jellegű dallamvégek kihangsúlyozása, valamint a ritmikai játék is motiválhatta Bartókot. A húros hangszerek újszerű alkalmazásával, fokozatok kialakításával a zenekar árnyalt hangszínek megszólaltatására képes, melyeknek sokasága mutatkozik meg Bartók műveiben. A tömörség[892] és a változatosság[893] – mely elsődleges törekvése volt a zeneszerzőnek –,[894] tehát nemcsak a zenei anyagot, de a hangszerelést is érintette. Feltehetően ez lehetett Bartók elsődleges célja, amiért az osztott vonóskar játéktechnikáinak kibővítését fontosnak tartotta.

[890] Például a cintányér előfordulásával a zongoraversenyekben. Lásd bővebben a disszertáció 2.2.2.4. alfejezetét.
[891] Lásd az 511. lábjegyzetet. A Harvardon tervezett előadások vázlatához bővebben: *BBÍ*/1, 181.
[892] Bartók Béla, „Magyar népzene és új magyar zene”, *BBÍ*/1, 129–137, ide: 131.
[893] Denijs Dille, „Beszélgetés Bartók Bélával”, I.m., 181.
[894] Uott.

10.18132/LFZE.2024.2

3.1. A hangszíntömb-mozgatás elve az 1. és a 2. zongoraversenyben

Az *1.* és *2. zongoraverseny* közötti számos párhuzam, úgy, mint a szerkezeti hasonlóságok,[895] a monotematikus variáció,[896] a témák visszatérése a zárótételekben, a motorikus ritmus, melyet Bartók nemcsak a barokk-, hanem a parasztzenéből alakított ki, a neoklasszikus stílusjegyeken,[897] illetve a zongora ütőhangszerszerű alkalmazásán túl,[898] még szorosabbá teszi a versenyművek közötti kapcsolatot egy, a zenekar kezelésére vonatkozó jelenség. A zongorával egyenrangú hangszeregyüttesek mindkét versenyműben hasonlóan kerülnek alkalmazásra, és a hangszínek közötti ellentétre összpontosulnak. Az *1. zongoraversenyben* főként a ritmus, az ütőhangzások, valamint a zongora ütőjellege[899] érvényesül, a *2. zongoraversenyben* mindezek mellett megfigyelhető, hogy finomodott a kifejezésmód, ezért árnyalt hangszínek jelennek meg.

A művek gyors-lassú-gyors szerkezete, valamint a zenekar összeállítása is hagyományosnak tekinthető (*3.1-1. táblázat*).[900] A versenyművek *besetzung*ja a fa- és rézfúvósok, valamint az ütők számában mutat kisebb eltérést, mely során már a hangszercsoportok létszáma utal a művekben megmutatkozó paraméterekre. Az *1. zongoraversenyben* az ütők csoportja nagyobb, hiszen egy húros kisdobbal és két függesztett cintányérral egészül ki az üstdob, a húr nélküli kisdob, a nagydob, a páros cintányér, a triangulum, valamint a tamtamból álló ütős formáció. A második versenymű összeállításában feltűnik a tamburin.

[895] Eltérést a *2. zongoraverseny* második tétel három részes formájú, kontrasztáló epizódjainak jellegében és terjedelmében, valamint az utolsó tétel felépítésében mutat. Az első versenymű finálája szonátarondó, a *2. zongoraversenyé* pedig rondóformában íródott.

[896] Ehhez lásd bővebben: Somfai László, „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban", in: Uő., *Tizennyolc Bartók–tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 265-269, ide: 266.

[897] Úgy, mint a formák felépítése, az ellenpontozó jelleg, a toccata ritmika, a dallamok feldolgozása, továbbá a ritmikai és a hangszerelésbeli változások mind neoklasszikus mintára épülnek. Ehhez lásd bővebben: Tallián Tibor, *Bartók Béla*, I.m., 161–174; Somfai, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka", 406–425. Vö.: David E., Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m.

[898] Ehhez lásd bővebben: Barbara Nissman, I.m., 249–263.

[899] Pintér Csilla figyelmeztet, a zongora ütőjellegű alkalmazásának következménye a hangszer „semleges" arculata. Uő., *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 46.

[900] A zongoraversenyek hangszerelési hagyományait követve a zenekarban nincs hárfa.

10.18132/LFZE.2024.2

1. zongoraverseny	**2. zongoraverseny**
zongora	zongora
2 fuvola, piccolóval	*3* fuvola, piccolóval
2 oboa, *angolkürttel*	2 oboa
2 A-klarinét, basszusklarinéttal	2 B-klarinét, basszusklarinéttal
2 fagott	*3* fagott, *kontrafagottal*
4 kürt	4 kürt
2 trombita	*3* trombita
3 harsona	3 harsona
–	*tuba*
üstdob	üstdob
–	*tamburin*
húr nélküli kisdob	húr nélküli kisdob
húros kisdob	–
nagydob	nagydob
páros cintányér	páros cintányér
2 függesztett cintányér	–
triangulum	triangulum
tamtam	tamtam
vonóskar	vonóskar

***3.1-1. táblázat*:** A zongoraversenyek zenekarának összeállítása[901]

Ezzel szemben a *2. zongoraversenyben* a fafúvóskar (két fuvola, egy piccolo, két oboa, két klarinét, egy basszusklarinét, 2 fagott) egy fuvolával, egy fagottal és egy kontrafagottal tágasabb, a rézfúvóskarhoz, a négy kürt, a két trombita és a három harsona mellé még egy trombita, valamint egy tuba is társul. Az *1. zongoraversenyben* a szólista és a mögé elhelyezett ütőkar,[902] illetve a rézfúvók mellett a második versenyműben a fafúvóskarnak is kiemelt szerep jut.

[901] Az eltéréseket *dőlt* betűvel emeltem ki.

[902] Lásd Bartók részletes utasításait (az autográf partitúrában, PB 58FSS1, Bartók Péter gyűjteménye, másolat a Bartók Archívumban) és az UE 34 307 kiadás magyarázó jegyzetét. A korábbi UE partitúrákból hiányzott ez a jegyzet. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 278.
Bár Bartók a *2. zongoraversenyre* vonatkozóan nem adott hasonló utasítást, Somfai László az elsőhöz írt megjegyzéseire, továbbá a *Hegedűverseny* ülésrendjére támaszkodva (lásd Székely Zoltán az ősbemutatóról szóló beszámoló-levelét 1939. április 3.) javasolja az ütők a zenekar közepére ültetését. Javaslatát és feltételezését az a tény is erősíti, hogy a kompozíció fakszimile kiadásait nem követte a Bartók által javított partitúra kiadás, így azok ideiglenes közreadásoknak tekintendők. Uott.

10.18132/LFZE.2024.2

Meghatározó az ütőkar jelenléte az *1. zongoraversenyb*en. Nemcsak a ritmus kifejezője és felerősítője, a zongora szólamának színezőeleme, de a témák átalakulásában is fontos szerepet tölt be. A három előadóra, illetve az egy üstdob játékosra írt ütőhangszerek jelentőségét a szólamok kidolgozottsága is jelzi. Míg a *2. zongoraversenyb*en a kisdob szélen és középen, a triangulum pedig fa- és fémverővel való megszólaltatására találunk utasítást, az *1. zongoraverseny* partitúrájához Bartók részletes leírást ad a kisdob, valamint a cintányér megszólaltatására vonatkozóan. A két hangszer megszólaltatására vonatkozó instrukciók az ütők váltogatására (kisdob és üstdob verővel), olykor pedig egyszerre két ütő alkalmazására vonatkozik. Így jön létre a két üstdob verővel megütött cintányér trillája, amely előkészíti egy hangszer belépését, például az oboa szólamát a lassútételben (66. ütem). Olyan érdekes effektusok is előfordulnak, mint a kisdob két ütővel való megszólaltatása, szélről a dob közepe felé haladva, ezután vissza, éles majd tompább hangzást létrehozva (24. ütem), vagy a két függő cintányér egyidejű alkalmazásával (egyik szélen, a másik a bőrfogóhoz erősített kisdobverő hegyével megütve) előidézett neszezései (126. ütem), melyek szintén a második tétel jellemzői.

A szélső tételekben kísérő jellegében mutatkozik meg az ütőkar, amely olykor kiemeli a nyitótétel főtémáját, máskor pedig az abból leszakadó egyik motívum továbbfejlődését biztosítja (7. motívum, *3.1-1. kotta*). Így például a tétel átvezető részében a zongora változó irányú tercmenetei alatt szólnak a kisdob ütések, a kürt és az oboa hangrepetíciói, valamint a fagott ellenszólama alatt (65. ütem), hasonlóképpen a kidolgozási rész második *accelerando* szakaszához (270. ütem), melynek lendülete fokozódik a kisdobok daktilus ritmusával, majd a fafúvós-, illetve a vonóskar csatlakozásával pedig zenekari gomolygássá alakul. A harmadik tételben a kisdob és a nagydob ütései a trombita dallamot hangsúlyozzák (90. ütem).

Az ütőhangszerek emellett formatagoló szerepet is betöltenek, hiszen a húros kisdob trillái a harmadik tétel lírai témáját a zongora szólamában (148. ütem), az üstdob ritmikus játéka, valamint a nagydob metrikus ütései pedig a kidolgozási részt vezetik be (210. ütem).

Ökonomikusan alkalmazott az ütők csoportja a *2. zongoraversenyb*en, ugyanis egy ütőhangszer csak egy tételben jelenik meg. Így a kisdob csak az I. Allegróban, összeütött cintányér pedig csak a zárótételben szólal meg. A zongora szólam ritmusát erősíti a váltakozó, a szélen, majd középen megütött kisdob a nyitótétel expozíciójának átvezető szakaszában, az üstdob ütések, valamint a fagott és az oboa

10.18132/LFZE.2024.2

kiegészítésében (19. ütem). Jelenlétével a főszólamhoz, illetve a kísérethez is kapcsolódik, hiszen éles tizenhatodaival az ütem erős részén a zongorához, tompa nyolcadaival az ütem gyenge részén pedig az üstdobhoz társul. Szintén együtt tűnik fel a zongora, az üstdob és a kisdob formációja a tétel kidolgozási részében is, ahol a zongora és a kisdob komplementer ritmusát, az ostinatószerűen ismétlődő üstdob motívuma követi (74. ütem). Összeütött cintányér csak a zárótételben, a rondótéma lezárásában (161. ütem), majd pedig a befejezésben bukkan fel, ahol a rézfúvóskar zárómotívumát hangsúlyozza, a zongora skálamenete, a fafúvóskar, az osztott vonóskar, valamint a piccolo trillák díszítésében (325. ütem). Hasonlóképpen ritkán fordul elő a tamtam is. Megjelenik az első tétel melléktémájának stretta figurációin alapuló codájában, az üstdob, valamint a zongora ostinatója alatt (266. ütem). Szintén nyugodtabb ütéseivel követi a második tétel záróütemeiben a zongora, valamint a mélyvonóskar tartott hangját, az üstdob tremolói fölött (40. ütem). Amint az elsőben, úgy a *2. zongoraverseny* zenekarában is kulcsfontosságú az üstdob jelenléte. A klasszikus kadencia formuláin kívül, a kompozíció befejezésében (326. ütem), előfordul a zongora bevezető hangszereként is, például az első tétel cadenzájában (222. ütem). A lassútételben pedig egyenrangúvá válik a zongora szólamával, hiszen az Adagio szakaszt követően a tremolói együtt szólnak a zongora ereszkedő ívű dallamával, mely révén felerősíti a panaszos karakterét (22. ütem). A harmadik tételben pedig a szólóhangszerrel együtt szólaltatja meg a páros lüktetésű rondótémát (7. ütem).

A tamburin jelenléte a *2. zongoraversenyben* két korábbi műhöz kapcsolható. Az *1.*, illetve a *2. szvit* zenekarában sajátos módon csendül fel az ütőhangszer jellegzetes hangja a táncos karakter felerősítése (az ötödik tétel **6** és **13** próbajeleknél), valamint a *2. szvit* scherzójában egy komikus epizód megteremtése során (**2**$^{+9}$). A fiatalkori művekhez hasonlóan a zongoraversenyben is egyszer, csupán a nyitótétel kidolgozási részének harmadik epizódjában[903] tűnik fel a hangszer, ezúttal is kettős funkcióban, ugyanis jelzi a fafúvós kontraszubjektum felbukkanását, majd táncos jellegűvé alakítja (136. ütem).

[903] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”, I.m., 207.

10.18132/LFZE.2024.2

Tétel	1. zongoraverseny	
I.	Allegro szonátaforma	zongora, piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, angolkürt, 2 A-klarinét, basszusklarinét, 2 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona, üstdob, nagydob, kisdob, húros kisdob, cintányér, tamtam, vonóskar
II.	Adagio, dalforma (attacca) –	zongora, 2 fuvola, 2 oboa, angolkürt, 1 A-klarinét, basszusklarinét, 2 fagott, 2 kürt, 3 harsona, üstdob, nagydob, kisdob, húros kisdob, cintányér, triangulum, tamtam
III.	– Allegro molto, szonátaforma	zongora, piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, angolkürt, 2 A-klarinét, basszusklarinét, 2 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona, üstdob, nagydob, kisdob, húros kisdob, cintányér, triangulum, tamtam, vonóskar

***3.1-2. táblázat*:** Az *1. zongoraverseny* szerkezete és hangszeres formációja

Tétel	2. zongoraverseny	
I.	Allegro, szonátaforma	zongora, piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 B-klarinét, A-klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, nagydob, kisdob, triangulum, tamtam
II.	Adagio	zongora, üstdob, vonóskar
	– Presto –	zongora, piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 B-klarinét, 2 fagott, 3 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, nagydob, kisdob, triangulum, vonóskar
	Adagio	zongora, üstdob, tamtam, vonóskar
III.	Allegro molto, rondóforma	zongora, piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 B-klarinét, B-basszusklarinét, 2 fagott, kontrafagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, nagydob, triangulum, cintányér, vonóskar

3.1-3. táblázat: Az ötrészes *2. zongoraverseny* formája és zenekara

Mindkét zongoraverseny jellemzője, hogy különböző karakterekre épülnek, ezért változatos hangszerelésben szólalnak meg (*3.1-2.* és *3.1-3. táblázat*). Az *1. zongoraverseny* nyitótételében a vonóskar kísérő funkcióban, a lassújában pedig egyáltalán nem szól. A középső tétel a zongora, és a vele egyenrangúvá vált ütőkar dialógusával kezdődik, a középrészben pedig a kürttel kibővült fafúvók formációja folytat

10.18132/LFZE.2024.2

párbeszédet a zongorával és az ütőcsoporttal. Később a harsonák erőteljes szakasza vezet át az attacca következő zárótételhez (215. ütem).

Eltérő dramaturgiára épül, ezért hangszerelésében is eltér a *2. zongoraverseny*. A nyitótételben nem játszik a vonóskar, s hasonlóképpen az *1. zongoraverseny* Allegro tételéhez, a zongora mellett a fúvóscsoport tölt be jelentős szerepet.[904] A lassúban a szordinált vonóskar korálja váltakozik a zongora unisono dallamával, majd a középrészében – mely a kompozíció középpontja is egyben –, bár kisebb összeállításban, de mindegyik hangszercsoport képviselteti magát[905] (*3.1-4. táblázat*). Párhuzamot mutat a két versenymű dramaturgiája, hiszen a szimfonikus tutti hangzás az utolsó tételben tűnik fel, így a fejlesztésen alapuló elgondolás a hangszerelésben is megnyilvánul.

	1. zongoraverseny	**2. zongoraverseny**
vonós tacet	2. tétel	1. tétel
fúvós tacet	rézfúvós tacet: a 2. tétel Allegro szakaszáig	fa- és rézfúvós tacet: a 2. tétel Adagio epizódokban
zenekari tutti	3. tétel	3. tétel

3.1-4. táblázat: Hangszercsoportok alkalmazása a két zongoraversenyben

Az *1. zongoraverseny* szonáta szerkezetű[906] nyitótételében a hangszercsaládok figyelmen kívül hagyásával felosztott négy csoport szól, ellentétben a *2. zongoraversenny*el, ahol a zongora, valamint az ütők csoportja mellett olykor külön szól a rézfúvós- és a fafúvóskar. Egyet alkot a trombita és harsona kettőse, egyet a vonóskar együttese, emellett kialakulnak bizonyos hangszín-kombinációk is, úgy, mint a zongora és az ütőhangszerek, valamint egy tömböt alkotnak a fafúvók a kürttel.[907] Akárcsak

[904] A fúvóscsoport domináns jelenlétét az *1.* és a *2. zongoraversenyb*en Stravinsky *Concerto zongorára és fúvós hangszerekre* (1924) műve inspirálhatta. David E. Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m.

[905] A hangszerelésre, továbbá a tételben előforduló hangszeres összeállításra Bartók is felhívja a figyelmet. *BBÍ*/1, 69–73, ide: 72. A szakaszban nem szól a basszusklarinét, egy fagott, a kontrafagott, a tuba és kis méretű az ütőscsoport is, hiszen a húros kisdob, a tamburin, a cintányér és a tamtam sem játszik. Vö.: Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a *2. zongoraversenyb*en", I.m., 198.

[906] *Edwin von der Nüll,* „Klavierkonzert 1926", in: Uő., *Béla Bartók, Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik (Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930), 119.*

[907] Somfai László, „Bartók Béla: *1. zongoraverseny*", I.m., 145.

10.18132/LFZE.2024.2

a *2. zongoraversenyben*, a szélső tételekben az ütősök mellett a rézfúvós csoport jelenléte is meghatározó. A párba helyezett hangszerek és hangszercsoportok egymást kiegészítő tónusokat hoznak létre. A zongora és az ütőkar olykor összefonódva, egyenrangú partnerként, együtt mutatja be a fontosabb témákat, míg a többi hangszercsoport azt kíséri, színezi, vagy arra reagál.

Ezzel szemben a szimmetrikus szerkezetű *2. zongoraverseny* egymás mellé sorolt epizódjai[908] hangszínben jobban eltérnek egymástól, mivel a különválasztott hangszercsoportok kontrasztáló tónusai erősen artikulált szakaszokat hoznak létre.

A ritmus és dallam egyensúlyát megborító „új kompozíciós stílus”[909] érezhető a tizenhárom jelentősebb motívumon alapuló első tételben,[910] mely a zongora, a zongora és az ütőhangszerek kombinációjára, a rézfúvóskar, valamint a fafúvóskar szólamára épül (*3.1-1. kotta*).

A főtéma[911] (38. ütem, *3.1-1. kotta*, 4. motívum) bemutatása után a zongora játssza az abból leszakadó hatodik (55. ütem, *3.1-1. kotta*, 6. motívum), illetve a kisdobokkal kiegészült hetedik motívumot is (65. ütem, *3.1-1. kotta*, 7. motívum). A főtéma kromatikus alakjának fafúvós megjelenését követően (49. ütem, *3.1-1. kotta*, 5. motívum) ismét a szólóhangszer kerül a középpontba, hiszen a melléktéma dallamos (105. ütem, *3.1-1. kotta*, 10. motívum), majd perkusszív alakjának is a megszólaltatója (113. ütem, *3.1-1. kotta*, 11. motívum). Hasonlóképpen a főtémához, a melléktéma variánsai is vonós kíséretben szólnak.[912]

A fa-, a rézfúvós-, illetve a vonóskar váltakozása a zongorával a nyitótétel jellemzője, mely mintegy cezúraként tűnik fel úgy a melléktéma (98. ütem), mint

[908] Bartók feltehetően ezért vont párhuzamot versenyműve és a nagyzenekari *I. szvit*je között (BB 39). *BBÍ*/1, 69.
[909] Az 1926-ban kialakított új nyelvezethez lásd a zongora ütőjellegéről szóló 2.3.1.2. alfejezetet.
[910] A zongoraverseny lassú bevezetője, miként a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, a kétzongorás *Szonáta* és a nagyzenekari *Concerto* első tétele, Bartók keletkezészenéi közé tartozik, mely során bemutatásra kerülnek a tétel fontosabb témái. A szakasz ugyanakkor utal Stravinsky *Concerto zongorára és fúvós hangszerekre* című művére is. David E., Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky”, I.m., 156–163. Miként arra Pintér Csilla is rámutat, az eljárás kialakításában ösztönzőleg hatott Bartókra a keleti parasztzene, a barokk kor zenéje, valamint Stravinksy ritmuskezelése is. A kortárs újklasszikus korszakát jellemző ritmikai eljárások mellett Bartókra hatással volt a zeneszerző „oroszos” korszakának ritmikája is. Uő., *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 46.
[911] A zongoraverseny első és harmadik tételének főtémája hangrepetíciói révén hasonlóságot mutat Csajkovszkij *4. szimfóniájá*nak első tételével, annak „Sors-motívumával”, valamint a zárótétel népdalszerű témájával. Vikárius László, „Tudatos és tudattalan utalások: 1. és 2. zongoraverseny”, in: Uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 142–152, ide: 150.
[912] A metrikai súlyok elcsúsztatásával a szakaszban négyrétegű poliritmika alakul ki. Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 91.

10.18132/LFZE.2024.2

a kidolgozási rész előtt (159. ütem).[913] A hangszeregyüttes erőteljes hangjának kontrasztáló ütköztetése a zongora szólójával mindkét szakaszban markáns hangulatot teremt.

A kidolgozási rész az „ős-motívum”[914] (*3.1-1. kotta*, 2. motívum) feldolgozásával kezdődik a kürt és a fafúvósok fugatójában (163. ütem). Ezután újból egy szóló és tutti váltakozás következik, amely a zongora és a zenekar közötti ellentétet hangsúlyozzák. A zongora improvizáció-jellegű regiszterjátékát, melyben glissandók, valamint futamok is előfordulnak (181. ütem),[915] az A-klarinét és a fagott kettőse követi az éles ritmusú belépéseivel (9. motívum, *3.1-1. kotta*, 196. ütem). A zongora technikai lehetőségeit megjelenítő szólótól jelentősen eltérnek a fafúvók visszafogott, rövid motívumai. A kontrasztáló hangszínek mellett tehát az eltérő karakterek is kifejezésre juttatják a hangszerek közötti különbségeket.

A továbbiakban a zongora, valamint az ütőkar (az üstdob, a húros és a húr nélküli kisdob) játszik fontos szerepet. Az egyenletes lüktetésű (210. ütem, *3.1-1. kotta,* 3. motívum,), majd a tercmeneten alapuló dallamok (259. ütem *3.1-1. kotta*, 12. motívum) felidézését követően – utóbbi, kezdetben a zongoránál bukkan fel, csak később csatlakozik az üstdob, valamint a két kisdob egy lendületes epizódot létrehozva (270. ütem) –,[916] szintén a zongora, az üstdob és a két kisdob együttesében tűnik fel a szűkmenetű motívum is (286. ütem, *3.1-1. kotta*, 13. motívum), melyből egy nagyobb zenekari hömpölygés keletkezik a fafúvós- és a vonóskar bekapcsolódásával. A szakasz a zongora és a fúvóskar imitációjával, a főtéma feldolgozása során tisztul ki.

A melléktéma két alakjára épülő reprízben,[917] a vonóskar magyaros dallama (409. ütem), valamint a zongora *cluster*ein alapuló motívum (415. ütem) összevonásából a szólóhangszernél kialakul egy kromatikus dallam (431. ütem), amelyhez a vonóskar kettősfogásai, továbbá a fafúvóskar staccatói nyújtanak kíséretet.

[913] Bartók korábbi műveiben is találunk hasonló szakaszokat, melyek a hangszercsoportok szembeállítására épülnek. Lásd a 2.1. fejezetet.
[914] Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”, I.m., 188.
[915] Barbara Nissman, I.m., 265.
[916] A szakasz utal Stravinsky *A katona története* jellegzetes kisdob ütéseire. Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”, I.m., 191. Vö.: Vikárius László, „Rejtett referencialitás: 1. zongoraverseny”, in: Uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, I.m., 131–141, ide: 137–138.
[917] Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”, I.m., 191.

10.18132/LFZE.2024.2



3.1-1. kotta: Az *1. zongoraverseny* nyitótételének fontosabb témái

10.18132/LFZE.2024.2

A háromrészes Andante tételben a ritmus, illetve a különböző ütőhangzások kerülnek előtérbe.[918] A tétel a zongora személyes, valamint a vele egyenrangúvá vált ütők személytelen dialógusára, azok eltérő hangjára épül[919] a kétzongorás *Szonáta* előfutáraként.[920]

A lassútétel bevezetőjében az ütőkar formációjának neszezései és ritmikus játéka, valamint a zongora nyolcados lüktetésű, kopogó hangzásai váltakoznak.[921] Később a szólóhangszernél több dallam is kibontakozik, melynek következtében az ütőhangszerek ereje is megnő. A *dolce* karakterű dallam a húros és húr nélküli kisdobok nyolcados ütéseinek kiegészítésében jelenik meg (30. ütem), amelyhez az üstdob tremolók és a cintányér ütések is bekapcsolódnak kisebb kulminációs pontot előidézve (39. ütem). A nyitótétel melléktémájának feltűnését a nagydob, illetve a tamtam komplementer ritmusa követi (51. ütem). A tétel középrészében a fafúvóskar kerül a középpontba egy kromatikus dallam révén, melyet a zongora, a cintányér és a kisdobok kísérnek (91. ütem).[922] A tétel csúcspontján is a nyolc szólamúvá bővült fafúvóskar, valamint az ütőhangszerszerűen kezelt zongora[923] *cluster*ei, a kisdobok, továbbá a cintányér trillái szólnak (126. ütem). Ezt követően visszatér a bevezető éjszakai neszezést[924] megjelenítő szakasza mely során a zongora és az ütőkar visszanyeri erejét (178. ütem).

Az üstdob, a kisdobok, a kupolánál megütött cintányér, valamint a nagydob tremolóinak együttes hangzása vezeti be a jelentősen eltérő Allegro epizódot (215. ütem), amit a harsona glissandók uralnak, előkészítve az attacca követő Allegro molto tételt.[925]

A nyitótételben csupán cezúraként megszólaltatott nagyzenekar a szonáta szerkezetű finálé egyik jellegzetességévé válik. Az ütőkar mellett a fafúvóskar és vonóskar színeivel mutatkoznak meg a zongora fontosabb témái. Így válik

[918] A Sternberg gyártól kölcsönkapott hangszereken kikísérletezett kilenc féle ütőhangzás – mely főként a verők váltogatásán, illetve az ütések helyének változtatásán alapszik – ebben a tételben tűnik fel. Somfai László, „Bartók Béla: *1. zongoraverseny*", in: *A hét zeneműve*, 1974/1, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 141–153, ide: 145. Az U. E. 12 675 kiadásból hiányzik az ütőkre vonatkozó utasítás.
[919] Bartók már a kezdetektől két hangszercsoportra akarta felépíteni a lassútételt. Ezt igazolja, hogy a fogalmazvány kétzongorás alakjában, a második tételben lábjegyzetszerűen már megtalálni a dobokra utaló jegyzeteket. PB 58 PPS1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban).
[920] Lásd a 8. lábjegyzetet.
[921] A tétel részletes leírásához lásd bővebben a disszertáció 2.2.2.1. alfejezetét.
[922] Kroó, *Bartók-kalauz*, 137. A dallam arabos jellegéhez lásd: Sylvia B. Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", in *Studia musicologica* T. 49, Fasc 3/4 (2008), 407–458, ide: 421–429.
[923] Kroó, *Bartók-kalauz*, 137.
[924] Barbara Nissman, I.m., 250. Az *1. zongoraverseny* lassútételének és Bartók éjszaka zenéje típusú tételei közötti eltérésekhez lásd bővebben: Büky Virág, „Dittáé – az éjszaka zenéi", *Magyar Zene,* 52/2 (2014. május), 137–158.
[925] Szerkezete okán a zenekari *Concerto* (BB 123) elődjeként tekinthető.

10.18132/LFZE.2024.2

a rondótémaként bemutatkozó kopogó főtéma[926] az expozícióban (5. ütem), majd a kidolgozási rész kezdetén (210. ütem), majd a melléktéma első (57. ütem), valamint az oktávmeneteken alapuló, tükörformájú, lírai alakja (148. ütem) kifejezőbbé. A vonóskar ostinatója fölött felbukkanó dallamokhoz egymás után kapcsolódnak be a fúvós hangszerek, rövid motívumokat megszólaltatva, melyek olykor imitálják, vagy díszítésként, illetve ellenszólamként egészítik ki a zongora szólamát. Például a melléktéma tükörformáját, elégikus jellegét a zongora szólamában a fagott ellenpontja emeli ki. De tematikus szerepben is megjelennek, hiszen a kidolgozási részben a melléktéma a kürt, majd a harsona (254. ütem), a vonóskar (284. ütem, 320. ütem), illetve fafúvós összeállításban (két fuvola, két oboa és két A-klarinét) is felcsendül.

Az addig kísérő, illetve bevezető funkcióban (például a kidolgozási rész kezdetén, 210. ütem) előforduló üstdob és nagydob hozzájárul a főtéma alakulásaihoz, ütőjellegűvé formálva azt már a repríz kezdetén. A zongora szólamához az üstdob nyolcadai, illetve a nagydob metrikus ütései társulnak (353. ütem). A szakasz ütős arculatát a mélyvonóskar hangrepetíciói, valamint a kisdobok belépései is hangsúlyozzák. Ezzel szemben az angolkürt a második téma dallamos formáját emeli ki, amihez rézfúvós bővítmények,[927] fafúvós díszítések csatlakoznak, a zongora aprózó, illetve a mélyvonóskar kromatikus ostinatója fölött (398. ütem). A versenyművet is egy nagy hangszeres blokk zárja, amit csak a melléktémát feldolgozó zongora pár ütemes cadenza jellegű epizódjai szakítanak meg (462. ütem, 519. ütem). A fafúvóskar kromatikus meneteit, a kürt orgonapontszerűen tartott hangjai, a triangulum felütéses belépései, valamint a vonóskar pizzicato akkordjai követik. A zongora második rövid szólója után visszatér a fafúvóskar, a tétel pedig egy váratlan forte hangzással, zenekari tuttival zárul.

A *2. zongoraversenyhez*, az elsővel párhuzamba állítva megfogalmazott,[928] az 1939. február 22. Lausanne-i előadásra készített műismertetőjében, Bartók a forma, illetve a szélső tételek közötti tematikus egység mellett, felhívja a figyelmet a könnyebb faktúrára, a szólista és a zenekar egyenrangúságára is:

> „Első zongoraversenyemet 1926-ban írtam. Ez a mű szándékom ellenére kissé – sőt mondhatni nagyon is – nehézre sikeredett mind a zenekar, mind a közönség számára.

[926] Mely a nyitótétel főtémájának változata. Lásd a 905. lábjegyzetet.
[927] A dallam alakváltozásaiban a „hosszú hang" beépülését Somfai László a román népzenei „hora lungă" elv zeneszerzői feldolgozásnak látja. A dallam alakulása révén hasonlóságot mutat a nagyzenekarra írt *Concerto* (BB 123) finale tételének trombita-témájával. Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", I.m., 176.
[928] Kárpáti János, „The First Two Piano Concertos", I.m., 500.

10.18132/LFZE.2024.2

> Néhány év múlva 1930–31-ben ezért akartam megírni 2. zongoraversenyemben az elsőnek mintegy ellendarabját: olyan művet, amely a zenekar számára kevésbé nehéz, tematikus anyagai pedig tetszetősebbek. Ez a szándék magyarázza utóbbi versenymű legtöbb témájának népszerűbb és könnyedebb jellegét".[929]

A *2. zongoraverseny* nyitótételében a rézfúvós, trombita mottóját követően, a zongora bemutatja a négy soros népdalszerkezetű főtémát, fölötte a fafúvós kontraszubjektummal (4. ütem).[930] Ezt követően a szóló és a zenekar közötti egyenlőséget jelzi, hogy a fafúvóknál, a fagott és az oboa szólamában jelenik meg a melléktéma, amit a zongora ellenpontoz (32. ütem). A tematikus megjelenéseket a folytatásban a következetesség jellemzi, hiszen végig ugyanannál a hangszeres formációnál maradnak. A hangszercsoportok kezdeti elkülönülését jól illusztrálja a Somfai László által készített ábra (*3.1-5. ábra*).

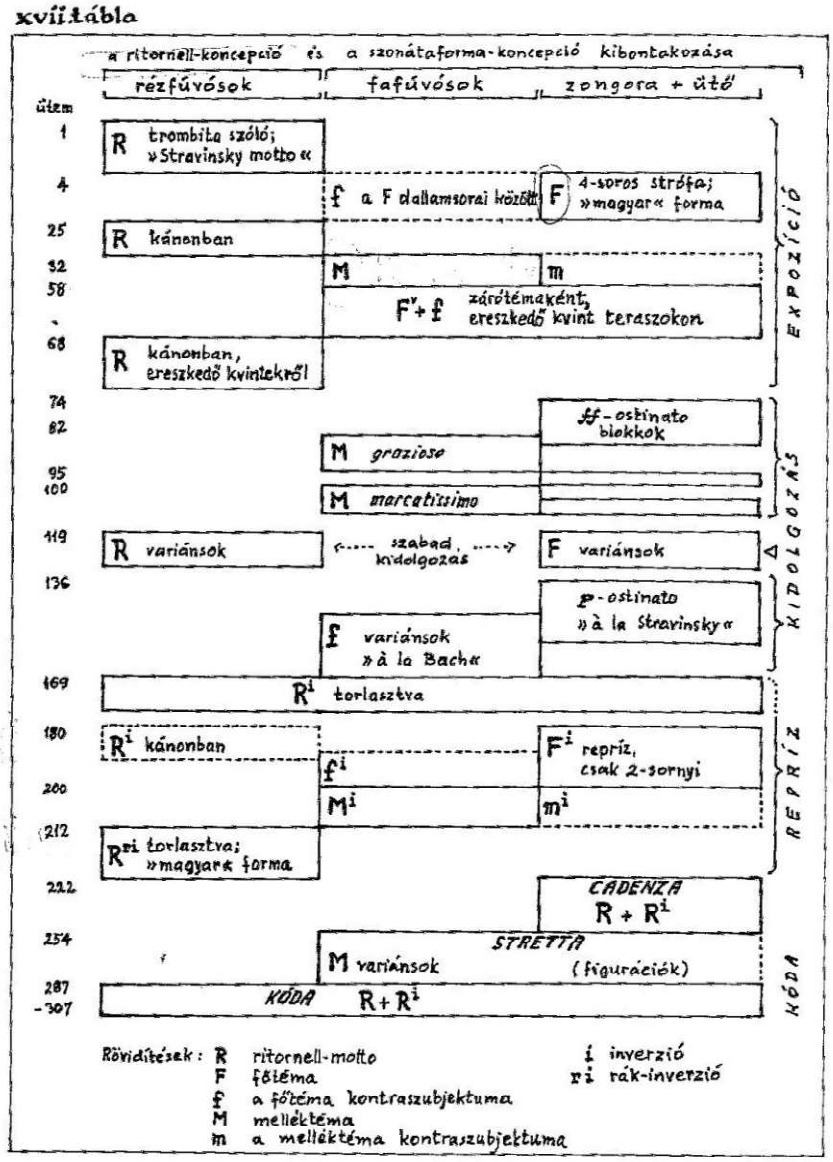
A kidolgozási rész a melléktémára – a fafúvósok feldolgozásában, a zongora ellentétes irányú arpeggióival,[931] valamint a kisdob, majd a triangulum színeivel – (82. ütem), a zongora szólamában felbukkanó főtémára (119. ütem), a rézfúvós ritornell dallamra (124. ütem), valamint a fafúvós kontraszubjektum feldolgozására épül (137. ütem), mely során a hangszercsoportok végig élesen különválasztottak maradnak.

[929] *BBÍ*/1, 69–73. Bartók elemzésének félreértelmezéséhez lásd bővebben: Somfai László, „A 2. zongoraverseny I. tételének rondó-jellegű szonáta-expozíciója", in: Uő., *Tizennyolc Bartók–tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 311–316. A zeneszerző analízisének fakszimiléje megtalálható: Werner Fuchs, *Bartók Béla Svájcban* (Laussanne: Payot, 1975), újabb, francia nyelvű kötetében: *Béla Bartok en Suisse* (Laussanne: Payot, 1976), 41.

[930] A dallamok közötti motivikai összefüggésekre Somfai László mutat rá. Uő., „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 200–201. Míg a trombita-mottó a *Tűzmadár* zárójelenetére, a zongora dallama pedig a *Petruska* balett Orosz tánc jelenetének nyitószakaszára utal. David E. Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m., 175–176. Vö.: Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók's Music", in *Studia musicologica,* T. 5, 1/4 (1963), 355–382, ide: 377; Barbara Nissman, I.m., 267.

[931] A fel-le akkordtörés írásmódját és a nyíl használatát, az irányok pontos jelölését Bartók ebben a zongoraversenyben tette egyértelművé. Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", I.m., 155. A részletekig kidolgozott utasítások mellett nagy gondosságra utalnak Bartók ujjrend javaslatai is.

10.18132/LFZE.2024.2



3.1-1. ábra: Somfai László által készített rajz:

A *2. zongoraverseny* nyitótételének szerkezete és hangszerelése[932]

Az együttesek közötti váltakozás azonban olykor feloldódik, rendszerint egy szakasz végét, vagy egy új epizódot jelezve, mintegy cezúraként, akárcsak az *1. zongoraversenyben*. Így például az expozíció végén a zongora, valamint a fafúvósok

[932] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”, I.m., 204.

10.18132/LFZE.2024.2

témája fonódik össze (58. ütem),[933] majd a reprízben három hangszercsoport bevonásával, azok egy-egy tagjának együtthangzásában kerül felidézésre a rézfúvós mottó inverz alakja. Először a fagott és a kürt (169. ütem), majd a fagott és a zongora (173. ütem), végül pedig a kürt, illetve a trombita kettősében (174. ütem).

Míg az *1. zongoraversenyben* a nyitótételre esik a mű súlypontja, a második versenyműben, miként a *3. zongoraversenyben* is, Bartók *éjszaka zenéje*[934] típusú lassúja a kerül a középpontba. Az *1. zongoraverseny* Andante tételében a zongora mellett az ütőkar, majd a fafúvóskar, illetve a kürt formációja szólt, ezzel szemben a *2. zongoraverseny* a vonóskar szordinált tükörmozgású kvint-hangzataira,[935] emellett a zongora és az üstdob halk tremolóinak váltakozására épül.[936] A melodikus Adagio tételben[937] a vonóskar koráldallamát az üstdob neszezései követik, amely fölött a zongora szólamában kibontakozik egy improvizatív jellegű dallam. Az oktávmenetű, ereszkedő ívű unisono (23. ütem)[938] a visszatérésben négystrófás, magyaros dallammá alakul (215. ütem).[939] A halk akkordok, rövid dallamkezdemények fokozatos alakulása és tükörmozgása a zongoránál lebegő hangzást hoz létre. Ezt követi a nemcsak színekben, de hangulatában is kontrasztáló jellegű scherzo középrész.[940] A hangszínek párosítására épülő, ironikus karakterű epizódban a zongora toccata-szerű virtuóz mozgását (64. ütem) a zenekar szólamának hullámzó mozgása kíséri, amelyet a vonóskar és az üstdob tremolója, valamint a fafúvósok trillája idéz elő. Ebben a kíséretben mutatkozik meg egy rézfúvós *marcato* motívum is, először a harsona (30. ütem), majd a kürt és B-klarinét formációjában (37. ütem). De a zenekar hullámzó hangzásában jelenik meg a változásra

[933] I.m., 203.
[934] Lásd bővebben a 421. lábjegyzetet.
[935] A kéziratok alapján valószínűsíthető, hogy Bartók eredetileg korálnak szánta ezt az anyagot (PB 68FSS1, 31. oldal) A gyorsírásszerűen lejegyzett szakasz előfutára a *Tánc-szvit* (BB 86) lassú tételének. Ehhez lásd bővebben: Vikárius László, „Három emblematikus stílusjegy", in: Uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, I.m., 153–196, ide: 171. Ujfalussy, *Bartók*, 301.
[936] Mely révén Beethoven op. 58, *G-dúr zongoraverseny* lassú tételére emlékeztet. Kroó, *Bartók-kalauz*, 175. Eltérés a művek között, hogy Bartók zongoraversenyében hosszabb szakaszok váltakozásában szól a vonóskar és a zongora.
[937] A gyors epizóddal félbeszakított Adagio klasszikus előképe Mozart K. 466 *d-moll zongoraverseny* második tételének trió szakasza. Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", I.m., 209; Vö.: Kroó, *Bartók-kalauz*, 175.
[938] *BBÍ*/1, 72. A zongoraszólam a *Négy siratóének* (BB 58) stílusára utal, a harmadik siratóének üres kvint párhuzamai pedig a zongoraverseny lassújával mutat összefüggést. Vikárius László, „Három emblematikus stílusjegy", I.m., 171.
[939] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 210–211. Hasonló dramaturgiára épül a *4. vonósnégyes* harmadik tétele is. Büky Virág, „Dittáé – az éjszaka zenéi", I.m., 145–146.
[940] Hasonlóképpen a *3. zongoraverseny* lassújához. Barbara Nissman, I.m., 275; Vö: Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 212, 33. lábjegyzetével.

10.18132/LFZE.2024.2

utaló kürt szignál is (124. ütem).[941] A középrész után kromatikus fafúvós motívumok, illetve vonóskari pizzicatók vezetnek vissza a zongora és az üstdob, illetve a vonóskar tremolós kvintmixtúrák együtthangzásába (206. ütem).

Az öt részes, szimmetrikus szerkezetű[942] zongoraversenyt egy gyors, melodikus és ritmikus epizódok váltakozására, a nyitótétel témáinak inverz alakjára épülő finálé zárja le. A zongora főtémája (45. ütem), a fafúvós melléktéma (95. ütem), valamint a rézfúvós-mottó (67. ütem) mellett azonban új dallamok is megjelennek. Ilyen a tételt meghatározó barokk concertóra utaló rondótéma,[943] valamint a vonóskar magyaros dallama[944] (133. ütem).

A páros lüktetésű, kistercekre épülő rondótéma[945] a zongora, valamint az üstdob kettősében szól, a nagydob ütéseinek követésében (7. ütem*, 3.1-2. kotta*). A dallam második megjelenése a cselló és a nagybőgő bevonásával (75. ütem, *3.1-3. kotta*), majd tüköralakja egy újabb hangszerrel, ezúttal a kontrafagottal bővül (144. ütem), a mély regiszter fokozatos felerősödésével.[946] A cadenzában a dallam eléri a csúcspontját, hiszen fortéban szól újból a zongora és az üstdob szólamában, a nagydob kíséretében (207. ütem).

[941] A tételben jelentős fordulatot előidéző kürt hívó jellege Somfai Lászlót a *Cantata Profana* átváltozást szimbolizáló híd-jára emlékezteti. Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a *2. zongoraversenyben*”, I.m., 213.

[942] Bartók egyik stílusjegye, a palindroma forma először a *4. vonósnégyes*ben (BB 95) valósul meg. Vikárius László, „Három emblematikus stílusjegy”, I.m., 153–168. Vö: Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”, I.m., 197. Ujfalussy József, „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében”, *Magyar Zene,* 1/7–8 (1961, szeptember), 3–19.

[943] Kárpáti János, „The First Two Piano Concertos”, I.m., 511. Elemzésében Bartók csak ezt az egyet mutatja be, mint a tétel új témáját. *BBÍ*/1, 69.

[944] Miként Vikárius László is rámutat, az új dallam Stravinsky *Petruska* „Danse russe” tételének vonósdallamához hasonlít. Uő., „Tudatos és tudattalan utalások: *1.* és *2. zongoraverseny*”, I.m., ide: 146–147.

[945] Vikárius László, „A kisterc motivika kialakulásáról”, in: Uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, I.m., 182–196, ide: 182–183. A kisterc hangköz jelentőségéhez lásd bővebben a 94. lábjegyzetet.

[946] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2



3.1-2. kotta: A *2. zongoraverseny* rondótémája,

(©1932 Universal Edition, Wien / U. E. 10 442)

10.18132/LFZE.2024.2



3.1-3. kotta: A rondótéma második megjelenése a *2. zongoraversenyben*,

(©1932 Universal Edition Wien / U. E. 10 442)

10.18132/LFZE.2024.2

A téma primitív jellegét[947] a zongoraszólamhoz kapcsolt ütőhangszerek erősítik fel. Miként a két hegedűre írt *Negyvennégy duó* Arab dal, illetve a *2. vonósnégyes* második tételében is,[948] a szakasz kíséretében az arab népzene dob-effektusainak átlényegülése és műzenei feldolgozása valósul meg. A téma páros lüktetésének ütős kiemelése révén erőteljesebbé válik az ellentét a hármas pulzálású főtémával szemben.

Mindemellett, az üstdob összefonódása a zongora szólamával a rondótémában,[949] visszautal az *1. zongoraverseny* hangzásvilágára is, a zongora, valamint az ütők hangszíntömbként való alkalmazására.[950] A hangszerelés révén azonban szorosabb rokonságot a versenymű főtémájával, a harmadik tétel reprízében előforduló alakjával mutat (353. ütem). A zongora kopogó hangismétlései – mely szintén az arab népzene hatására utal –,[951] majd a lassan kibontakozó kistercek alatt az üstdob egyenletes, nyolcados ütései, a tamtam és a nagydob metrikus belépései, valamint a mélyvonóskar ostinatója szól. A dallamot kezdetben a fafúvós hangszerek (a piccolo, a fuvola, az oboa és az A-klarinét), majd később a trombita ellenpontozza (*3.1-4. kotta*).

A *2. zongoraverseny* rondótémájának második alakja (*3.1-3. kotta*), bár teljesen hasonló hangszerelésben szól – hiszen még az ellenszólam is fafúvós hangszereknél tűnik fel –, kifejezi a két téma közötti különbségeket is (emellett a versenyművek közötti ellentétre is reflektál). Míg az *1. zongoraverseny* motívuma a motorikus mozgásra, az ostinatóval kombinált polimetrikára épül, melyben a metrikai akcentusok, valamint a motivikus hangsúlyokkal történő ellenpontozás is megvalósul,[952] a dallam csak kis hangközökben bontakozik ki. Ezzel szemben a mások versenyműrondótémája díszítésekben gazdag, táguló ugrásai révén dallamosabb, oktávmenetei árnyaltabbá válnak az oboa és a B-klarinét imitációja révén. Az elsőben tehát a kopogó hangzás,

[947] Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*, 77–81. Az arab népzene hatása ugyanakkor a kisterc hangközök alkalmazásában is megmutatkozik, hasonlóképpen az *Allegro barbaro* (BB 63), a *2. vonósnégyes* (BB 75) Scherzo tétele, a 4. *vonósnégyes* (BB 95) fináléjában és *A csodálatos mandarin* (BB 82) a Hajsza jelenet fugatójában (**62**) is meghatározó. Vikárius szoros párhuzamba állítja az Allegro barbaro témájával, rámutatva a dallamot lezáró ereszkedő kvart és a zongoradarab fríg ereszkedése közötti egyezésekre is. Uő., „A kisterc motivika kialakulásáról", I.m., 193.

[948] Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*, 77. A dobkíséret az arab népzene egyik jellegzetessége. Jellemző úgy a vokális, mint az instrumentális népdalokra. Lásd bővebben a disszertáció 2.3. fejezetét.

[949] Hasonlóan a nyitótétel kidolgozási részének kezdetéhez (74. ütem). Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 217.

[950] Kárpáti János, „The First Two Piano Concertos", I.m., 503.

[951] Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*, 77, és Uő., „Bartók in North Africa: A Unique Fieldwork and Its Impact on His Music", in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (Oxford: University Press, 2000), 171–185; Vikárius László, „Rejtett referencialitás: *1. zongoraverseny*", I.m.

[952] Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében,* 82.

10.18132/LFZE.2024.2

továbbá a ritmus meghatározó, a másodikban mindezek mellett a dallamosság is jelentős, illetve a hangszínek is előtérbe kerülnek.



3.1-4. kotta: A főtéma visszatérése az *1. zongoraverseny* harmadik tételében,
(©1927 Universal Edition, Wien / U. E. 8777)

Hasonló dramaturgiára épül a zenekari tutti megszólaltatásában a *2. zongoraverseny* is, hiszen csupán csak az utolsó tételben szól. A hangszercsoportokra felosztott témák, az első tételre jellemző ökonomikus kíséret a finálében gazdag és változatos színskálára vált.

10.18132/LFZE.2024.2

A drámai formálódáshoz egy motívum is hozzájárul, elősegítve a csúcspont kialakulását.[953] A zongoraversenyek gyors tételeiben a zongora és az ütőkar mellett a rézfúvós tömb erőteljes jelenléte is megfigyelhető. A hangszercsoport egy motívum többszöri megjelenései és átalakulásai során tűnik ki, amely még fugato feldolgozásban is megjelenik. Az első versenymű nyitótételének expozíciójában, először a harsona szólamában jelenik meg (*3.1-3. kotta*, 9. motívum) a melléktéma ellenpontjaként (94. ütem), a trombita komplementer ritmusával. A kidolgozási részben a dallam kibővül, meghosszabbodik három ütemmel, hangkészlete kitágul és pentaton lesz, továbbá ereje is megnő azáltal, hogy a trombita és a harsona kettősében szól (152. ütem). A repríz végén visszatér a kürt szólamába (450. ütem),[954] ahol pontozott ritmusú, magyaros dallammá alakul (*3.1-5. kotta*).

A rézfúvós motívum a *2. zongoraverseny* dramaturgiájában is jelentős szerepet tölt be. Míg azonban az elsőben fokozatosan rajzolódik ki a szerepe, utóbbiban a trombita-mottó valóságos „kétszínpados" eseményformává alakítja a szonátaformára épülő tételt.[955] A trombita szólamában való megjelenését követően (2. ütem),[956] a zongora főtémája után, a kürt és a trombita egy ritornell kánont hoz létre (25. ütem). A rézfúvós kánon a tétel további részében is meghatározó, hiszen megjelenik a kidolgozási rész második szakaszában a kürt, illetve harsona szólamában (128. ütem), fordított alakjában a repríz kezdetén (181. ütem), az epizód végén pedig torlasztva és tükör-rákfordításban a teljes hangszercsoportnál (212. ütem). Később „konklúzió-dallamként"[957] alakítja ki a zenekari csúcspontot (291. ütem), ahol pontozott ritmusával magyaros karakterűvé formálja a szakaszt, amely révén újabb párhuzamot teremt a két zongoraverseny között[958] (*3.1-6. kotta*).

---

[953] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 197.
[954] Somfai László, „Analízis–jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről", I.m., 192.
[955] Hasonló dramaturgiát követ a rézfúvóskar a *Concerto* (BB 123) két szélső tételében is. Míg az első tételben a zárójellege fokozatosan bontakozik ki, hasonlóképpen az *1. zongoraversenyhez*, a nagyzenekari Finale tételben a rézfúvóskar jelenléte a kezdetektől meghatározó, miként a *2. zongoraversenyben* is. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.4 fejezetét.
[956] Stravinsky *Tűzmadár* balettjének zárótémájára utal. Kárpáti János, „Bartók Béla: *2. zongoraverseny*", in *A hét zeneműve,* 1975/3, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 5–13, ide: 7. Vö.: Barbara Nissman, I.m., 267; Bónis Ferenc, „Idézetek Bartók zenéjében". In: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 109; David E., Schneider, „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky", I.m., 173–179.
Vikárius László mindemellett valószínűnek tartja, hogy a mottóként szereplő rézfúvós motívum, mivel Csajkovszkij *4. szimfóniájával* is rokonságot mutat, Stravinsky és Bartók közötti versengésre is utalhat. Vikárius László, „Tudatos és tudattalan utalások: 1. és 2. zongoraverseny", I.m., 152.
[957] Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", I.m., 205.
[958] Somfai László, „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 270–276, ide: 275.

10.18132/LFZE.2024.2



3.1-5. kotta: Az *1. zongoraverseny* első tételének rézfúvós apoteózisa,

(©1927 Universal Edition, Wien / U. E. 8777)

10.18132/LFZE.2024.2



3.1-6. kotta: A *2. zongoraverseny* nyitótételének rézfúvós csúcspontja,

(©1932 Universal Edition, Wien / U. E. 10 442

10.18132/LFZE.2024.2

A zárótételben is megmutatkozik a dallam. Először a trombita és a kürt kettősében, egy kánont létrehozva (65. ütem), s akárcsak a nyitótételben, ezúttal is hasonló utat jár be a rézfúvóskarnál, ugyanis számos alakban felbukkan, többek között lezáró jellegében a trombitánál a codában (304. ütem). A befejezés ennek ellenére más arculatú, a rézfúvós mottó magyaros formája csupán az első tétel sajátossága. A dallam rézfúvós imitációját felváltja a zongora és a fafúvók szólamának hullámzása, amelynek emelkedő íve, az ütők (páros cintányér és triangulum) bekapcsolódásával, illetve a rézfúvók visszatérésével lezárja a szakaszt.

Az *1. zongoraverseny* táncfináléjában nem tér vissza a nyitótétel motívuma, ugyanis a rézfúvós csoport egy másik jelentős dallam, a „kontraszt-téma”[959] megszólaltatását vállalja. A motívum bemutatkozását követően a zongoránál (57. ütem), a továbbiakban a rézfúvós együttesnél jelenik meg. Például groteszk alakja a harsona (92. ütem), a coda előtt pedig a trombita szólamában (419. ütem) csendül fel. Átalakulásai során azonban létre jön egy összetett, a teljes fúvóskart felkaroló, a *2. zongoraverseny* jellegére utaló epizód is. A kürt, a trombita, illetve a harsona belépései által kialakult fugato fölött (297. ütem) felcsendül a téma újabb alakja, a fuvola, az oboa és az A-klarinét együttesében, amely révén kialakul a hangszercsoportok közötti versengés (300. ütem). A polifónia ezután váratlanul megszakad, a zongora nónái fölött csak a rézfúvós-tömb, a harsona, a kürt és a trombita formációjának stretto belépései szólnak, jelezve, hogy a dallam a rézfúvóskarhoz tartozik valójában.

Amint azt láthattuk, mindkét zongoraverseny hangszerelését meghatározza a hangszínek kontrasztáló jellegének kihangsúlyozása, amely csak ritkán oldódik fel a különböző hangszínkombinációkban. De míg az elsőben a zongoráé és az ütőkaré, valamint a concerto grosso-szerűen kezelt rézfúvósegyüttesé a főszerep,[960] a fafúvós-, illetve a vonóskar pedig kísérő, színező, illetve ellenpontozó jellegében van jelen, addig a *2. zongoraversenyben* mindegyik hangszercsoport szerepet vállal a témák, illetve a fontosabb témák megszólaltatásában. Miként arra Somfai László is rámutat, a dallamokat meghatározott hangszerek szólaltatják meg, melyeknek fel nem cserélhető jellege van, hiszen a hangszerelés meghatározza azok karakterét.[961]

---

[959] A motívumot Somfai László terminológiája alapján használom. Somfai László, „Bartók Béla: *1. zongoraverseny*”, I.m.

[960] I.m., 144.

[961] Bartók az *1.* és a *2. hegedűszonáta* alapgondolatát alkalmazza a *2. zongoraversenyben*. Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”, I.m., 186, 67. lábjegyzet. Vö.: Vikárius László, „Három emblematikus stílusjegy”, I.m., 160.

10.18132/LFZE.2024.2

Az *1. zongoraversenyben*, a szintén 1926-ban keletkezett zongorára írt műveket is jellemző ütőjellegű zongoratechnikához társulnak az ütőkar változatos színei, kihangsúlyozva a ritmus jelentőségét, megteremtve a kopogó hangzás gerincét.[962] Így a kompozíció során a perkusszív epizódok kontrasztálnak a lineáris dallamokkal.

A zongora ütőjellege a *2. zongoraversenyben* is megmutatkozik, azonban egy kifinomultabb kompozíciós technikára épül,[963] amelyben a hangszínek mellett a dallamosság is központi szerepet tölt be. Habár az utolsó tétel, üstdob által bevezetett rondótémája valójában visszavezet az *1. zongoraverseny* szólóhangszerének alkalmazásához,[964] a kompozíciót a gazdagabb hangzás jellemzi, amelyben az ütő-effektusok, illetve ostinatók mellett a hosszan vezetett, nagy amplitúdót bejáró dallamok is felcsendülnek.

A hangszeres-blokkok, valamint a hangszercsoportok révén strukturált témák, illetve szakaszok sajátos megjelenései határozzák meg tehát a párhuzamba állított két zongoraversenyt. A visszatérő epizódok hangszínei, a színpadi művek szereplőihez vagy cselekvési pillanataihoz hasonlóan egy koherens zenei eseményt alkotnak.[965]

[962] Lásd az 515. lábjegyzetet.

[963] John Weissmann, „Bartók's piano music", *Tempo*, 14 (Cambridge: Cambridge University Press, 1949–1950), 8–19, ide: 17.

[964] A hangszer ütő-jellegéről Bartók 1927-ben a *Musikblätter des Anbruch* külön számának hasábjain fejtette ki nézeteit. »Zum Problem „Klavier" Rundfragebeantwortung«, *Musikblätter des Anbruch*, 9 (október–november), 1927, 390. Lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét.

[965] A hangszíntömb-mozgatás elvének továbbfejlesztett formája a *Hegedűverseny* variációs szerkezetű tételében valósul meg, amely szoros összefüggésben áll a hangszercsoportok alakulásával, továbbá a hangszerek megszólaltatásával is. Ehhez lásd bővebben: Somfai László, „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 218–251.

10.18132/LFZE.2024.2

3.2. Akusztikai paraméterek hatása: Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára, Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre

A zongoraversenyekben, valamint a vonós kvartettekben kifejlesztett új effektusokat, hangszeres színeket, technikákat,[966] illetve hangszercsoport–kombinációkat Bartók két megrendelésre készült,[967] egy zenekari és egy kisebb hangszeres együttesre írt művében fejlesztette tovább, újabb tényezők bevonásával.

A Paul Sacher megrendelésére készült,[968] a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* kompozícióban a húros hangszerek, a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* darabban pedig a zongora ütőjellege mutatkozik meg, melyet Bartók az ütőhangszerek formációjával kombinál. A 20. század egyik jellegzetességeként az ütők fokozódó függetlenedése különböző méretű és összeállítású művekben érezhető. A zeneszerző újítása az ütőkarhoz társuló, azt kiegészítő hangszerek alkalmazásából, felbukkanó effektusokból áll.[969]

Mindazonáltal nemcsak a hangszeres formációban, illetve az ütőjellegű technikák okán számít egyedinek a következő fejezetben tárgyalásra szánt két kompozíció. A hangszerek hangzása új megvilágításba kerül a színpad két oldalán, valamint különböző pontján való elhelyezéssel, akusztikai paraméterek kialakulását, azok érvényre jutását eredményezve. A fejezet során ezen akusztikai tényezők kerülnek bemutatásra.

A *Zene besetzung*ja kettős vonóskarra épül, melyben a hegedű négy, a vonóskar többi tagja pedig kettősen osztott. A szólamokat négy hegedű, négy brácsa, három cselló és egy nagybőgő szólaltatja meg,[970] ezért a zenekar hangját a harminckét-harminchat vonós hangszer határozza meg a cseleszta, a zongora, a hárfa, valamint az ütőkar mellett. A határozott és határozatlan hangmagasságú ütőhangszerek csoportját egy pedálos

[966] A zongora és vonóskar ütőszerű színeihez lásd bővebben a disszertáció 2.3.1.2. és 2.4.7. alfejezetét.
[967] A *Zene* Paul Sacher, a Bázeli Kamarazenekar fennállásának 10. évfordulójára, a kétzongorás *Szonáta* pedig az Új Zene Nemzetközi Társaság felkérésére készült. Kroó, *Bartók kalauz*, 187.
[968] Werner Fuchss, *Bartók Béla Svájcban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 57–64, ide: 57–58. A szerző a bemutatót követő kritikákból és cikkekből is idéz.
[969] William Weaver Austin, „Bartók to His Death", in *Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky* (New York: Norton, 1966), 319–329, ide: 323.
[970] A zeneszerző eredetileg két-két bőgővel tervezte meg a vonóskar formációját, azonban ez a bemutató idejében nem volt megoldható. 1936. november 27. keltezésű levelében Bartók arra kéri Sachert, hogy ebben az esetben a nagybőgő szólamát a egy–egy csellóval erősítsék meg, megteremtve a hangzások egyensúlyát. Az erre vonatkozó pontos utasításait és javaslatait Bartók később, 1936. december 30-án küldte el a megrendelőnek. *Bartók Béla - Paul Sacher levelezése,* I.m., 35–36, 38.

10.18132/LFZE.2024.2

üstdob,[971] egy nagydob, egy xilofon, egy húr nélküli kisdob és egy húros kisdob, továbbá egy páros cintányér alkotja, melyből az egyik kisebb méretű és magasabb hangolású (*3.2-1. táblázat*).

Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára
kettős vonóskar
pedálos üstdob
xilofon
húr nélküli kisdob
húros kisdob
nagydob
2 páros cintányér
tamtam
cseleszta
hárfa
zongora

3.2-1. táblázat: A *Zene* hangszeres apparátusának összeállítása

A *Zene* hangszeres együttesében található zongora és cseleszta dallamhangszerként, színező-, és ütősszerepben is megjelenik. A második tételben[972] a zongora főként ütőhangszerként van jelen, a hangsúlyos staccatók, a sforzatók,[973] a repetitív hangok, továbbá az ostinato-szerűen ismétlődő rövid motívumok révén. Már a tétel kezdetében ütős jelleget vesz fel, hiszen hangsúlyos oktávokat ismételget az expozícióban,[974] majd

[971] Casella-Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 163. Bartók utasításai alapján, amennyiben a *Zene* előadásakor nem áll rendelkezésre pedálos üstdob, úgy a zongorán kell megszólaltatni a glissandót, ezért szükségessé válhat még egy játékos. *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, hrsg. von Felix Meyer (Basel: Paul Sacher Stiftung, 2000), 50.

[972] A korábbi művektől eltérően a 30-as években írt kompozícióiban Bartók az ütemszámokat adja meg a zifferszámok helyett. A tételekhez, a darabok végén és olykor szakaszonként is megadja a duratat. A *Zene* harmadik és negyedik tételének formarészeit betűvel jelölte és a tételen belül részidőtartamot is adott. Jürgen Hunkemöller, „Bartók analysiert seine *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*", in *Archiv für Musikwissenschaft*, 40. Jahrg. H. 2, (1983), 147–163, ide: 157.

[973] A hangsúlyok és staccato-típusok színes skálájának értelmezéséhez és megszólaltatásához útmutatóként szolgálhatnak a Rozsnyai Kiadóval készített Bartók közreadások, valamint a kották bevezetőjében található jelmagyarázat. Ehhez lásd bővebben: Fischer Victoria, „Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation", *Studia Musicologica*, T. 36, Fasc 3/4 (1995), 285–301, továbbá Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 254–276.

[974] Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra", in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 151–174, ide: 171.

10.18132/LFZE.2024.2

a kopogó fúgatémát is megszólaltatja a kidolgozási részben (199. ütem).[975] Dallamhangszerként a zárótéma során jelenik meg, a mélyvonóskar imitációjával létrehozva a kétkórusosságot (155. ütem). Több funkcióban kerül alkalmazásra a finálé tételben,[976] ahol felülemelkedik a zenekaron és bemutatja a B epizód kopogó témáját (28. ütem), majd – a Bartók saját elemzése szerinti – C szakaszban pedálhangjával kíséri a tétel vonós témáját (53. ütem), majd a D epizód táncos karakterű dallamát (74. ütem). Ezt követően a vonóskar imitációjához nyújt harmóniai és ütős kíséretet a négy kézzel megszólaltatott akkordjaival (78. ütem).

Bár kalapácsmechanikája révén a cseleszta az ütők formációjához tartozik, a hangszer kiemelt szerepére utal a kompozíció címében való jelenléte. Kovács Sándor a fúgatéma átlényegülései, a tematikus utalások, illetve a tartalmi összefüggésekkel párhuzamosan, a hangszer zenekari jelenlétére is a tételeket összekötő kapocsként tekint.[977] Olykor átveszi a zongora szólamát (például a második tételben 170. ütemtől),[978] vagy díszíti és kiegészíti azt (a harmadik tétel középpontjában, 45. ütemnél), de csatlakozásával egy légies csúcspont kialakulásához is hozzájárul (az első tétel 78. ütemétől).[979] A harmadik tételben[980] nemcsak a természetzene hangzását dúsítja, futamaival kiegészítve a zongora, a hárfa és a vonóskar tremolóit (35. ütem), hanem az átvezető jellegű szakaszban az 1. hegedűvel az első tétel témáját meg is szólaltatja, a vonóskar effektusai fölött (23. ütem).

A billentyűs hangszerek ütőszínei mellett a vonóskar ütő-effektusai is megjelennek.[981] Így például a második tétel expozíciójában a zárótémát a *sul ponticello*, a körmökkel megszólaltatott *pizzicato* és glissando effektusok váltakozása kíséri

[975] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét.
[976] Ütős jellegű az üstdob nyolcad-mozgású ostinato kíséretével a B epizódban (28. ütem). Eleinte tremolókkal (142. ütem), majd ütőszerű akkordjaival követi az F epizód vonós dallamát (151. ütem). Ehhez lásd a disszertáció 2.4. fejezetét.
[977] Kovács Sándor, „…és celestára. Gondolatok a *Zene*ről", *Magyar Zene*, 51/1 (2013. február), 51–67, ide: 65–66.
[978] Ahogy arra a zeneszerző is utal a zenekar hangszereinek felsorolásában ©1937 Universal Edition / UE 10888
[979] Ehhez lásd még a disszertáció 2.4. fejezetét.
[980] Szerzői elemzésében Bartók csak ennek a tételnek a formájára alkalmazza a hídforma, „brückenform" kifejezést. *BBÍ*/1, 80.
[981] A vonósnégyesekben kifejlesztett és alkalmazott effektusokhoz lásd bővebben a disszertáció 2.4. fejezetét. A különleges vonós játékmódok előadhatósága miatt Bartók, 1936. augusztus 31. keltezésű levele tanúsága szerint nem aggódott, hiszen: „[…] mindezek a játékmódok egyáltalán nem nehezek (én magam is, bár nem játszom hegedűn, nagyon szépen produkálom őket), csak némileg szokatlan", írja Paul Sachernek. A nehézségek között említi a tempóbeli különbségeket, a ritmus szokatlanságát, a szép *pizzicato* játékot, de ír a *4. vonósnégyes* negyedik tételében felbukkanó fogólapra csapódó *pizzicato* és az *1. hegedű-zongora szonáta* (BB 84) harmadik tételében is előforduló *pizzicato* akkordok hirtelen váltakozó fel-le irányának megszólaltatásáról is. *Bartók Béla - Paul Sacher levelezése,* I.m., 22; Vö: Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra", I.m., 160.

10.18132/LFZE.2024.2

a vonóskarnál[982] (155. ütem). A harmadik tétel kvartmodellre épülő dallamának[983] primitív jellegét a cintányér tremolója mellett szintén a *sul ponticello*, valamint a fogólapra visszacsapódó *talpas pizzicato* effektusai fokozzák (45. ütem).[984] A zárótétel zenekari színeit a vonóskar *col legnó*ja (83. ütem), valamint üveghangja (204. ütem) egészíti ki, *pizzicato* és arco váltakozás pedig a gyermek-mondókaszerű epizód során szól (136. ütem).[985]

A *Zené*ben a két vonóskar, a *Szonáta* formációjában pedig a két zongora határozza meg a kompozíciót. A billentyűs hangszerek mögött egy kamarazenei összeállítású ütőkar áll, melyet a három üstdob, egy nagydob, egy tamtam, egy triangulum, egy xilofon, egy cintányér, egy függesztett cintányér, egy húr nélküli kisdob, valamint egy húros kisdob alkot (*3.2-2. táblázat*).[986]

Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre
2 zongora
3 pedálos üstdob
xilofon
húr nélküli kisdob
húros kisdob
nagydob
függesztett cintányér
páros cintányér
tamtam
triangulum

3.2-2. táblázat: A kétzongorás *Szonáta* hangszeres formációja

A zeneszerző érdeklődése az ütőhangszerek iránt már a zongoraversenyekben megmutatkozott.[987] Az *1. zongoraverseny* második tételében a zongora és az ütők,

[982] Lásd bővebben a disszertáció 2.4.7. alfejezetét.
[983] Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 91.
[984] A magas hangok kiemelésén kívül a vonóskar alkalmazásából nyilvánvalóvá válik, hogy Bartók itt az ütőszerű effektus felerősítését tartotta szem előtt.
[985] Üveghang a hárfa szólamában is megjelenik a harmadik tétel 35. üteménél, felerősítve a szakasz fémes hangzását.
[986] A *Szonáta* ütőkara egy triangulummal, két üstdobbal és egy függesztett cintányérral nagyobb, mint a *Zene* ütőhangszeres formációja.
[987] Frank Whitaker egyik visszaemlékezése alapján Bartóknál tett látogatás során, az *1. zongoraverseny* komponálásának időszakában a zeneszerző egy kisdob és egy pergőhúr hangjának kísérletezésével foglalkozott. Figyelme nemcsak az ütőhangszerekre, de a létrehozott effektusok visszhangjára is kiterjedt.

10.18132/LFZE.2024.2

a *2. zongoraverseny* második tételének Adagio szakasza pedig a zongora, az üstdob kettősére, valamint a vonóskar váltakozására épül.[988] A zongoraversenyek ütőhangszereinek alkalmazását, Bartók új játékmódokkal és ütős színekkel bővítette.[989] Megjelenik a kisebb méretű, magashangolású páros cintányér a harmadik tétel középrészében a szakasz hangulatát erősíti fel (45. ütem),[990] a negyedik tétel gyermek-mondókaszerű epizódjában pedig kiemeli a dallam páros lüktetését (136. ütem). Az árnyalt hangszerkezelés, az ütőkar színgazdagsága rávilágít Bartók variáló készségére, amely a hangszerelésben is megmutatkozik.[991]

A mű bemutatójára[992] írt elemzésében a zeneszerző rámutat a két zongora, az üstdob, valamint a xilofon egyenrangúságára, melyek olykor a zongoraszólam ellenpontjaként is feltűnnek.[993] A darab során az ütőkar háromféle funkciójában is megmutatkozik. Színező jellegében a zongora szólamának kiegészítőjeként, továbbá a fontosabb hangsúlyok kiemelőjeként. Az *1. zongoraversenyhez* hasonlóan,[994] részletes

---

Ujfalussy, *Bartók*, 364. Frank Whitaker Bartókkal készített interjúját lásd: „Látogatás Bartók Bélával", in *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, összeáll. Wilheim András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 67–72.

[988] Ehhez bővebben lásd a disszertáció 3.1. fejezetét.

[989] Roy Howat valószínűnek tartja, hogy Igor Markevitch *L'envoy d'Icare* című balettjének kétzongorás ütőhangszeres átirata nyújthatott inspirációt Bartóknak. Uő., »Masterworks II: „*Sonata for Two Pianos and Percussion*"«, in *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 315–330, ide: 315; Vö.: Michael Russ, „Bartók, Beethoven and the *Sonata for Two Pianos and Percussion*", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 137/2 (London: Taylor & Francis, 2012), 307–349. Clive Bennett cikkéből az is kiderül, hogy Bartók a kétzongorás *Szonáta* komponálásának idején tanulmányozta a művet. Uő., „»Icare«", *Tempo*, No. 133/134 (Sep., 1980), 44–51, ide: 45. Az *Icare* hatására utal a hangszerek hasonló színpadi elhelyezése, valamint az ütőhangszerek csoportjának összeállítása: három üstdob, húr nélküli kisdob, függesztett cintányér, csörgődob húr nélkül, két kisdob, nagydob, triangulum, tamtam, xilofon és harang. Az ütőhangszerek meghatározó zenekari jelenlétéhez és szólisztikus alkalmazásához Stravinsky kétzongorás *Les Noces* (1914–23), *Piano Rag* (1919), *Concerto két zongorára* (1932–34) darabjai, valamint Edgar Varèse Hyperprism (1923), *Intégrales* (1925), *Ionisation* (1931), *Ecuatorial* (1932–34) kompozíciói is inspirációt nyújthattak Bartóknak. Különbség a felsorolt és Bartók kompozíciója között, hogy utóbbiban a hangszerelés elválaszthatatlan a mű koncepciójától. A hangzások váltakozása, felcserélődése és társítása a témák karakterével is összefügg. Wolfgang Rathert, „The Raw and the Organized. The Sonata for Two Pianos and Percussion and Its Compositional Reception", in *Bartók Béla: Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 64–68, ide: 65. Mindazonáltal szubjektív okai is lehettek a mű megkomponálásának, hiszen lehetőséget nyújtott a feleségével való közös fellépésre. Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 300–301.

[990] Kiegészítve a vonóskar váltakozó *sul ponticello*, *Bartók-pizzicato* és *arco* effektusait. Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995) 113–127, ide: 124.

[991] Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.3. fejezetét.

[992] Az ősbemutató 1938. január 16-án zajlott le Bázelben.

[993] *BBÍ*/1, 81.

[994] Ehhez lásd a disszertáció 2.3. fejezetét. Bartók a zongoraversenyek ütőformációjához hasonlóan megadja a játékosok számát. A Paul Sacherrel folytatott levelezésből kiderül, hogy Bartók kezdetben bizonytalan volt az ütőjátékosok számát illetően, ezért választotta a „kvartett" helyett a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* címet. *Bartók Béla - Paul Sacher levelezése,* 58–59. A kottában is megjelenő további utasításai között találjuk a teljes együttest irányító, a formációt ellenőrző 1. zongorista szerepét. *Sonata for Two Pianos and Percussion*, B. & H. 8675

10.18132/LFZE.2024.2

útmutatást találunk a *Szonáta* ütőapparátusának alkalmazásához, az ütésmódokra, a verők típusára, a hangerőre, valamint az elhelyezésre vonatkozóan is.[995] A különböző verők alkalmazását főként a karakterek kiemelése (éles, vagy tompább hangzások), a frazeálások érthetősége, s nem utolsó sorban a többféle ütőhangzás egyidejű felbukkanása motiválta. Így az *1. zongoraverseny* lassújához hasonlóan, a kisdobok hol szélen, hol középen való megszólaltatását Bartók bravúrosan kombinálja a második tétel bevezetőjében (2. ütem).[996] A triangulum változó színei a nyitótétel kidolgozási részében tűnnek fel. Fokozódik a hangszer ereje a kezdetben vékony faverővel (182. ütem), majd a fémes ütővel való megszólaltatás révén (188. ütem). Hasonlóképpen a harmadik tételben, ahol először fémes ütővel, majd egy rövid, nehéz fémverővel létrehozott ütések növelik a triangulum hangját (57. ütem). Hasonlóképpen változatos a cintányér alkalmazása is. A kúp és a perem megkülönböztetése mellett az eltérő keménységű verők (puha végű üstdob verő, nehéz végű kisdob verő, faverő) alkalmazásával, továbbá a harmadik tétel záró szakaszában a zsebkés hegyével vagy körömmel való játék révén megmutatkoznak a hangszer különböző színei (410. ütem).[997]

A differenciált ütőkezelés, melyre a zeneszerzőt nemcsak a kortárs zene irányzatai, hanem a Biskra vidékén gyűjtött és tanulmányozott különböző dobkíséretes népdalok is inspirálták.[998] A változó ütős-színek (hol tompa vagy éles, halk vagy erőteljes ütések) és ritmusok nemcsak kísérik, de kiegészítik a két zongora szólamát, organikus egységet alkotva.

Az ütőhangszerek jelentősége, illetve az ütőeffektusok meghatározó jelenléte révén a *Szonátá*ban a ritmus kerül előtérbe és válik a darab mozgatórugójává.[999]

---

[995] Lásd a meghangszerelt *Concerto* (BB 121) előadását előkészítő jegyzeteket PB 75TPPFC1, Bartók Péter gyűjteménye (másolat a Bartók Archívumban, Budapest). 1937. november 11. keltezésű levelében maga a zeneszerző hívja fel Paul Sacher figyelmét az ütőszólamokban előforduló számos dinamikai utasításra, átmenetre és fokozásra, kihangsúlyozva a megfelelő elosztás jelentőségét. *Bartók Béla levelei*, 565.

[996] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.

[997] Hasonlóképpen megszólaltatva a *Hegedűverseny* harmadik tételében jelenik meg az átalakult második témánál (126. ütem). Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.3. fejezetét.

[998] Az ütőkíséretes dallamok lejegyzésekor Bartók nemcsak a hangokat és a ritmust, de a technikai, a hangszerek megszólaltatásának részleteit is rögzítette. Vikárius László, „Masterly Pianism, Adverse Conditions, The CBS Radio Recording of november 1940", in *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 58–62, ide: 62. Lejegyzéseiben Bartók azt is érzékeltette, hogy a dobkíséret előadója melyik kezével játszott, és mikor ütött a jobb kezével a bőr szélére, és mikor a közepére. Lampert Vera, „Bartók és az arab zene", *Forrás*, 47/2 (2015. február), 82–87, ide: 86. Vö.: Sylvia B. Parker, „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition", in *Studia Musicologica*, T. 49, Fasc 3/4 (2008), 407–458, különösen: 439–452. Ehhez bővebben lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.

[999] Walsh Stephen, I.m., 69. A ritmikai jelenségekkel, a kétzongorás *Szonátá*t a téridő elmélet alkalmazásán keresztül elemzi Daphne Leong. Uő., *A Theory of Time-Spaces for the Analysis of Twentieth-Century Music: Applications to the Music of Béla Bartók,* PhD-dissertation (Ann Arbor, Michigan: A Bell & Howell Company, 2001), ide: 130–235.

10.18132/LFZE.2024.2

A ritmusgazdagságban olyan ritmus-kombinációk mutatkoznak meg, amelyekben az ütem belső átstruktúrálódása, illetve a metrum „elhangolása" játszik meghatározó szerepet.[1000] A zongora szólamában a zongoraversenyeket, valamint az 1926-os *Zongoraszonátá*t is jellemző, kemény, ütőhangszer-hatású szakaszok, ritmus-dobolások, erőteljes akcentusok, *cluster*ek felbukkanása uralkodó.[1001]

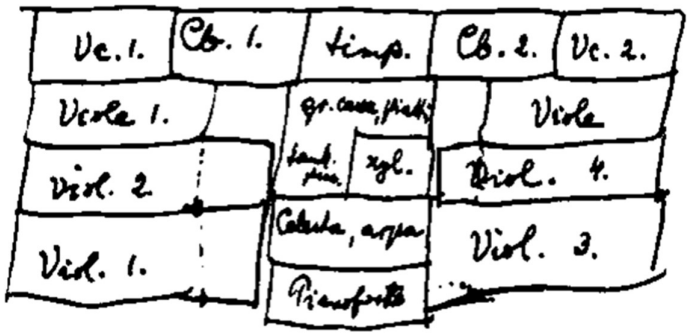
A *Zené*hez készült szerzői elemzésében Bartók formai és hangnemi leírást is nyújt.[1002] A négy tételes kompozícióban[1003] a nyitótétel lassú fúga, a második szonátaforma, a harmadik hídforma, az utolsó tétel pedig rondóformában íródott. A művet meghatározza a monotematikus szerkesztés, amely a tételek fejlesztéses dramaturgiájához vezet.[1004] Kontrasztáló szerkesztésmódra épül a három tételes *Szonáta*, melyben a szonáta és szonáta-rondó gyors tételek közrefognak egy dalformában koncipiált lassútételt.[1005] Mindkét műben megfigyelhető a kromatikus és a diatonikus szakaszok szembeállítása, valamint Bartók szintézisre való törekvése, hiszen a korábbi művekben kikísérletezett effektusoknak[1006] és hangszín-kombinációknak gyűjtőhelye a két darab. A hangszerelés hozzájárul a tételek, valamint a karakterek közötti különbségek kiemeléséhez.[1007]

A 20. századi neoklasszikus kompozíciókban az előző korszakok irányzatainak felkarolása mellett az új lehetőségek kamatoztatása volt az elsődleges célkitűzés.[1008] Bartók a 17. századi osztott kórus modelljét követve a színpad két oldalára helyezi el a *Zené*ben a vonóskart, a *Szonátá*ban pedig a két zongorát. Így hatásosabbá válnak

[1000] Kárpáti János, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében", *Muzsika* 49/3 (2006. március), 18–24, ide: 7. Az elhangolás jelenségéhez lásd: Uő., „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában", in: Uő., *Bartók-analitika* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2004), 127–155.
[1001] Lásd az 515, illetve az 523. lábjegyzetet.
[1002] *BBÍ*/1, 80. A különböző német és francia nyelvű szövegváltozatokhoz lásd bővebben: Jürgen Hunkemöller, „Bartók analysiert seine *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*", in *Archiv für Musikwissenschaft*, 40. Jahrg. H. 2, 1983, 147–163.
[1003] Malcolm Gillies az ellentétek szintézisének megvalósulását látja a műben. Uő., „Masterworks I: *Music for Strings, Percussion and Celesta*", in *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 303–314, ide: 303.
[1004] Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", I.m., 117.
[1005] A *Zené*hez hasonlóan Bartók a *Szonátá*hoz is megadta a duratát.
[1006] A *Zene* bemutatóját megelőző két próba során Bartók pontos utasítással látta el a vonósokat a negyedik tétel vonós pizzicatóval kezdődő szakaszára vonatkozóan, melyeket először lassan, majd fokozatosan gyorsítva kell játszani, a kéz irányának váltogatásával. *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, I.m., 33.
[1007] Amanda Bayley, „The String Quartets and works for chamber orchestra", I.m., 171. Jelentős különbség azonban, hogy a nagyszámú vonóskar révén az ellentétek erőteljesebben körvonalazódnak a *Zené*ben.
[1008]A színpad és az előadótér jelentősége már a középkori responzoriális és a velencei koncertáló, valamint a kétkórusos technika révén megmutatkozott. Horváth Balázs, A *térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*, DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005, 22.

10.18132/LFZE.2024.2

az olykor versengő, párbeszédet folytató, vagy egymást imitáló hangszerek.[1009] További akusztikai tényezők bevonásáról árulkodik a zenekarok középpontjában elhelyezett ütőhangszerek csoportja. A Bartók által készített ülésrendi rajzokból azonban nemcsak a művek sztereó jellege, valamint az ütők központi szerepe válik nyilvánvalóvá, de feltűnik más paraméterek jelentősége is, úgy, mint a távolság, a közép, valamint az elől-hátul egyaránt.[1010]



3.2-1. ábra: A Bartók által készített ülésrend a *Zene* hangszeres formációjához[1011]

APPROXIMATE POSITION OF THE ORCHESTRA

	Double Bass I	Double Bass II	
Violoncello I	Timpani	Bass Drum	Violoncello II
Viola I	Side Drums	Cymbals	Viola II
Violin II	Celesta	Xylophone	Violin IV
Violin I	Pianoforte	Harp	Violin III

3.2-2. ábra: A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* kiadásban megjelent ülésrendje, *(©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)*

[1009] Az 1930-as években írt Bartók kompozíciók sorában megfigyelhető a kétkórusosság alkalmazására való törekvés. Austin William Weaver, I.m., ide: 323. Rövidebb szakaszokban Bartók más műveiben is, így például a vonósnégyeseiben és a zenekari műveiben is alkalmazta a kétkórusosságot. Ilyen például a fúvós és vonós válaszolgatására koncipiált torpedó-motívum a zenekari szvitekben. A *Cantata profaná*ban (BB 100) az „elbeszélő téma" megjelenésében, a kettős kórus válaszolgatásából alakul ki a térhatás (27. ütem). Lendvai Ernő, „Cantata Profana", in: Uő., *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 225–267, ide: 235.

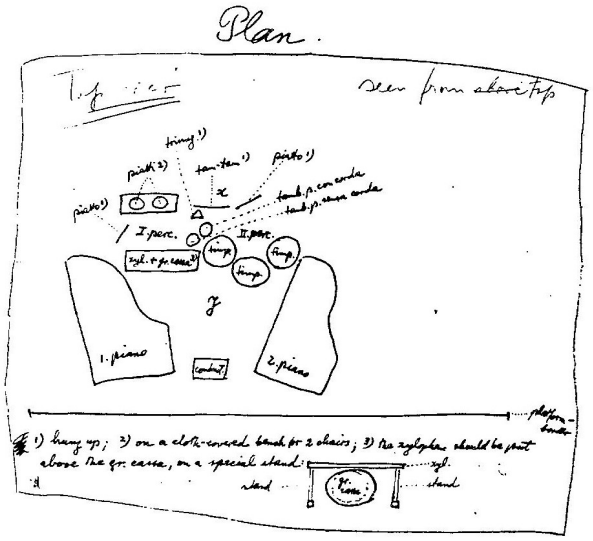
[1010] Somfai László, *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 22.

[1011] PB 74FSFC1, külön lap, UE nagypartitúra első javított példánya, Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Stiftung, Bázel (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

10.18132/LFZE.2024.2

A zeneszerző által készített rajzban[1012] pontosan megjelenik a darab sztereó- és akusztikus-hatását jelző ültetési rend (*3.2-3. ábra*). Somfai László mutat rá Bartók kézírásos rajza, valamint a partitúrában megjelent ülésrendek közötti jelentős különbségekre. Míg a zeneszerző az üstdobot a nagybőgők között, hátul helyezi el elválasztva a vonóskart, a nyomtatott kottában a hangszer a nagybőgők előtt, a nagydob mellett foglal helyet (*3.2-4. ábra*). Az ültetésnek fontos része, hogy a középre helyezett hangszerek elválasztják egymástól a jobb és a baloldali vonóskart,[1013] mindemellett Bartók rajzában a zongora elől, a hárfa és a cseleszta pedig mögötte, nem pedig mellette helyezkedik el (vö: az *3.2-3.* és *3.2-4. ábrá*t).

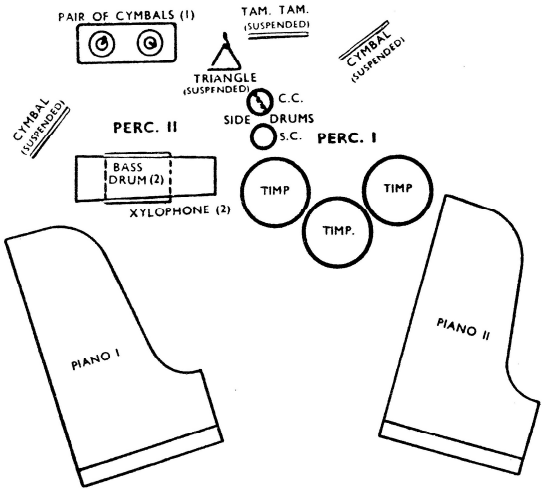
Bartók utasításai alapján a *Zene* kettős vonóskara a színpad két oldalán, egymással szemben helyezkedik el, körbefogva a zenekar centrumában elhelyezkedő, hátulról előre haladva: az üstdob, a nagydob, a két páros cintányér, a kisdobok, a xilofon, a cseleszta, a hárfa, valamint a zongora együttesét.



3.2-3. ábra: Bartók méretarányos rajza a kétzongorás *Szonátá*hoz[1014]

[1012] Horváth Balázs hívja fel a figyelmet arra, hogy a zenetörténetben ez az első ülésrendi rajz. Uő., I.m., 61.
[1013] Külön vizsgálódást érdemelne, hogy a mű előadása során a hangszeres formációk milyen ülésrendet vesznek figyelembe.
[1014] PB 75TFSID1FC1, 16. oldal, Bartók instrukciói a metszéshez, Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Stiftung, Bázel (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

10.18132/LFZE.2024.2



3.2-4. ábra: A Bartók által jóváhagyott és kiadásban megjelent *Szonáta* ülésrendje, *(©1942 Hawkes & Son, London / B. & H. 8675)*

A *Szonáta*hoz készített méretarányos rajz (*3.2-3. ábra*), valamint a kiadásban megjelent ülésrend közötti különbség, hogy Bartók mivel a komponálás idején a régebbi, rezonátorcsövek nélküli xilofonra gondolt, ezért alá helyezte el a nagydobot (*3.2-4. ábra*). Ezt később, Erwin Stein, a kottametszést előkészítő szerkesztő figyelmeztetését követően, a zeneszerző jóváhagyásával korrigálták, a nagydobot pedig a modern xilofon mögé helyezték el.[1015] Így a Bartók által is kihangsúlyozott ütőszólamok és a zongorák közti egyensúlyra a hangszerek pozíciója is rámutat.[1016] A két zongora a billentyűzetnél kissé szembefordítva, az ütőhangszerek pedig, a zongoraversenyek zenekarához hasonlóan, szorosan mögöttük helyezkednek el.[1017] A nagydob, illetve a xilofon az első, az üstdobok pedig a második zongora végében találhatóak, a két függesztett cintányér, a páros cintányér és a tamtam pedig közrezárja a triangulumot, valamint a két kisdobot. Bár praktikus okai is lehettek az ütőhangszerek elhelyezésének,[1018] Bartók szabályozni akarta a zongora és az ütőkar egyesített hangját is. Erre utal, hogy a hangolható ütőhangszereket a zongora mögé, a nem hangolhatókat pedig hátulra helyezte el.

A fejezetben a hangszerek elhelyezéséből adódó akusztikai hatások vizsgálata során a Bartók által, a *Zené*hez készített rajzból (*3.2-1. ábra*), míg a *Szonáta* esetében

[1015] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 277.
[1016] *BBÍ*/1, 81.
[1017] Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 278. Bartók az *I. zongoraversenyb*en is a szólista mögé helyezte el az ütőkart, *I. Konzert für Klavier und Orchester* ©1927 Universal Edition / U. E. 34 307
[1018] Kroó, *Bartók-kalauz*, 200.

10.18132/LFZE.2024.2

a zeneszerző által jóváhagyott, valamint a kiadásban is megjelent ülésrendekből indulok ki (*3.2-4. ábra*).

A művek kéziratairól, illetve fakszimile kiadásából kiderül, hogy a darabok kétkórusos jellege már a komponálás folyamatában kialakult a zeneszerzőben. A *Zene* partitúra-fogalmazványából,[1019] keletkezéstörténetének részleteiből ugyanakkor az is világossá válik, hogy Bartók eredetileg vonósnégyesre vázolta fel a nyitótétel fúgatémáját,[1020] ezt követően azonban a teljes vonóskarra folytatta a tételt, melynek kivételével mindegyik a kétkórusosság elvére épül. A munkafolyamat végén egészült ki a kompozíció az ütős részekkel.[1021] Amint arra Bónis is rámutat, Bartók törekedett a kettős zenekari hangzás egyensúlyának megteremtésére is, ennek okán, ahol szükséges volt a két nagybőgő szólamát olykor egy-egy csellóval erősítette meg.[1022]

A *Szonáta* partitúra-fogalmazványában,[1023] bár számos módosítás és korrekció található, nincs olyan, amelyet Bartók a kétkórusosság alakításának érdekében tett volna,[1024] bizonyítva, hogy már a kezdetektől sztereofonikusra tervezte ezt a művét is.

A *Zené*ben központi szerepet tölt be a sztereó-hatás, eltekintve az első tételtől,[1025] amelyben, habár nem alakul ki dialógus a két vonóskar között, a hangszerek térbeli elhelyezéséből adódó akusztikai hatás így is érvényesül. A csúcspontig fokozatosan sűrűsödő zenei anyagban, ahol a jobboldali hegedű, cselló és nagybőgő először

---

[1019] PB 74FSS1, Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Stiftung, Bázel (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[1020] A fúgatéma „elhangolt" felépítéséhez lásd bővebben: Kárpáti János, „Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music", in *Studia Musicologica* 36/3–4 (1995), 365–380. Magyarul: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében", in: Uő, *Bartók–analitika* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2004), 140–155, ide: 149. Az ellenpont technika alkalmazásához lásd bővebben: Vikárius László, „Bartók's Late Adventures with »Kontrapunkt«", in *Studia Musicologica*, T. 47, Fasc. 3/4, Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Part I. (Sep., 2006), 395–416.

[1021] Felix Meyer mutat rá, hogy Bartók egyszerűen, a hegedűk összekapcsolásával „korrigálhatta" volna az első tételt, hogy abban is érvényesüljön a sztereo hatás. Mivel ezt nem tette meg, valószínűleg ezzel is jelezni akarta, hogy teljesen más elgondolásra épül a tétel. Uő., „The Autograph Score", in *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. *Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen*, hrsg. und kommentiert von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (Mainz: Schott, 2000), 42–48, ide: 44. Vö.: Kovács Sándor, I.m., 54–57; Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 104–107; Vö: *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése,* I.m., 22.

[1022] Ehhez lásd az 1936. november 27. és 1937. január 4. közötti levelezést. *Bartók Béla - Paul Sacher levelezése,* I.m., 35–39. Ilyen szakasz például a negyedik tétel 210. üteme, ahol a fúgatéma diatonikus alakjában a cselló tükörmozgása mellett a nagybőgő basszuskíséretét is erősíti.

[1023] PB 75FSS1 (másolat a Bartók Archívumban, Budapest).

[1024] Például egy ellendallam beszúrását a második tétel visszatérő epizódjánál (66. ütemnél), és számos ütőkre vonatkozó beillesztést találunk. Felix Meyer, „The Genesis and Sources of the Sonata for Two Pianos and Percussion", in *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung (London: Boosey and Hawkes, 2018), 44–50, ide: 47.

[1025] A *Zene* első tétele és Alban Berg *Lírai szvit*jének ötödik tétele közötti hasonlósághoz lásd bővebben: Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, I.m., 107–108.

10.18132/LFZE.2024.2

kettőskánont hoz létre (27. ütem), majd párokba rendeződve szűkmenetben mutatják be a fúgatémát: a cselló és a nagybőgő (37. ütem), aztán a baloldali hegedűk unisonója (45. ütem). Az egyetlen crescendóra épülő tétel a fortissimo csúcspontban jelentős átalakuláson megy át, ugyanis a hegedűk, illetve a brácsák összefonódva, oktávpárhuzamban játszanak (56. ütem).[1026] A vonóskar ekkor ismét két csoportra oszlik: a jobboldali hegedű, cselló és nagybőgő unisonóját, a baloldali hegedű és a brácsa oktávpárhuzama követi (57. ütem). Az ellentétpárokba rendeződött hegedűszólamok a fúgát tükörmenetben szólaltatják meg, először a jobb, majd a baloldalról, amit a mélyvonósok szakaszos belépései követnek (65. ütem). A fúga, valamint annak inverz alakja a bal- és a jobboldali hegedűnél jelenik meg a cseleszta hullámzó szólama fölött (78. ütem), hasonlóképpen a codához, amit a baloldali hegedű zár le (85. ütem). A térhatás tehát nem az együttesek antifonális alkalmazásában, hanem a hangszerek szakaszos bekapcsolódásai, valamint a szólamok ellenmozgása során érvényesül, az elől és hátul akusztikai hatást is érzékeltetve.

A *Zene* második és a negyedik tételében a kétkórusosság szorosan kapcsolódik azok formakoncepciójához is. Mindkettő a szólamok közötti versengésre, illetve az egymásra reagálásra épül, hasonlóképpen a kétzongorás *Szonáta* tételeihez.

Az Allegro tétel expozíciója a két vonóskar dialógusára épül. A fúgatéma variációján alapuló főtéma (10. ütem), amint a scherzo karakterű melléktéma[1027] is (68. ütem), a két együttes váltakozásában, kezdetben a bal, majd a jobboldalnál szól. Az átvezető részben a versengés veszít energiájából, hiszen az I. brácsa és a IV. hegedű, majd a II. hegedű, illetve a II. brácsa kettőse révén (32. ütem) a zenekar közepe mellett a külső-kör,[1028] továbbá – ahogyan az I. tételben – az elől-hátul megkülönböztetésére is sor kerül. A zongora szólamában felbukkanó szignálszerű zárótémát[1029] (155. ütem) tükörformában a baloldali mélyvonóskar is megismétli (163. ütem). A motívum ütős jellegét a kíséret is kihangsúlyozza, mely hol a zenekar elejéről, hol hátulról szól. A zongora szólamát a jobboldal körmös *pizzicató*i követik, a baloldai együttes

[1026] A csúcspont együtthangzását Lendvai expresszív jellegűnek, a darab sztereó-hangzású epizódjait pedig „impresszív" karakterűnek értelmezi. Míg az elsőben a dinamikai változások és a feszültség érvényesül, utóbbiban a térhatásra esik a hangsúly. Uő., „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", I.m., 122.

[1027] 1936. augusztus 31. levelében Bartók külön felhívja Paul Sacher figyelmét „a szép pizzicato-játék" jelentőségére, a darabban előforduló fogólapra visszacsapódó pizzicatóra és a kétirányú, törve megszólaltatott *pizzicato*-akkordokra. *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése,* 22–23.

[1028] Somfai László, „Bartók Béla: Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára", in: *A hét zeneműve,* 1974/2, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 154–165, ide: 164.

[1029] A motívumban Sárosi Bálint népzenei mintát, a kanásztülök-szignálját ismerte fel. Uő., „Népzenei tartalmú Bartók-témák", *Magyar Zene*, 39/2 (2001. május), 115–127, ide: 124.

10.18132/LFZE.2024.2

tükörimitációját pedig hátulról az üstdob ütései, a zenekar elejéről pedig a zongora nyolcadai kísérik. A szakaszt a két vonóskar alternálásában, változó irányú portamentók zárják.

A vonóskarok rövid idejű egyesülése a főtéma visszatérésekor, a tétel 3/8-os reprízében valósul meg (373. ütem), mely azonban nem tart sokáig, hiszen az átvezető részben (397. ütem), majd a melléktéma visszatérésekor újból a zenekarok közötti versengés érvényesül, s akárcsak az expozícióban, a baloldali együttest követi a jobboldali vonóskar strettója (405. ütem). Hasonlóképpen a codához, ahol a főtémát először a bal, majd a jobboldal idézi fel (490. ütem).

Az üstdob szorosan kapcsolódik a főtéma megjelenéseihez. Míg az expozícióban a dallam végén szól (9. ütem), a téma visszatérését nemcsak annak ritmikájával jelzi, de hozzájárul a dallam lüktetéséhez is. Az addig páros lüktetésű dallam a visszatérésben páratlanná alakul, amit az üstdob ütései hangsúlyoznak (373. ütem).[1030] A befejezésben az üstdob jelzi a jobb, majd a baloldali vonóskar belépését (498. ütem). A tételt a két vonóskar együtthangzása zárja a főtéma záróhangjaival, az üstdob és a zongora záró-formulái fölött (517. ütem).

A második tétel bevezetőjében először a jobb, majd a baloldalról szólt a zenekar. A finálében a bevezető jellegű baloldali vonóskar *pizzicato*-akkordjait követően bukkan fel a jobboldal táncos karakterű líd dallama (5. ütem).[1031] A rondószerűen visszatérő téma megjelenéseit, a második tétel főtémájához hasonlóan, az üstdob ütések jelzik. A téma első felbukkanását a jobboldali (5. ütem), majd annak imitációját a baloldali vonóskarnál (9. ütem).[1032] A tétel középpontjában (E epizód) a brácsák népdalszerű témájának[1033] ütőjellegét a mélyvonóskar *col legnó*ja, a zongora és a hárfa akkordjai, valamint a kisdob ütések erősítik fel (85. ütem). Ezt követi egy váratlan, hangnemileg – Esz-ről fisz-mollra moduláló –, illetve karakterében is burleszkszerű fordulat.

[1030] A páros lüktetésű dallamok páratlan ritmusúvá válnak, hasonlóképpen a *Hegedűverseny* nyitótételéhez, vagy a *2. zongoraversenyh*ez, ahol az első tétel páros lüktetésű témája a zárótételben triolás ritmusúvá válik. Lendvai Ernő, „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre”, in *Bartók stílusa a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre és a Zene húros –, ütőhangszerekre és celestára* (Budapest: Akkord Kiadó, 1993), 5–90, ide: 65.

[1031] Míg Lendvai Ernő bolgár ritmusúnak (Uő., „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára”, 125), Sárosi Bálint a lengyel krakowiak ritmusát azonosítja a témában. Uő., I.m.,124. A táncfinale tételekhez lásd bővebben: Somfai László, „»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról”, in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 255–265.

[1032] Emellett az ismételt, második vonóskarnál való felbukkanását is jelzi (44. ütem). Később azonban, amikor a két vonóskar együtt hozza a dallamot, az üstdob helyét átveszi a mélyvonóskar (48. ütem).

[1033] Ezt Sárosi Bálint az „István-köszöntő” dallammal asszociálja. Uő., I.m., 126.

10.18132/LFZE.2024.2

A zenekar közepéről megmutatkozó zongora motívumát[1034] (114. ütem) hirtelen megszakítja a vonóskar fortissimo skálamenete (*3.2-1. kotta*). A zongora piano dallamán, illetve a teljes vonóskar váltakozásán, a szóló és tutti szembeállításán alapuló epizódban a zenekar közepe, valamint a külső kör közötti ellentét érvényesül.

A vonóskarok egyesülését (121. ütem), felváltja egy gyermek-mondókaszerű epizód,[1035] mely újból a két vonóskar válaszolgatásában teljesedik ki (136. ütem). A jobboldal kromatikus skálamenetei, a baloldal ritmikus játéka látszólagos összefonódásban szólnak, mely során a váltakozó nagybőgő *Bartók-pizzicató*i jelzik a két együttes versengését (175. ütem).

A tétel reprízében, mely a mű tetőpontja és megoldása is egyben, megjelenik a kromatikus fúgatéma akusztikus skálára épülő alakja kezdetben a jobboldali (203. ütem), majd az egyesült két vonóskarnál. Ezalatt a kíséretben a III. hegedű üveghangjai, az üstdob lassú ütései, valamint a cseleszta tremolói szólnak.[1036] A szakaszban kitűnik az I. cselló rövid kromatikus szólója (232. ütem), majd a fúgatéma a cseleszta, illetve a hárfa kettősében (244. ütem).[1037] A tétel effektusokkal díszített nagyzenekari hangzással zárul. Az összefonódott hegedűszólamok fúgatémáját a hárfa glissandók, az üstdob és a xilofon ütések, illetve a zongora akkordok együtthangzása egészíti ki (280. ütem).

[1034] A dallam a „Röpülj páva” népdalra emlékeztet. Sárosi Bálint, I.m., 124.
[1035] Amely a csúfolódó székely rigmusokkal hozható kapcsolatba. Sárosi Bálint, I.m., 127.
[1036] A szakaszt Lendvai „himnikus lebegés”-ként jellemzi. Uő., „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára”, I.m., 127.
[1037] Lásd az 562. lábjegyzetet. Hasonló szakaszra bukkanhatunk a *Két kép* A falu tánca tételében. Ehhez lásd a disszertáció 2.4.5. alfejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2



3.2-1. kotta: A zongora és a vonóskar váltakozása a *Zene* negyedik tételében,

(*©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)*

10.18132/LFZE.2024.2

A *Zene* és a *Szonáta* lassúja, bár karakterében nagyon különbözőek, mindkettő a zenekar közepéről, az ütőhangszerek bevezetőjével kezdődik és zárul, „hídformájú" szimmetrikus szerkezetet kölcsönözve a tételeknek.[1038] Bartók éjszaka zenéjéhez[1039] kapcsolódó, kromatikus dallamokra épülő tételek egy négy ütemes természeti zörejeket megjelenítő epizóddal kezdődnek. A *Zené*t a xilofon ritmikus motívuma[1040] és az üstdob változó irányú glissandói, a *Szonátá*t pedig a húr nélküli, illetve a húros kisdob tremolói, valamint a cintányér pianissimo ütései nyitják meg. Az eltérő dinamikájú bevezetők egy-egy szóló hangszer által megjelenített piano dallammal folytatódnak. A *Zené*ben a baloldali I. brácsa verbunkos jellegű dallama szól[1041] mélyvonós tremolók kíséretében (6. ütem), melyet a II. hegedű, majd a jobboldali III. és IV. hegedű imitál üstdob tremolókkal (10. ütem). A baloldal vezető szerepe megmarad, hiszen szólamában (I. brácsánál és csellónál) tűnik fel a fúgatéma (18. ütem), majd a tétel *espressivo* témája is (23. ütem). Mindeközben a többi vonós hangszer effektusaival kíséri és színezi a dallamokat, *A fából faragott királyi* erdő zenéjét felidéző természetzsongássá alakítva a szakaszt (35. ütem). A tétel középpontjában (C epizód), szintén a vonóskar szólamának hullámzásában bukkan fel a zenekar közepéről, a kisebb méretű cintányér által bevezetett cseleszta, hárfa és zongora formációjának ritmikus dallama (45. ütem),[1042] melynek ütőjellegét a xilofon imitációja erősíti fel (*3.2-2. kotta*).

[1038] Vikárius László, „Az ötrészes nagyforma", in: Uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 153–168.
[1039] Lásd a 2.2.2.1. alfejezetet.
[1040] Erich Doflein szerint a xilofon ritmusára a japán *No*-drámák fadobja inspirálta Bartókot. Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", I.m., 123. A triolás motívum hasonlóképpen az *5. vonósnégyes* első tételének formaszakaszait félbeszakító heves hangrepetíciókhoz, valamint a *Divertimento* egyenletes pulzálású nyitótémájának ritmikus ellenpontjához, egyike a „ritmusban beszélő hangok"-nak. Pintér, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, 196.
[1041] A korábbi elemzéseket kiegészítve (Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", I.m.; Somfai László, „Bartók Béla: Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára", I.m., 154–165, Kovács Sándor, I.m.), a sirató dallam verbunkos jellegű ritmusára Sárosi Bálint világít rá. Uő., I.m., 122–124.
[1042] A szakasz merevsége Grabócz Mártát *A fából faragott királyfi* fabábjának szögletes táncára emlékezteti. Grabócz Márta, „Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta", in *Essays in Honor of László Somfai, on His 70th Birthday. Studies in the sources and the interpretation of music*, ed. by László Vikárius and Vera Lampert (Lanham: Scarecrow Press, 2005), 445–459, ide: 451. Vö: Kovács Sándor, I.m., 63.

10.18132/LFZE.2024.2



3.2-2. kotta: A *Zene* harmadik tételének ütőjellegű témája,

(©1937 Universal Edition A. G., Wien / U. E. 10888)

10.18132/LFZE.2024.2

Hasonló sztereó-hatású dramaturgiára épül a *Szonáta* háromrészes lassú tétele is. Az ütős zörejeket a baloldali zongora *dolce* karakterű dallama szakítja meg a bevezetőből bent ragadt ütős kíséretben (5. ütem). A téma feldolgozására épül a két zongora dialógusa, amely egészen az eredeti alakjának visszatéréséig tart, egy oktávval mélyebben a jobboldali zongora szólamában (21. ütem). A zongora szólamok versengése és gyors váltakozása a regiszterek játékává is válik, ugyanis a baloldali zongora a negyedik oktávig felkapaszkodva felülemelkedik a jobboldali hangszer szólamán, majd lezárja az epizódot (23. ütem).

A tétel középrészében, amint a *Zene* lassújában, illetve a *3. zongoraverseny* második tételének, madárhangokat megjelenítő szakaszában is,[1043] egy ritmikus jellegű, kvintolás motívum jelenik meg,[1044] először a baloldali zongoránál (31. ütem), majd a két zongora unisonójában (45. ütem). A középrész a zongora és a xilofon heves párbeszédében kulminál (*3.2-3. kotta*), így amint a *Zené*ben, úgy a kétzongorás *Szonáta* lassújában is az ütőhangszer bekapcsolódása jelzi a középrész ütőjellegét.



3.2-3. kotta: A *Szonáta* második tételének ritmikus motívuma

(©1942 Hawkes & Son, London / B. & H. 8675)

[1043] A fafúvóskar együttesében felbukkanó három hangos motívumra, annak augmentált alakjával válaszol a zongora és a xilofon kettőse (72. ütem). Kroó, *Bartók-kalauz*, 255.

[1044] A ritmikus motívum párhuzamba állítható a zongorára és zenekarra írt *Rapszódia* lassútételének középrészével (103. ütem), illetve a *3. zongoraverseny* második tételének hathangos madármotívumával (80. ütem). Büky Virág, I.m., 148–149.

10.18132/LFZE.2024.2

Ezt követően a baloldali zongora ereszkedő akkordjai egy korál dallammá alakulnak, a xilofon szoros követésében, a jobboldali zongora akkordjai, illetve az üstdob ritmikus ellenpontja fölött (48. ütem).[1045] A dallami és ritmikai erők ellentétére épülő, az I. zongora szólama köré felépített szakaszban a xilofon ezúttal nem a ritmus, hanem a dallam kihangsúlyozásában vállal szerepet.[1046] A *Szonáta* lassújának zárásában a jobboldalra helyeződik a hangsúly, mivel a II. zongora szólamában tér vissza a piano dallam (66. ütem), s a két oldal rövid imitációja után, újból a jobboldalnál szól a kvintolás motívum is (85. ütem). A kíséretet a baloldali zongora hullámzó skálamenetei, a két kisdob, illetve a cintányér ütései nyújtják, melyek a záróütemekben átalakulnak. A tétel az üstdob és a kisdobok aprózó kvintoláival, a xilofonnál a motívum augmentált alakjával, a baloldali zongora pedálhangjával, valamint a jobboldali zongora akkordjainak szakaszos elhalkulásával ér véget (89. ütem).

A *Zene* lassú tétele is az ütőkarral jeleníti meg a természeti neszeket a befejezésben.[1047] A vonószenekari mű népi jellegű dallama ismét a baloldalnál, az I. és a II. hegedű váltakozásában, majd az I. brácsa szólamában jelenik meg a II. mélyvonóskar pedálhangja, valamint az üstdob ereszkedő glissandóinak kíséretében (76. ütem). Keretbe foglalva a tételt visszatérnek a xilofon negyedik oktáv hangrepetíciói, illetve az üstdob effektusai is (80. ütem).[1048] Így a kétzongorás *Szonáta* lassújához hasonlóan a vonószenekari műben is jelentős a xilofon és az üstdob jelenléte, főszólamként éreztetve hatását.

A lassú tételek bevezetőjében és záró szakaszában az ütőkar révén a zenekar közepe érvényesül. A középrészekben a *Zené*ben és a *Szonátá*ban is a baloldal a meghatározó, emellett a két oldal váltakozása, a sztereo-hatás is érvényesül. A húroszenekari mű verbunkos karakterű dallama akárcsak a tétel kezdetén, szintén baloldalról szól, ezzel szemben a *Szonáta* hullámzó dallamát az I. zongora baloldalról mutatta be, a visszatérésben pedig a jobboldalról idézi fel a II. zongora.

A *Zene* nyitótételének bevezetőjéhez hasonlóan, a kétzongorás *Szonáta* kezdete is Bartók keletkezés-zenéi közé tartozik, amelyben az üstdob tremolók fölött bukkan fel

[1045] Lendvai Ernő, „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre”, I.m., 59.
[1046] Ezzel szemben a zongoraverseny fafúvós motívumát imitáló zongora és xilofon kettőse „elhangolja” azt, két oktávval feljebb és augmentált alakban szólaltatja meg, ritmikus kontúrt kölcsönözve (72. ütem). Kroó, *Bartók-kalauz*, 255.
[1047] Büky Virág, I.m., 148.
[1048] Uott.

10.18132/LFZE.2024.2

a kapaszkodó dallam[1049] először a bal, majd a jobboldali zongora szólamában (1-31. ütem). Ezt követi a két zongora főtémát megszólaltató unisonója (32. ütem). A dallam ritmusának[1050] tükörformáját nyolcados késleltetéssel imitáló üstdob ütések fokozzák a szakasz feszültségét (32. ütem).[1051] A tétel *dolce* karakterű, népdalszerűen díszített dallama a baloldali zongoránál jelenik meg a jobboldali zongora komplementer kopogásaival (84. ütem). Ebből egy ringatózó jellegű epizód alakul ki a két zongora ellentétes mozgású szólamainak polifóniájában, üstdob effektusok kíséretében (118. ütem). A téma visszatérése a két zongora imitációjában, először a bal, majd a jobboldali zongoránál jelenik meg (161. ütem).

A két oldal versengése a három részes kidolgozási részben[1052] is érezhető, melyet az ütőhangszerek is felerősítenek. A jobboldal trillái fölött a baloldali zongora szűkmozgású motívuma szól kánonszerűen két szólamban, a húros kisdob ütéseinek tagolásában (175. ütem). Ezután a két zongora négy- és kétszólamú kvartmozgásai ellentétes irányú ostinatóvá alakulnak át, amit a fokozódó triangulum ütések kísérnek (182. ütem).

Hasonlóan több síkon valósul meg a kétkórusosság a főtéma átalakult formáját felidéző két zongora, illetve a hozzá csatlakozó xilofon és üstdob között (217. ütem). A baloldali zongora dallamához a xilofon (az első és második oktávban), a jobboldali zongorához pedig az üstdob (a kisoktávban) társul. Az ütőhangszerek közötti regiszterjáték nemcsak kiemeli a hangszerek közötti imitációt, de tovább növeli a bal- és a jobboldal közötti kontrasztot is.

A reprízben a főtéma mindkét alkalommal a baloldali zongoránál, ezúttal az üstdob nélkül jelenik meg (274. és 429. ütemek). A melléktéma visszatérésekor szerepet cserél a két zongora, s ellentétben az expozíciótól, a jobboldali zongoránál szól a téma, míg a baloldali hangszer egy hullámzó ívű dallammal nyújt kíséretet a triangulum ütéseivel (292. ütem). A két zongora ellentétes mozgásán alapuló zárótéma is visszatér,

[1049] A dallamvonal és annak lüktetése, valamint a feldolgozási mód közös vonásai – úgy, mint a felső oktávban megszólaló motívumismétlés és a szekvenciázó továbbfűzés - Liszt *La leggierezza* koncertetűdjére utal. Bónis Ferenc, „Idézetek Bartók zenéjében", I.m., 98–99.

[1050] Rokonságot mutat a *Hegedűverseny* „Jagd-motívumával". Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny, Divertimento", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 159–179, ide: 165. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.2. fejezetét.

[1051] Kárpáti János, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében", I.m., 24. A tétel témáiban megjelenő ritmuskombinációkhoz, az elhangolás jelenségéhez lásd bővebben: Kárpáti János, „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében", I.m., 152–153.

[1052] *BBÍ*/1, 81. A szakasz első változatához lásd bővebben: Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 197. Hasonló szerkezetre épülnek a nagyzenekari *Concerto* szélső tételei is. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 3.3. fejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

négyszólamú fúgává fejlődve a kisdobok váltakozásával (332. ütem). Amint a *Zene* gyorstételeit is az egyesített vonóskar zárja, úgy a *Szonáta* nyitótételében is a két zongora strettójában szól a főtéma ritmusából alakult motívum, az üstdob ütések kíséretében (442. ütem).

Míg az első tételben az ütők jelenléte színezte és felerősítette a két oldalon elhelyezett zongorák dallamát, fokozva a szólamok közötti versengést, miként arra Bartók is utal a műismertetőjében,[1053] az üstdob és a xilofon a *Szonáta* diatonikus harmadik tételében,[1054] az akusztikus skálára épülő, rondó-[1055] (5. ütem), valamint a zárótémának[1056] megszólaltatói lesznek (177. ütem).

A xilofon, illetve az üstdob tematikus belépései révén a hangsúly azonban nemcsak az együttes középső részére esik, ugyanis a zongoraszólamok ellenpontként bukkannak fel, ezáltal a sztereó-hatás is megvalósul. Például a főtémát a xilofonnál a jobbdali zongora tremolós kísérete, majd a tükörimitációja követi (19. ütem, *3.2-4. kotta*).

A tercmenetre épülő második téma kezdetben a baloldal, majd a jobboldal tükörmozgásában szól (74. ütem). A tétel fugato szakaszokkal folytatódik, melyekben erőteljes a jobb és a baloldal közötti ellentét. Így az első téma feldolgozása során a kidolgozási rész elején (160. ütem), illetve végén (229. ütem), ahol a baloldalt követi a jobboldal tükörimitációja. Szintén ellentétes irányú az üstdob, valamint a xilofon szólama is, míg az első a bal-, a második ütőhangszer a jobboldali zongorához társul, kihangsúlyozva a két oldal közötti versengést.[1057]

[1053] *BBÍ*/1, 81.
[1054] Stephen Walsh, *Bartók Chamber Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1982), 71.
[1055] Lendvai Ernő, „A szintézis. Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre”, in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 129–156, ide: 132.
[1056] I.m., 145. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.3. fejezetét.
[1057] Hasonlóképpen az első tételhez, ahol az üstdob játszik az 1. zongora szólamát ellenpontozza (26. ütem). Stephen Walsh, I.m., 73.

10.18132/LFZE.2024.2



3.2-4. kotta: A bal- és jobboldal váltakozása a xilofon és a II. zongora szólama között, *(©1942 Hawkes & Son, London / B. & H. 8675)*

A reprízben felcserélődnek a szerepek, ugyanis a főtéma a jobboldali zongoránál ostinato-kíséretben szól (260. ütem), a terceken alapuló dallam pedig a két zongora imitációjában, de fordított sorrendben, először a jobb- majd a baloldali zongoránál tűnik fel (vö: 74. ütemet a 268. ütemmel). A baloldali zongora ironizáló akkordtörései után,[1058] a tétel pianissimóban, a zongora pedálhangjaival, a cintányér ütéseivel,[1059] valamint a húros kisdob ritmikus játékával zárul (404. ütem).[1060]

[1058] A zongora szólamok díszítettsége csak a záró szakasz jellemzője. A darab során főként a különböző billentésből adódó hangszínbeli különbségek kerülnek előtérbe.
[1059] A körömmel vagy zsebkés hegyével megütött cintányér alkalmazásához lásd bővebben a disszertáció 2.2.2.4. alfejezetét.
[1060] A *Zene* és a *Szonáta* után Bartók már nem foglalkozott az ütők és a vonóskar, valamint az ütők és a zongora összeállításából adódó hangszínek kombinációjával. Nicky Losseff, „The Piano Concertos and *Sontata for Two Pianos and Percussion*", in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 118–132, ide: 123.

10.18132/LFZE.2024.2

Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára				
Tétel	I. *Andante tranquillo*	II. *Allegro*	III. *Adagio*	IV. *Allegro molto*
bevezető	baloldal	jobboldal	közép	közép, baloldal
középrész	jobb és baloldal váltakozása	jobb és baloldal váltakozása, közép	jobb és baloldal váltakozása	jobb és baloldal váltakozása, közép
befejezés	baloldal	teljes vonóskar	közép	teljes vonóskar

3.2-5. ábra: Akusztikai paraméterek a *Zene* tételeiben

Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre			
Tétel	I. *Assai lento – Allegro molto*	II. *Lento, ma non troppo*	III. *Allegro non troppo*
bevezető	baloldal, közép	közép	közép, jobb és baloldal
középrész	jobb és baloldal váltakozása	jobb és baloldal váltakozása	közép, jobb és baloldal váltakozása
befejezés	jobb és baloldal, közép	közép	jobb és baloldal, közép

3.2-6. ábra: A kétzongorás *Szonáta* akusztikai hatásai

Párhuzamba állítva a két kompozíció akusztikai hatásait kitűnik, hogy a kétkórusosság dramaturgiájára[1061] épülő, versenyszerű kontúrokkal ellátott gyors tételek tuttival zárulnak[1062] (vö: a *3.2-7.* és a *3.2-8. ábrá*t). A responzoriális jelleget az ütőhangszerek hangsúlyozzák. A *Zené*ben az üstdob, a *Szonátá*ban az üstdob mellett a xilofon is jelentős szerepet játszik a két zongora dialógusának kiemelésében. A sztereó-hatás mellett a szélső tételekben a belső kör is kitűnik egy-egy dallam során. A lassútételek bevezetője és záró ütemei az ütőkar révén szintén a zenekar közepéről szólnak, közrezárva a két oldal

[1061] Lendvai Ernő elméletéről, melyben a jobb- és a baloldal viszonyáról, sajátos jelentéstartalmát boncolgatja, a cselesztáról szóló alfejezetben (2.3.2.) esik szó. Már a nyitóétel kettős jellegét a személyességgel és személytelenséggel állítja párhuzamba, megállapítva, hogy az expozíció középről jobbra, a vége pedig ellentétes irányból, tehát a bal színpadon szól. A tétel kezdeti kavargása személytelen, a kitisztulás pedig személyes hangvételű. A harmadik, illetve negyedik tétel baloldalról megjelenő témái személyesek, míg a „szellemi" tartalmú gondolatok középről, valamint a jobboldalról csendülnek fel. Lásd az 563. lábjegyzetet.

[1062] Lendvai Ernő, „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára", I.m., 122.

10.18132/LFZE.2024.2

váltakozásán alapuló középrészt. A *Zené*ben a hangszeregyüttes méretének következtében a külső kör, valamint az elől-hátul ellentét is kihangsúlyozásra kerül. Így a sztereofónia mellett a térbeli hangzás is érvényesül,[1063] mely növeli a zenekar kifejezési lehetőségeit.

[1063] Stevens, *Bartók*, 272.

10.18132/LFZE.2024.2

3.3. Szólisztikus hangszerek és hangszercsoportok a zenekari Concertóban

A nagyzenekari *Concerto*[1064] az 1944. december 1. Serge Koussevitzky vezényletével lezajlott bemutató után,[1065] a 20. század egyik leggyakrabban játszott és Bartók egyik legismertebb kompozíciójává vált.[1066] Bár egy hasonló, szóló hangszerekre, illetve vonóskarra, népszerű és könnyen előadható mű komponálására korábban már kiadója is sürgette a zeneszerzőt,[1067] megvalósulására valójában Koussevitzky, a Bostoni Szimfonikus zenekar igazgatójának felkérése, valamint a magas színvonalú bemutató lehetősége nyújthatott ösztönzést Bartóknak.[1068]

David Cooper mutat rá, hogy a neoklasszicizmus irányzatának megjelenése számos concerto címmel ellátott mű megjelenéséhez vezetett, melyben főként a barokk concerto grosso jelentett mintát, annak újraértelmezésére törekedtek a zeneszerzők, melyekben a szólista jellegű, változó összeállítású concertino csoport háttérbe szorul, a formát a nagyzenekari hangzású ritornell-szerű epizód határozza meg, a hangnemek

[1064] A címválasztást feltehetően Kodály 1939–1940 között írt *Concertó*ja ihlette. Bartók Béla, *Concerto zenekarra*, Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása, 24. kötet, közr. Móricz Klára (G. Henle Verlag - Editio Musica Budapest, 2017), 39; Vö.: Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016), 377. A mű keletkezéstörténetéhez lásd: Béla Bartók, *Concerto for Orchestra*, Tudományos összkiadás kritikai jegyzetekkel, I.m., 33–57; Kroó, *Bartók-kalauz*, 231–236; Móricz Klára, „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*: Concepts of »Finality« and »Intention«", in *Studia Musicologica*, T. 35, Fasc. 1/3 (1994), 181–219; David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 16–34. A török gyűjtőfüzetben található *Concerto* jegyezetek hipotetikus időrendi sorrendjéhez lásd: Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, diplomadolgozat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1992.

[1065] Malcolm Gillies, „Bartók's last concert?", *Music & Letters* vol. 78/1 (Feb., 1997), 92–100, ide: 98.

[1066] Elliott Antokoletz, „*Concerto for Orchestra*", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 526–537, ide: 526.

[1067] Lásd Hawkes Bartókhoz írt 1942. április 17. keltezésű levelét. *Documenta Bartokiana 3*, közr. Denijs Dille, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 256–257. Ehhez lásd továbbá: Bónis Ferenc, „Béla Bartók: Concerto for orchestra ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein kompromiss in Richtung Popularität?", in: *Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions* 2003, hrsg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher, Oswald Panagl (Salzburg: Anif Müller-Speiser, 2005), 520–532, ide: 523–524. A Bartók és a kiadója, Boosey & Hawkes közötti kapcsolat alakulásához lásd bővebben: Malcolm Gillies, „Bartók and the Boosey&Hawkes: The American Years", *Tempo*, 205 (July, 1998), 8–11.

[1068] A hároméves zeneszerzői hallgatást Koussevitzky megrendelése törte meg. 1943. május 3. keltezésű levelében a Koussevitzky Zenei Alapítvány számára kér egy zenekari művet Bartóktól. Bónis Ferenc, *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 26. Bár arról nincs pontos tudomásunk, hogy milyen kritériumoknak kellett megfelelnie a műnek, Bartók *Concertó*ja és a korábbi, Koussevitzky Alapítvány megrendelésére készült művek (N. Berezowsky: *4. szimfónia*, W. Schuman: *Vonósszimfónia*, N. Lopatnikoff: *Zenekari concerto*, Martinu: *1. szimfónia*) közötti tartalmi és formai hasonlóságokra Móricz Klára hívja fel a figyelmet. Uő., *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, Complete edition with critical report, I.m., 18. A mű balett előadásának tervéhez lásd: Béla Bartók, *Concerto for orchestra*, Complete edition with critical report, I.m., 40; Vö.: Bónis Ferenc, „Béla Bartók: Concerto for orchestra ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein kompromiss in Richtung Popularität?", I.m., 523–524.

10.18132/LFZE.2024.2

közötti ellentét, a témák fejlesztése, valamint a szonáta forma pedig kevésbé érvényesül.[1069]

A ciklikus vonásokat mutató, öt tételes[1070] *Concerto*[1071] Bartók egyik korábban megformált és kiteljesedett formamodelljéhez tartozik.[1072] A szimmetrikus felépítés dramaturgiáját követő mű centrumában, akárcsak a *4. vonósnégyes*ben és a *2. zongoraversenyb*en, egy lassú tétel áll, amely köré rendeződnek a szimmetrikus dalformájú tételek.[1073] A szonáta szerkezetű, terjedelmes szélső tételeket, pedig az *1. szvit*hez hasonlóan, a tematikus megfelelések fűzik össze.[1074]

A bemutatóra írt szerzői elemzésében Bartók részletes formai és hangszerelésbeli leírást nyújt, bemutatva a hangszerek virtuóz, szólisztikus alkalmazását.[1075] Korábbi műismertetőivel ellentétben meghatározza a kompozíció hangulatát is, külön kiemelve a kompozíció egységességét, amelyben a tételek egy folyamat részei, egy cél felé vezetnek:[1076]

> „a mű általános hangulata – a tréfás második tételtől eltekintve – fokozatos átmenetet képvisel az első tétel komolyságától és a harmadik gyászos siratóénekétől a zárótétel életigenléséig".[1077]

[1069] David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra*, I.m., 20. Ilyen például Hindemith op. 38 *Concertó*ja és Stravinsky 1938-ban írt *Concerto in Es Dumbarton Oaks* kamarazenekari darabja.
[1070] Bartók több levelében is kiemeli új művének öt tételességét, mellyel a kompozíció, illetve a szerkezet jelentőségét is érzékelteti. Például: Bartók levele fiának, Péternek 1943. szeptember 26, Hans Heinsheimernek 1943. szeptember 28. Wilhemine Creelnek 1943. december 17. és Paul Collaernak 1944. október 24. Ehhez lásd: Bartók Péter, *Apám*, 271–272; továbbá: *Bartók Béla levelei*, 697–698, 708–709.
[1071] Doráti Antal mutat rá, hogy Bartók is azon zeneszerzők közé csatlakozott, akik kerülték a szimfónia elnevezést nagyzenekari műveikben. Hasonlóképpen a *Concertó*ban is, bár Bartók rávilágít műve „szimfóniaszerűségére", főként a hangszerek és hangszercsoportok közötti ellentétet emeli ki. Doráti ezzel magyarázza azt is, hogy Bartók más ciklikus zenekari művének címében is kerülte a szimfónia címadást. Például a *Négy zenekari darab* (BB 64) és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* esetében. Doráti Antal, „Jegyzetek egy mestermű körül", in: *Arion 13* (Budapest: Corvina Kiadó, 1982), 32–53, ide: 50.
[1072] Az öt részes formamodell először a nagyzenekari *1. szvit*ben jelenik meg, majd az 1928-ban komponált *4. vonósnégyes*, az *5. vonósnégyes*, valamint a *2. zongoraverseny* lesz szimmetrikus felépítésű. Ehhez lásd: Vikárius László, „Az ötrészes nagyforma", in: Uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 153–168.
[1073] Hasonlóan felépített 1931-ben meghangszerelt *Magyar képek* sorozat is. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 85.
[1074] John McCabe, I.m., 57. A tételeket összekötő tematikus összefüggések, valamint a szimfóniaszerűség mellett, a lassú tételekben is hasonlóságot mutat a két zenekari mű. Az Elegia természethangjának néhány jellegzetes vonása már az *1. szvit* lassújában megjelenik. Ehhez lásd bővebben: Büky Virág, I.m., 137–158.
[1075] *BBÍ*/1, 87. A tételek címei szvit jellegű hatására Tallián Tibor mutat rá. Uő., I.m., 378.
[1076] Móricz Klára a betegségből kilábaló, a komponáláshoz új lendületet nyert zeneszerző élethelyzetének javulását és annak kifejeződését, ugyanakkor az egyén és a társadalom konfliktusát, és annak kibékülését is látja a program mögött. Uő., *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 86–87.
[1077] *BBÍ*/1, 87.

10.18132/LFZE.2024.2

A hagyományosan összeállított nagyzenekari[1078] mű hangszereinek alkalmazásában megfigyelhető a takarékosan kezelt ütőkar,[1079] továbbá a tételenként változó számú rézfúvós hangszerek jelenléte (*3.3-1. táblázat*).[1080] Hangszerelés szempontból a *Concerto* nem az újszerű hangzások miatt jelentős, hanem a hangszerek jelentőségének váltakozása miatt, így azok erőteljes kontúrt kölcsönöznek a szimmetrikus szerkezetű belső, illetve az azokat közrefogó aszimmetrikus, szonáta-rondó formájú tételeknek is.

A mű szélső tételeiben a vonós- és a rézfúvóskar, tehát főként a hangszeres együttesek kontrasztja, míg a triós formájú tételekben a szólóhangszerek közötti ellentét érvényesül. A másodikban a fafúvós, valamint a rézfúvós hangszerek, a negyedik tételben pedig a fafúvós és a vonós szólók emelkednek ki a zenekarból. Az egyén és a zenekar szembeállítására épülő szakaszokban, így az Elegiában, nagy hangsúlyt kap a hangszerek, illetve a hangszercsoportok közötti kölcsönhatás is.[1081] De a zenekar szimfonikus rétegéhez tartozik a szélső tételek rézfúvós témáinak polifon kidolgozása is.

A szonátaformában koncipiált első tétel lassú bevezetője, miként a kétzongorás *Szonáta* és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* kezdete is, Bartók keletkezészenéi közé tartozik.[1082] Ebben központi szerepet tölt be a kvart hangköz, amely motivikus „alapgondolatként", a továbbiakban a fejlesztés és a variáció kiindulópontjaként szolgál, nemcsak a nyitó-, de az Elegia tételben is.[1083] Kvart és

[1078] A kis- és nagyzenekar összeállításához lásd bővebben a disszertáció 1.2. fejezetét. A korábbi nagyzenekaroktól eltérően, melyekben Bartók olykor zongorát, cselesztát és két féle cintányért is alkalmazott, a *Concerto* összeállítása, a nagy létszámú fafúvóskar kezelésében főként a fiatalkori zenekari művekhez hasonlít.

[1079] David Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, I.m., 91.

[1080] Somfai László hívja fel a figyelmet egy az 1947-ben a Bostoni Szimfonikus zenekarról készült fényképre, melyen a nagybőgő az I. és a II. hegedű mögött bal oldalon, a brácsa a cselló előtt pedig a színpad jobb oldalán helyezkednek el. „Notáció és interpretáció", in: Béla Bartók, *Concerto for orchestra*, Complete edition with critical report, I.m., 51–57, ide: 51. A Bostoni Szimfonikusok műsorfüzete a *Concerto* bemutatójának idején 33 hegedűt, 12 brácsát, 9 csellót és 9 nagybőgőt listázott. A fénykép elérhető: http://peabodyawards.com/award-profile/the-boston-symphony-orchestra (Megtekintés dátuma: 2022.03.15.)

[1081] Jaroslav Volek, „Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation in Bartóks Concerto für Orchester", in *Studia Musicologica* T. 5, Fasc. 1/4 (1963), 557–586, ide: 558–559.

[1082] Kroó, *Bartók-kalauz*, 238; Vö.: Péteri Judit, „Bartók Béla: *Concerto*", in: *A hét zeneműve*, 1976/1, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiaó, 1976), 111–119, ide: 113. A Bartók művek bevezetőjéhez lásd továbbá: Jürgen Hunkemöller, „Über das Beginnen der Musik Béla Bartóks". *Archiv für Musikwissenschaft*, 68. Jahrg., H. 2. (2011), 89–103, továbbá Vikárius László, „»Per introdurre«: A bartóki bevezetés megformálásának problematikája", *Magyar Zene*, 35/2 (1994. május), 190–203.

[1083] Figyelemre méltó, hogy csak a scherzo karakterű tételekben nem játszik fontos szerepet a hangköz. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 94.

10.18132/LFZE.2024.2

szekund hangközökre épül a bevezető három motívuma, melyek karakterükben és hangszerelésükben is eltérnek egymástól.

Concerto zenekarra		
Tétel		**Hangszeres összeállítás**
I.	*Introduzione, Andante non troppo, Allegro vivace,* F	piccolo, 2 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 B- és A-klarinét, A-basszusklarinét, 3 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, cintányér, 2 hárfa, vonóskar
II.	*Giuoco delle coppie, Allegro scherzando,* D	2 fuvola, 2 oboa, 2 A-klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 2 harsona, tuba, üstdob, húros kisdob, húr nélküli kisdob, 2 hárfa, vonóskar
III.	*Elegia Andante, non troppo*, Cisz	piccolo, 3 fuvola, 3 oboa, 3 B- és A-klarinét, A-basszusklarinét, 3 fagott, 4 kürt, 1 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, tam-tam, 2 hárfa, vonóskar
IV.	*Intermezzo interrotto, Allegretto*, B	piccolo, 3 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 B- és A-klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, triangulum, cintányér, tam-tam, hárfa, vonóskar
V.	*Finale Pesante-Presto,* F	piccolo, 3 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 B- és A-klarinét, A-basszusklarinét, 2 fagott, kontrafagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, triangulum, nagydob, húros kisdob, 2 hárfa, vonóskar

3.3-1. táblázat: A *Concerto* tételeinek hangszeres összeállítása

Az első emelkedő ívében a nagybőgő és a cselló kettősében jelenik meg pentaton záródordulattal,[1084] a második főként szekundmozgáson alapszik a trombita szólamában (39. ütem). A harmadik motívum a hegedű szólamában, a fuvola és az oboa imitációjában, továbbá a kürt ellenpontozásában jelenik meg (51. ütem). Ezt követően a vonós és fafúvós együttes egy csúcspontot zár le (58. ütem). A hangulat fokozását a tempó és a dinamika mellett a motívumok hangszerelése, továbbá a változó kíséret is elősegíti, ugyanis a mélyvonóskar kezdeti negyedes lüktetése nyolcadosra vált a második motívum alatt, a harmadik motívumhoz pedig nemcsak fafúvós színek, de rézfúvós ellenszólam is társul.

[1084] *A kékszakállú herceg vára* népdalszerű bevezetőjét idézi. Bónis Ferenc, „Béla Bartók: Concerto for orchestra ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein kompromiss in Richtung Popularität?”, I.m., 527; Vö., Péteri Judit, I.m., 113.

10.18132/LFZE.2024.2

I. Introduzione Andante non troppo – Allegro vivace			
Ütem	**Formarész**		**Hangszerelés**
1–34	Bevezető – Andante non troppo	1. motívum	cselló, nagybőgő
35–50		2. motívum	trombita
51–75		3. motívum	hegedű
76–133	Expozíció – Allegro vivace	főtéma	hegedű
134–148		átvezetés	harsona
149–230		melléktéma	oboa, klarinét
231–271	Kidolgozás	1. rész – főtéma	hegedű, trombita
272–312		2. rész – melléktéma	B-klarinét, angolkürt, B-basszusklarinét
313–395		3. rész – főtéma, zárótéma	hegedű, harsona trombita, kürt, tuba
396–466	Repríz	melléktéma	B-klarinét, fuvola, oboa
467–487		főtéma	kürt, cselló, nagybőgő, fuvola, angolkürt
488–513		főtéma	hegedű, brácsa, cselló
514–521		zárótéma	kürt, trombita, harsona, tuba

3.3-2. táblázat: A *Concerto* I. tételének hangszerelése a forma összefüggésében

A tétel hangulatát a hegedűnél felbukkanó, a bevezető első két motívumára épülő energikus főtéma határozza meg (76. ütem, *3.3-2. táblázat*). A téma *tempo giusto* stílusára, a szlovák népzenei bővített kvart felépítésére, valamint a bolgáros 3+3+2 ritmikájára David Cooper mutat rá.[1085] Az arabos karakterű, szekundokban mozgó[1086] kontrasztáló melléktéma az oboa (149. ütem), majd a B-klarinét szólamában (175. ütem), a hegedű és a cselló statikus kvintjei, valamint a hárfa ellenpontozó ostinatójában szól. A két téma között tűnik fel az átvezető jellegű, szintén a bevezető két motívumán alapuló energikus harsona motívum,[1087] vonóskari tremolók kíséretében (134. ütem).

[1085] David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra*, I.m., 39. Vö.: Elliott Antokoletz, I.m., 528.
[1086] Yves Lenoir véleménye szerint a zeneszerzőt egy úgynevezett rabab hangszerrel kísért ének inspirálhatta. Uő., *Folklore et transcendence dans l'œuvre de Béla Bartók* (Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme, 1985), 2, 211–220. Ezzel szemben David Cooper a Knéja dallamok inspirációjára utal, melyet Bartók maga is gyűjtött. Uő., *Concerto for Orchestra*, I.m., 41.
[1087] Kvartokra épülő jellege miatt a *Hegedűverseny* harmadik tétel reprízében megjelenő fanfármotívummal mutat hasonlóságot (373. ütem). Lendvai Ernő, „Nagyszonátaforma. Hegedűverseny, Divertimento", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 159–179, ide: 175.

10.18132/LFZE.2024.2

Az expozíció témái, habár motivikusan összefüggenek, karakterükben különböznek, amit az eltérő hangszerelés is kihangsúlyoz.

A kidolgozási rész – ahogyan az *1.* és a *2. zongoraverseny*, a kétzongorás *Szonáta* első, valamint a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* második tételében is – három részből áll (*3.3-2. táblázat*). A világosan tagolt szakaszok egy-egy témának a feldolgozására, rövid motívumok fejlesztésére épül. A kidolgozás kezdetében a főtéma tizenhatod skálamozgása kánonszerűen tűnik fel a vonóskar, illetve a fafúvóskar között (231. ütem). A melléktéma újból a fafúvóskarnál tér vissza, kezdetben a B-klarinét, majd az angolkürt, valamint a B-basszusklarinét szólamában. Az expozíció statikus és csak szakaszonként változó kíséretét ezúttal a hegedű és a brácsa ellenpontozó szólama váltja fel (272. ütem). A kidolgozási részben a főtémához kapcsolódó trombita motívum egy rézfúvós fugato kialakulásához vezet (313. ütem), mely fokozatosan, a harsonánál, majd a trombitánál (328. ütem) végül a kürtnél (342. ütem) szól, egy erőteljes epizódot létrehozva. Bár a szakasz kíséret nélkül játszódik le, a harsona dallamát a vonóskar vezeti be a főtéma kezdetével, de szintén a vonóskar és a fafúvóskar szakítja meg a trombita szólóját is rögtön a kidolgozási rész kezdetén. A rézfúvós szakasznak a főtéma visszatérése vet véget a fafúvós és a vonóskar belépésével (386. ütem).

A témák karaktere és hangszerelése nem változik a reprízben. Először a melléktéma csendül fel a B-klarinétnál, újból a hegedű és a hárfa kíséretében, amely ezúttal átveszi a dallam ringatózó jellegét is (396. ütem). A kidolgozásban is szorosan egymáshoz kapcsolódó rézfúvós motívum a főtéma visszatérésekor is megjelenik, majd lezárja a tételt (514. ütem).

A nyitótétel szerkezetét a szimfonikus, nagyzenekari tablók és a fugatók határozzák meg. Móricz Klára szerint a tétel rézfúvós témája előrevetíti a darab dramaturgiai megoldását, a Finale tétel korál epizódjának „életigenlő" jellegét is.[1088] Ezt igazolja a sirató jellegű, lassú bevezetőt ellensúlyozó, rézfúvósok jelenlétére épülő befejezés is. Az első tétel trombita motívuma valóban az ötödik tétel kürt szignál-motívumának és a körtánc rézfúvós apoteózisának előfutára. A rézfúvóskar, miként a zárótételben, a kidolgozási részben átveszi a zenekar felett az uralmat, majd lezárja a tételt, így kialakul annak záró-téma jellege. Mivel jelzi a vonóskar motívumait emiatt nyitó-téma karaktere van. A tétel dramaturgiája ezért a vonóskar és a rézfúvóskar

[1088] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 102. Ehhez lásd még a disszertáció 2.3.2. alfejezetét.

10.18132/LFZE.2024.2

kontrasztáló hangszínére, kérdés-felelet dialógusára épül, amit csak a fafúvós melléktéma mérsékel.[1089]

Szakaszok láncolatából áll a programatikus, Bartók korábbi scherzo karakterű tételeihez[1090] hasonlóan háromrészes „Giuoco delle coppie",[1091] melynek táncos jellegét az egymás után felsorakozó páros fúvósok biztosítják (*3.3-3. táblázat*).[1092]

II. Giuoco delle coppie Allegro scherzando		
Ütemszám	**Formarész**	**Hangszerelés**
1–8	bevezető	kisdob
8–24	A	fagott
25–44	B	oboa
45–59	C	A-klarinét
60–86	D	fuvola
87–122	E	trombita
123–164	Trio	trombita, harsona, kürt, tuba, kisdob
165–180	A'	fagott
181–197	B'	oboa, A-klarinét
198–211	C'	A-klarinét, fuvola
212–227	D'	fuvola, oboa
228–252	E'	trombita
253–263	Coda	fuvola, oboa, A-klarinét, fagott, trombita, kürt, kisdob

3.3-3. táblázat: A II. tétel folyamatábrája és hangszerelése

[1089] Jaroslav Volek, I.m., 576.

[1090] A scherzo toposzába illeszkedő Bartók művekhez és tételekhez lásd bővebben: Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Scherzo" in: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), 7. fejezet, 157–172. Megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, II. Scherzo", ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/2 (2016. május), 200–213.

[1091] A tétel eredeti címe: „Presentando le coppie" útólag kerülhetett a partitúra tisztázatába (80FSID1) és Bartók javításait tartalmazó egyik papírra (J-1b). Ugyanakkor a kézirat dedikált példányában (PB 80FSID1) és a zongoraváltozat autográfjában (PB 80TPFC1) is ez a cím található. Feltehetően a kiadó javaslatára, Doráti Antal és Serly Tibor tanácsát megfogadva változtatta meg Bartók a tétel címét „Giuoco delle coppie"-ra. Doráti Antal, „Jegyzetek egy mesterműről", in: *Arion 13*. *Almanach International de Poésie* (Budapest: Corvina Kiadó, 1982), 32–53, ide: 37–38; Vö.: Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 105.

[1092] Tallián Tibor valószínűnek tartja, hogy Bartók a korábban elkezdett és félbehagyott balettzene vázlatanyagát ebben a tételben használta fel. Uő., I.m., 379. A feltételezést erősíti az is, hogy a török gyűjtőfüzetben (PB 80FSS1) található *Concerto* jegyzetei között a kisdob bevezetője és a második tétel volt szinte teljesen kidolgozva. Mindemellett a Bartóktól megszokottnak tekinthető hangszerelésre utaló jegyzeteket sem találni. A hangszerek párban alkalmazásának koncepciója tehát ekkorra már teljesen kialakulhatott a zeneszerzőben. Móricz Klára, „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's Concerto for Orchestra: Concepts of »Finality« and »Intention«", I.m., 190. A párok játékának ötlete és első jelei Bartók *6. vonósnégyes*ének Marcia tételében mutatkozik meg. Malcolm Gillies, „Violin Duos and Late String Quartets", in: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber&Faber, 1993), 285–302, ide: 296.

10.18132/LFZE.2024.2

A meghatározott hangközben mozgó fúvós hangszerpárok önálló témákat és különböző karaktereket hoznak létre.[1093] A tétel színpadszerűségét érzékeltető kisdob nyolc ütemes bevezetője után szextmixtúrában szólnak a fagottok (8. ütem),[1094] majd ezt követi a két oboa népzenei ismertetőjegyekkel felruházott, ismétléseken és metrikus csúsztatásokon alapuló dallama (25. ütem).[1095] A hangrepetícióval kezdődő A-klarinétok szeptimpárhuzamai, majd tercei után (45. ütem)[1096] pontozott ritmusban szólnak a fuvolák kvint (60. ütem), illetve a trombiták szekund párhuzamai (90. ütem).[1097]

Az öt egymást követő, concerto grosso jellegű fúvós szakaszt egy jelentősen eltérő, a tételben trióként funkcionáló, kisdob ütésekkel bevezetett korál-epizód követi.[1098] Az előző dinamikus tételrészt felváltja egy homogén öt szólamú, negyedes lüktetésű rézfúvós együttes által uralt szakasz[1099] (123. ütem). A lassú négysoros korált[1100] két trombita, két tenorharsona és egy tuba szólaltatja meg, a vonóskar effektusainak kíséretében. A kisdob, mint a szakaszokat összekötő és egyben elidegenítő jellegére Jürgen Hunkemöller mutat rá.[1101] A tétel, illetve a korál epizód bevezetése mellett, a kisdob tagolja, majd lezárja a rézfúvós szakaszt (144. ütem), ugyanakkor a négy kürt szekundmozgású dallamával átvezet a visszatérésbe is (147. ütem).

Míg a tétel kezdetén a homogén fúvósok saját koreográfiájú *pas de deux* tánca szólt, habár hasonló sorrendben térnek vissza, a hangszerek hangszínei ezúttal

[1093] A hangszerpárok alkalmazása szempontjából azonban ezek nem jellegzetesek Bartóknál, hiszen a fafúvók osztott felrakásban ritkán térnek el a szext vagy tercpárhuzamtól. Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[1094] A dallamban Elliott Antokoletz egy délszláv körtáncra, a kolóra ismer rá. Uő., I.m., 530.
[1095] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 110.
[1096] Nagyon hasonló az oboa jellegű sopel hangszerekhez, melyek ugyancsak párban és kisszeptim hangközökben játszottak a dalmát népi dallamok bevezetőjében. Elliott Antokoletz, I.m., 530. Vö.: Benjamin Suchoff, *Bartók Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World* (New York: Schirmer Books, 1995), 112. Bartók harmadik Harvard előadásában hasonló, pirmitív oboához hasonló fafúvós hangszereken előadott, először szekund, majd a szólamok felcserélődésével kisszeptim távolságban játszanak.
[1097] Kroó, *Bartók-kalauz*, 239. Bartók a dalmát népzene kromatikus stílusában talált kétszólamú, szekund és szeptim párhuzamokban mozgó dallamokat. Ehhez lásd: Harvard előadások, *BBÍ*/1, 176.
[1098] Ennek fordítottját találjuk meg a *2. zongoraverseny* második tételében, mely azonban tartalmilag jelentősen eltér a *Concerto* koráljától. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 112. Bartók korál-tételeihez és korálallúzióihoz lásd bővebben: Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Choral" in: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), 6. fejezet, 137–156. Megjelent: Mikusi Balázs fordításában, „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében" *Magyar Zene,* 54/3 (2016, augusztus), 289–304, ide: 293–300. Hunkemöller többek között Bartók motivációját is keresi a scherzo karakterű tétel korál-epizódjának megkomponálására.
[1099] A rézfúvós szakasz, illetve a kisdob bevezető is Stravinsky *A katona története* című művének hatására utal. Péteri Judit, I.m., 116; Vö.: Móricz Klára, I.m., 108. Kroó György, *Bartók-kalauz*, 239. Közismert, hogy Bartók jól ismerte a darabot, harmadik Harvard előadásában hivatkozott is rá. *BBÍ*/1, 177.
[1100] A négysoros dallam népzenei és korál mintákat is követ. Így a szekundmozgás a korál hatását, az első és harmadik sor zárásának pentaton fordulata pedig népzenei jellegre utal. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 113; Vö.: Kroó, *Bartók-kalauz*, 239; Elliott Antokoletz, I.m., 532.
[1101] Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Choral", I.m., 299.

10.18132/LFZE.2024.2

keverednek és dinamikusabbá is válnak. Kroó véleménye szerint a tétel szimfonikus jellegét a szólóhangszerek homogén színének feloldása, a témák nagyobb hangszeres formációja, továbbá az így létrejött gazdag tónusok is jelzik.[1102] A fagott dallama egy harmadik fagott ellenmozgásának kíséretében tér vissza (165. ütem), az oboa az A-klarinéttal tercekben (181. ütem), a fuvola, az A-klarinét és a fagott együttese pedig szeptim hangközben követi egymást (202. ütem), míg végül a teljes fafúvós együttes szól az üstdob ütések fölött (212. ütem). A megnövekedett létszámú hangszeres formációk egységként mutatják be a koreografikusan meghatározott dallamokat. Egyedül a trombita marad szólóban a vonóskar, valamint a hárfa effektusok kíséretében (228. ütem). Dallamát az A-klarinét ellenpontozza, jelezve a fa- és a rézfúvós hangszerek közötti feloldhatatlan kontrasztot. A tételt, a ritmikus anyagot is meghatározó kisdob ütések zárják le (258. ütem).[1103]

A kompozíció középpontjáról az Elegiáról, műelemzésében Bartók részletesen ír, rávilágítva annak több jellegzetességére is. Így például annak láncszerű szerkezetére, amelyet a nyitótétel Introduzione szakaszának anyaga határoz meg.[1104] A bevezető nagybőgő ereszkedő kvartjai, melynek megfordítása az első tételben a keletkezés szimbóluma, az üstdob ellenmozgású ütéseinek kíséretében szólnak, ezúttal a halált jelképezve.[1105] Ezt követi a fuvola és a B-klarinét *A kékszakállú herceg vára* Könnyek tava jelenetét felidéző,[1106] Bartók éjszaka zenéjére is utaló hullámzó motívuma, húros effektusokkal (10. ütem).

A tételt meghatározó négy dallam hirtelen és egymástól elkülönülve jelenik meg. Az első téma négysoros témaalakja – ellentétben a nyitótétellel, ahol a kvartokra épülő motívum fokozatosan bontakozott ki –, kialakult formában siratódallamként, a hegedű és a B-klarinét kettősében tűnik fel (34. ütem, *3.3-4. táblázat*). A nagyzenekari kíséret több síkon játszódik, felerősítve a dallam karakterét. A gyors, ereszkedő szeptolákat megszólaltató fuvola, oboa, brácsa és cselló együttese alatt tűnik fel a siratódallamot kiegészítő trombita, harsona és tuba, zokogást megjelenítő, éles ritmusú motívuma. Szintén a feszültség fokozójaként kapcsolódik be az üstdob és a nagybőgő is tremolóival.

[1102] Kroó, *Bartók-kalauz*, 239.
[1103] David Cooper valószínűnek tartja, hogy Bartók itt is népi hangszerre, az Erdélyben használatos *dobă*-ra, vagy a bolgár *tapan*-ra, esetleg a török és szerb területen használt *davul*-ra utalhat, amely a kolo körtánchoz nyújtott kíséretet. Uő., *Béla Bartók* (Yale: Yale University Press, 2015), 349.
[1104] *BBÍ*/1, 87.
[1105] Kneif Tibor, „Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester", *Die Musikforschung*, 26/1 (1973), 36–51, ide: 48.
[1106] Büky Virág, I.m., 152.

10.18132/LFZE.2024.2

III. Elegia Andante, non troppo		
Ütemszám	**Formarész**	**Hangszerelés**
1–21	„Éjszaka zene”	piccolo, fuvola, oboa, B-klarinét, üstdob, hárfa, vonóskar
22–33	átvezető rész	piccolo, fuvola, oboa, B-klarinét, kürt
34–44	A	B-klarinét, hegedű
45–53	átvezető rész	B-basszusklarinét, cselló
54–61		oboa, A-klarinét, brácsa
62–72	B	brácsa
73–85		fuvola, oboa, A-klarinét, fagott
86–100	C	fuvola, hegedű
101–111	„Éjszaka zene”	piccolo, fuvola, oboa, A-klarinét, kürt, üstdob, vonóskar
112–128	Coda	piccolo, kürt, üstdob, hárfa, vonóskar

3.3-4. táblázat: A III. tétel szerkezete és hangszeres összeállítása

Az átvezető rész két tematikus anyagra épül, melyet két-két hangszerpár szólaltat meg. A B-basszusklarinét és cselló, majd az angolkürt és a brácsa párosának *espressivo* dallamára (45. ütem), valamint az oboa, a B-klarinét, valamint a kettősen osztott cselló szekundmozgására épül (54. ütem).[1107]

A következő epizód egy négy soros, cisz hangnemű, sirató jellegű, *rubato* dallamra épül a brácsa szólamában[1108] (62. ütem), a fafúvók szólamában (a fuvola, az oboa, a B-klarinét, a fagott) négy oktávot átfogó témaként felerősödve tűnik fel a vonóskar *pizzicato* akkordjainak, valamint a hárfa glissandóinak kíséretében (73. ütem). A szakasz feszültségét azonban nemcsak a kíséret, hanem a páros és páratlan metrum váltakozása is növeli. A fuvola, az oboa, az A-klarinét és a fagott négy oktávot átfogó, oktávpárhuzamában a téma forte dinamikával, többrétű kíséretben jelenik meg. Az ütem gyenge részén belépő vonóskar *pizzicato* akkordjai kiegészülnek a hárfa akkordikus, valamint a brácsa oktávot felölelő glissandóival, amit a kürt éles ritmusú, szintén zokogást megjelenítő, tompított tercei hangsúlyoznak ki, az üstdob ritmikus játéka fölött.

[1107] David Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, I.m., 51–52.
[1108] Tulajdonságai révén Benjamin Suchoffot a román zorilor típusú dallamra emlékezteti (melyet temetés előtt énekel a család a halottnak). Uő., *Bartók Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World*, I.m., 150.

10.18132/LFZE.2024.2

Hogy Bartók szorosan a brácsa hangszínéhez képzelte sirató-dallamait[1109] bizonyítja, hogy a tétel utolsó sirató témájának megjelenésében is jelentős szerepet vállal a hangszer. Bár nem a dallam megszólaltatója, hiszen a hegedű és a fuvola párosában tűnik fel a szekund és oktáv hangközre épülő dallam, de hangszínével annak ellenpontozó jellegű kíséretében szerepel, társulva az A-klarinét ereszkedő ívű szólamához. A motívumot tükörmozgásával a három fagott és a cselló strettója ellensúlyozza (86. ütem). A fokozódó feszültség a hegedű szólamában éri el csúcspontját, az üstdob, illetve az osztott vonóskar tremolói, továbbá a fafúvós- és a rézfúvóskar tartott hangjainak kíséretében (93. ütem). A téma kromatikusan ereszkedő záróhangjai után a visszatérést a fuvola, illetve az A-klarinét hullámzó motívuma vezeti be (99.ütem). A mélyvonós kvart-dallamot *A kékszakállú herceg vára* befejezésére emlékeztető fisz-moll hangnemű természetkép követi. A fafúvók és vonóskar együttese ezúttal az üstdob, a hárfa és kürt színeivel egészül ki.

Szerzői elemzésében Bartók „kialakulatlan motívum-ként" említ[1110] egy dallamot, amelynek átalakulásai, valamint öt féle alakja az egész tételt átszövi. Az első tétel Introduzione szakasz motívumainak variációján alapszik az Elegia piccolo h^2-repetíciójából kiinduló magyaros motívuma (14. ütem),[1111] amely Bartók korábbi éjszaka zenéje dallamainak mintáját követi lassú dallamkibontakozásával, illetve változó alakjával.[1112] A *2. zongoraverseny* lassújának siratószerű (23. ütem), vagy a *Zene* harmadik tételének brácsa dallamához hasonlóan (6. ütem) a piccolo téma megjelenései rögtönzésszerűnek hatnak.[1113] Alakváltó jellege és díszítettsége miatt a román népzene egyik legrégebbi vokális stílusára, a *hora lungă* műfajra emlékeztet.[1114] Pontozott ritmusa

[1109] A brácsa a *Divertimento* második tételének magyar népi siratókra utaló, baljósló kisterc-motívumának is megszólaltatója, váltakozva az I., illetve a II. hegedűvel (65. ütem), melyhez a cselló tartott hangjai nyújtanak kíséretet. Ehhez lásd továbbá a 2.4.2. alfejezetet.
[1110] *BBÍ*/1, 87.
[1111] Péteri Judit, I.m., 117.
[1112] Büky Virág, I.m., 146. A motívum lassú kibontakozása révén újabb hasonlóságot mutat a *4. vonósnégyes* lassútételének dallamával.
[1113] Hasonló dallamra épül a *4. vonósnégyes* lassútételének csellódallama is. Ott azonban a nagyobb hangközökben mozgó dallam Amanda Bayleyt a román népzene vokális műfajára a *hora lungă*-ra és a lassú verbunkos díszített dallamára emlékeztette. Amanda Bayley, „The String Quartets and Works for Chamber Orchestra. String Quartet No. 4", in: Uő., *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 160–163, ide: 162. A *hora lungă* stílus kompozíciós felhasználásának a szakirodalomban leggyakrabban emlegetett példája még a *2. hegedű-zongoraszonáta* főtémája, vagy a *Cantata profana* tenor-szólója. A műfaj Bartók zenéjére gyakorolt hatásáról szóló szakirodalom összefoglalását lásd: László Ferenc, *Béla Bartók şi muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania* (Cluj-Napoca: Eikon Kiadó, 2003),199–205.
[1114] Bartók Béla, „Román népzene", in: Szőllősy András, *Bartók Béla összegyűjtött írásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 473–476, ide: 473; Somfai László, „Bartók népzenei forma-terminológiája", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 279–297, ide: 295–297.

10.18132/LFZE.2024.2

révén verbunkos karakterűvé válik a második (29. ütem), majd a harmadik előfordulása során (57. ütem). A piccolo csupán a motívum megszólaltatásakor jelenik meg a tétel során, szorosan kapcsolódva a megformált karakterhez. Felbukkanásaival a zenei folyamat nem szakad meg, mivel társul a tételben lejátszódó eseményekhez is.

A piccolo dallam negyedik alakja a fafúvós- és a vonóskar természetképéhez társul (107. ütem), míg ötödik, emelkedő formájában, az üstdob tremolójának kíséretében[1115] a lezárásban jelenik meg (123. ütem),[1116] mely révén hasonlóságot mutat a zongorára és zenekarra írt *Rapszódia* és a *Két Kép* Virágzás tételének befejezésével (**12**$^{+11}$), az *1. szvit* második tételének (**29**$^{+2}$), a *4. vonósnégyes* (69. ütem) lassújának, illetve az op. poszt. *Hegedűverseny* nyitótételének (**8**$^{+7}$) felkapaszkodó hegedű dallamával, vagy a *Szabadban* ciklus *Az éjszaka zenéje* furulyát imitáló zongora motívumával (70. ütem).[1117]

Bartók éjszaka zenéje típusú tételei az ember és természet közötti kapcsolatot jelenítik meg. Miként azonban Móricz Klára is felhívja a figyelmet, az Elegia főként a halotti indulót érzékelteti.[1118] Jürgen Hunkemöller a gyászinduló karakterű *13-ik „Elle est morte…" bagatell*jében (BB 50, 1908) és a *Négy zenekari darab* (BB 64, 1912–1921) Marcia funebre tételének elemzésén keresztül mutat rá Bartók siratózenei jellegzetességeire.[1119] Néhány hasonlóságot a zenekari mű gyászindulója és az Elegia között is felismerhetünk. A tételek cisz hangnemén, a cikluson belüli meghatározó funkción, a trillák és a tremolók előfordulása, valamint a gyakori hangszínváltások, a hangzásában és hangszerelésében is eltérő periódusszerű szakaszok egymásutánján túl,[1120] a tételek párhuzamba állíthatóak a fafúvós hangszerek meghatározó jelenléte, valamint a fafúvós- és vonóskar kombinációja révén. Ezt mindkét tételben a rézfúvóskar ellensúlyozza. Az Elegiában a kürt és a trombita, a *Négy zenekari darab* zárótételében pedig a trombita és harsona.[1121] Mindemellett egy ritmikus-motivikus párhuzamot

[1115] A fuvola és az üstdob szólama így a magasság és a mélység közötti ellentét kifejeződése is.
[1116] David Cooper Schönberg klangfarbenmelodie technikájához hasonlítja a cisz hangmenű codát. A változó harmóniákat Bartók különféle hangszerekkel és színeikkel kombinálja. Uő., *Bartók: Concerto for Orchestra*, I.m., 53.
[1117] Büky Virág, I.m., 152–153.
[1118] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 118. A tétel a *4 siratóének* (BB 58) és *A kékszakállú herceg vára* Könnyek tava epizódjára, *A fából faragott királyfi* erdő jelenetére, a *Két kép* Virágzás tételére és az *1. szvit* lassújára emlékeztet. Büky Virág, I.m.
[1119] Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Klage" in: Uő.: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), 4. fejezet, 83–97. Megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, I. Siratók", ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/2 (2016. május), 189–200.
[1120] Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Klage", I.m., 200.
[1121] A *Négy zenekari darab* Marcia funebre tételének jellegzetességeihez lásd: Vászka Anikó, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele", I.m.

10.18132/LFZE.2024.2

megfigyelhetünk. A Marcia funebre Tranquillo epizódjában a vonóskar kistercekben mozgó dallama alatt – mely a pantomim Leány táncának és a Mandarin ébredő szenvedélyének szakaszára hasonlít (**44**$^{+4}$) – az üstdob, a nagybőgő és a cselló együttesének nyújtott, majd éles ritmusa szól (5. próbaljelnél, *3.3-1. kotta*). Hasonló motívum jelenik meg az Elegiában a szordinált kürt és trombita szólamában is, az üstdob negyedei és a hárfafutamhoz kapcsolódva, a fafúvóskar dallama alatt (74. ütem). A feszültség a Marciában a dallam és a ritmus közötti ellentét felerősödésével fokozódik, ezzel szemben az Elegiában a fúvós tónusok közötti kontrasztálásban valósul meg (*3.3-2. kotta*). A fafúvós dallam ritmusát augmentált formában megszólaltató rézfúvóskar az emberi szívdobogás lüktetésére emlékeztet. A motívum jelentőségét jelzi, hogy mindkét tétel befejezésében feltűnik. A Marciában a fuvola, a B-klarinét, illetve a zongora együttesében (**8**$^{+8}$), az Elegiában pedig a kürt szólamában (123. ütem).

10.18132/LFZE.2024.2



3.3-1. kotta: A *Négy zenekari darab* Marcia funebre tételének ritmusmotívuma,

(©1952 Boosey & Hawkes, London / B. & H. 20745)

10.18132/LFZE.2024.2



3.3-2. kotta: Az Elegia rézfúvós motívuma,
(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

A sirató típusú tételekben toposzként jelenik meg a motívum. Feltűnik a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassújában, a brácsa sirató jellegű dallamának éles ritmusú kezdetében, majd a befejezésben is, ahol a mélyvonóskarnál tér vissza (6. ütem). Előfordul a *Húsz magyar népdal* átdolgozásában, az *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* Régi keserves tételében is, díszítésként a darab kezdetében a B-klarinét (2. ütem), majd a fuvola és a B-klarinét szólamában (10. ütem), majd motívumként a kürt, a harsona, a hegedű és a brácsa formációjában (*3.3-3. kotta*).

10.18132/LFZE.2024.2



3.3-3. kotta: Az Öt magyar népdal Régi keserves tételének panaszos motívuma,

(©1977 Boosey & Hawkes, USA / C.I.C.A. Music Publisher)

A vonóskarkíséretes szakaszban, a „Kinek nincsen sohutt semmi pártfogója” (37. ütem) és az „Addig menyek, addig a kerek ég alatt” (40. ütem) sorok után felbukkanó, kezdetben *mf* majd *f* dinamikájú, hangsúlyos motívum kiemeli a dallam kifejezőerejét, valamint annak keserves jellegét. Hasonló motívum tűnik fel a sorozat negyedik, Panasz tételében is,[1122] az oboánál *dolce* karakterben (4. ütem), majd jelenléte az egész darab során érezhető lesz, emelkedő és ereszkedő ívében váltakozva.

[1122] A *Húsz magyar népdal* 14. darabja.

10.18132/LFZE.2024.2

A harmadik szakaszban az angolkürt szólamában dallammá alakul „Ha meg nem hal, kínokat lát, Az is nékem baj” sorok alatt (20. ütem), majd a negyedik előtt „A te súlyos nyavalyádból adjál nékem is” visszatér az oboához, panaszos, ereszkedő jellegében (28. ütem). A népdalok szövegéből eredő darabok hangulatát és karakterét[1123] a hangszerelés, továbbá a dallamok jellege is hangsúlyozza.

A népdal drámai feldolgozásaként is értelmezhető motívum a tételek befejezésében is megjelenik. Míg azonban a Panaszban változatlan alakban (nagyobb formációban, az oboa, az angolkürt és a fagott szólamában), a Régi keservesben, miként a Marciában, illetve az Elegiában is módosult ritmusban tűnik fel. Pianóban és augmentált formában a kürt szólamában, majd díszítésként diminuált arculatában a fuvola, az A-klarinét, valamint a harsona szólamában, lezárva a tételt (44. ütem).

Az *Intermezzo*[1124] *interrotto* dramaturgiája, zenekari összeállítása, valamint scherzo karaktere[1125] révén a második tétel párdarabja. Több programatikus utalásnak is helyet ad,[1126] melyre a műelemzés első megfogalmazásában Bartók is felhívja a figyelmet, majd a vonatkozó részletet utólag törölte.[1127] A tétel két, hangszerelésében és karakterében is különböző, egy lendületes, illetve egy lírai dallamra épül, amit egy kontrasztáló epizód szakít félbe (*3.3-5. táblázat*).

IV. Intermezzo interrotto Allegretto		
Ütem	**Formarész**	**Hangszerelés**
1–42	A	oboa, fuvola, A-klarinét, fagott
43–50	B	brácsa
51–61		hegedű, angolkürt
62–76	A	oboa
77–119	„megszakítás”	A-klarinét, tuba
120–139	B'	hegedű, brácsa
140–150	A_i	fuvola

3.3-5. táblázat: A IV. tétel folyamatábrája és hangszerelése

[1123] Melyet Bartók is kiemel az 1938. április 22. előadásra készített elemzésében. *BBÍ*/1, 75.
[1124] Hasonló címe van a *Négy zenekari darab* csendes, ringatózó harmadik tételének is, amelyben a *Concerto* negyedik tételéhez hasonlóan, a fafúvóskar jelenléte a meghatározó. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.2. fejezetét.
[1125] Zongora hiányában Bartók egy orvos, dr. Dann házában próbálta ki a *Concerto* zongorakivonatát. Csak a negyedik tételt találta „tűrhetőnek”. *Krónika*, 468.
[1126] Ehhez lásd bővebben: Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók’s Music”, in *Studia Musicologica* T. 5, Fasc. 1/4 (1962), 355–382, ide: 377; Uő., „Béla Bartók: Concerto for orchestra ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein kompromiss in Richtung Popularität?”, I.m., 530–532; Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország…? Bartók különös honvágya”, *Muzsika*, 49/5 (2006. május), 36; Stevens, *Bartók,* 282; Ujfalussy, *Bartók,* 468–469. Sándor György visszaemlékezéséhez lásd: Kroó, *Bartók-kalauz*, 240.
[1127] „The only programatic (movement)” [„Az egyetlen programszerű”], *BBÍ*/1, 88.

10.18132/LFZE.2024.2

A tétel vonósbevezetőjét – mely megelőlegezi az első téma hangkészletét, valamint a megszakítás epizód hangvételét is –[1128] az oboa szólamában felbukkanó népzenei jellegű főtéma követi.[1129] A líd hangsorú, bővített kvart lépésekre és kolinda ritmikán alapuló fafúvós dallamot[1130] a második hegedű ellenpontozza (5. ütem). A hangszerelés és a kíséret is differenciálja a témát, hiszen ismételt alakját a mély fekvésű fuvola és az A-klarinét szólaltatja meg, a fagott téma-inverz alakjának kíséretében (13. ütem), majd a téma ismét az oboánál szól, a fuvola ellenpontozásában, a nagybőgő üveghangjainak színeivel (33. ütem). A szóló hangszerek váltakozása, illetve a kíséret alakulása a dallam népies sajátosságait hangsúlyozza.

A második téma, az Elegia sirató témájához hasonlóan,[1131] a brácsa szólamában jelenik meg. A lírai, magyaros strófaszerkezetű dallam Vincze Zsigmond *A hamburgi menyasszony* „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország" című dalára utal (43. ütem).[1132] Kezdete bár sejteti a szoros kapcsolatot az előző dallammal, a folytatásban átalakul, ütemenként változó metruma bolgáros ritmusokkal egészül ki, hangneme is polimodálissá alakul.[1133] Móricz Klára a *Concerto* „honvágy-dallamát", az operettmelódia szerkezeti, modális és metriko-ritmikai transzformációi során átlényegülő, a bartóki „megtisztítás" eredményeként értelmezi, mely révén a téma szubjektív jelentésűvé válik.[1134] Újabb átalakuláson megy végig a dallam, hiszen

[1128] A kezdőmotívum és a tritonusz jelenléte az első témában a román népdalok hangsorára utal. Riskó Kata, „Népzenei inspirációk Bartók stílusában", *Magyar Zene,* 53/1 (2015. február), 68–94, ide: 76.

[1129] László Ferenc, „Bartók honvágy-dallamáról – egy év múltán", in Uő., *A százegyedik év* (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1984), 145–148.

[1130] Breuer János, „Kolinda–ritmika Bartók zenéjében", in: *Zeneelmélet, stíluselemzés*, A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 84–102. Vö.: Stachó László, I.m., 36. A 2/4 és 5/8 metrumú aszimmetrikus ritmusképletek ugyanakkor bolgár ritmusra is utalnak. László Ferenc, *Béla Bartók şi muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania* (Kolozsvár: Eikon Kiadó, 2003), 193. Ehhez lásd bővebben: Bartók Béla, „Az úgynevezett bolgár ritmus", in *BBÍ*/3, 329. Az aszimmetrikus ritmusképletek balkáni és délnyugat-ázsiai elterjedésével Bartók már 1924 körül tisztában volt. Ehhez lásd bővebben: Kárpáti János, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében" *Muzsika* 49/3 (2006, március), 18–19; Timothy Rice, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm", in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, & Ethnomusicologist*, ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (Oxford: University Press, 2000) 196–210; Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus", in: *A Magyar Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományok osztályának közleményei* 24, 1967, 166–186.

[1131] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 126.

[1132] Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók's Music", I.m., 377. A dallam átformálásához lásd bővebben: Stachó László, I.m.

[1133] Ahogyan a *Kontrasztok* harmadik tétel triójának főtémájában. Somfai László, „Bartók Béla zenéje", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 23. Vö: Stachó László, I.m.

[1134] Móricz Klára, „»From Pure Sources Only«: Bartók and the Modernist Quest for Purity", in: *International Journal of Musicology, Vol 9*., ed. by Elliott Antokoletz, Michael von Albrecht, Bartók International Congress 2000 (Frankfurt am Main: Peter Land Europaeischer Verlag der Wissenschaften, 2006), 243–266, ide: 256. Vö.: Stachó László értelmezésével, miszerint a „honvágy-dallam" Bartók zenei utalása a népek testvérré válása eszméjének, melyet 1931. január 10. keltezésű levelében írt meg Octavian Beunak. *Bartók Béla levelei,* 396–399.

10.18132/LFZE.2024.2

a hegedű szólama után (51. ütem), az angolkürtnél tűnik fel, kánonszerűen, ezúttal a brácsa ellenpontozásában és hárfa akkordok kíséretében. Bartók valószínűleg ezzel a technikával még jobban el akarta távolítani a dallamot az eredeti alakjától.[1135]

A tétel kontrasztáló középrészében előforduló Sosztakovics persziflázsra már a mű ősbemutatója után rámutattak.[1136] A *7. szimfónia* inváziós-témájának paródiája a B-klarinét szólamában vonós pizzicatók kíséretében jelenik meg (77. ütem). A klarinét szín Bartók műveiben gyakran verbunkos jellegű, míg máskor a paródia egyik jellemző kifejezője,[1137] már a *zenekarra és zongorára* írt *Scherzo* óta.[1138] Jelenlétének groteszk jelentését erősíti a negyed és nyolcadpár ritmus ismétlődése a szakaszban (95. ütem) – amit Bartók Harvard-előadásaiban „anti-magyar ritmikának" nevezett –,[1139] továbbá a dallam után felbukkanó fa- és rézfúvós tremolók és glissandók is.

A „honvágy-dallam", valamint a kiparodizált téma közötti szoros összefüggésekre Móricz Klára mutat rá. Azon túl, hogy a Sosztakovics idézet a lírai dallam megfordítása, melyre Ujfalussy hívja fel a figyelmet,[1140] feltételezhető, hogy Bartók és Sosztakovics is Lehár *A víg özvegy* operettjének Daniló dalát használta fel dallamához. Így tehát a lírai, illetve a banálissá egyszerűsített dallam is ebből származhat.[1141] Szakdolgozatában Móricz arra is rávilágít, hogy a tétel dramaturgiája szempontjából azonban nincs jelentősége a téma eredetének, hiszen egy jellegzetesen bartóki esztétikum, az „ideális" és a „torz" (melyet korábban, még Liszt nyomán fejlesztett ki) szembeállítása valósul meg. A lírai epizód megszakítása valójában a tétel negatív pólusa.[1142] A „torz" téma kezdete a tuba szólamában és annak inverz alakja a hegedű szólamában már világosan

[1135] Móricz Klára, „»From Pure Sources Only«: Bartók and the Modernist Quest for Purity", I.m., 257.
[1136] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 121–122. A bemutatót követő kritikákhoz lásd: Tallián Tibor, *Bartók fogadtatása Amerikában* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 230–242, Uő.: Tallián Tibor, „Bartók's Reception in America 1940–1945", in: *Bartók and his World*, ed. by Peter Laki (Princetown: University Press, 1995), 101–118, ide: 113–116. Vö: Doráti Antal, I.m., 46–47. Bartók Péter nyilatkozatára utalva az idézet eredetét Halsey Stevens is kifejti Bartók monográfiájában. Uő., *Bartók,* 282.
[1137] Ehhez lásd bővebben: a disszertáció 2.1.1.5. fejezetét. A hangszer verbunkos jellegű a Királykisasszony első táncának jelenetében (**11**) *A fából faragott királyfi*ban és ironizáló karakterű például a *Scherzo zongorára és zenekarra*, op. 2 visszatérő szakaszában (598. ütem) és a *Két portré* Torz tételében (**5**$^{-1}$). Vö.: David Schneider, „Tradition Challenged: Confronting Stravinsky", I.m., 129–130.
[1138] Hasonlóképpen például a *Két portré*ban is. Ehhez lásd bővebben: a disszertáció 2.1.1.5. fejezetét.
[1139] *BBÍ*/1, 180.
[1140] Ujfalussy, *Bartók*, 438.
[1141] Móricz Klára, „»From Pure Sources Only«: Bartók and the Modernist Quest for Purity", in: *International Journal of Musicology, Vol 9*., ed. by Elliott Antokoletz, Michael von Albrecht, Bartók International Congress 2000 (Frankfurt am Main: Peter Land Europaeischer Verlag der Wissenschaften, 2006), 243–266, ide: 252–258. Vö.: Fricsay Ferenc, „Gondolatok a Concertóról", in: *Mozartról és Bartókról*, ford. Ferenc von Szita-Fricsay (Szeged: Bába Kiadó, 2004), 35–38, ide: 37–38. Vö.: Csákány Csilla, „Egy bohóc Sztálin udvarában. Sosztakovics rejtett üzeneteiről", *Korunk* 22/6 (2011. június), 33–40, ide: 36; Bónis Ferenc, „Quotations in Bartók's Music", I.m., 377.
[1142] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 123.

10.18132/LFZE.2024.2

utal a lírai dallamra (108. ütem). A témák közötti ellentét a „honvágy-dallam” visszatérésében mutatkozik meg. A dallamok folyamatos átalakulása a mindig változó népzene mintájából és Bartók kompozíciós elveiből fakad, a dallam „megtisztításának” folyamatában is nagy szerepet játszik.[1143]

Jaroslav Volek a negyedik tétel rézfúvós színeit nem tartja jelentősnek, mindezt azzal magyarázva, hogy csupán kontrasztáló szerepet töltenek be a fafúvóskarral szemben.[1144] A fejlesztéses technikán alapuló „megszakítás” epizódban azonban Bartók egyik igen jellegzetes, már fiatalkorában kialakult scherzo karaktere tűnik fel, melyben az effektusok igen fontos szerepet töltenek be.[1145] Megszólaltatásukban pedig a rézfúvós hangszerek is szerepet vállalnak. Miként a klarinét hangszíne,[1146] a harsona glissando jelentőségét (90. ütem), jelzi, hogy kíséret nélkül bukkan fel, mely révén hangszíne és effektusa is kiemelkedik a zenekarból, és jelenléte szintén a paródia, valamint a „torz” megjelenítésének fontos része. A tuba szólamában visszatérő téma kezdete, illetve a trombita „anti-magyar” ritmusú, staccatós kísérete (108. ütem)[1147] egyaránt a kifigurázásra utal, ezért szintén fontos eleme a zenei folyamatnak. A zenei tréfában tehát a rézfúvóskar is fontos kifejezőeszközzé válik.

A második tétel páros táncára rímelnek a szakasz befejezésében, a meghatározott hangközökben mozgó fúvós hangszerpárok motívumai. Az ereszkedő kromatikus menetet a B-klarinétok szeptim- (87. ütem), a trombiták szekund- (103. ütem), a fuvolák és oboák pedig kvart- és kvint-párhuzamban szólaltatják meg (114. ütem).[1148]

A „honvágy-dallam” a hegedű és a brácsa kettősében, a hárfa akkordikus kíséretben tér vissza (120. ütem), melyet az átalakult fafúvós dallam inverz-alakjának szekvenciális ismétlődése zár le. Később vonós *pizzicato* kíséretben szól a fuvolánál (140. ütem), az oboánál (144. ütem), majd a fagott (145. ütem), végül a piccolo szólamában (148. ütem). Eközben a fuvola szólamában egy „hora” arculatú dallam bontakozik ki, a vonóskar tartott hangjaival[1149] (143. ütem). A szakasz a nyitótéma kezdetének tüköralakjával zárul a fagott szólamában (144. ütem).

[1143] Móricz Klára, „»From Pure Sources Only«: Bartók and the Modernist Quest for Purity”, I.m., 259.
[1144] Jaroslav Volek, I.m., 583.
[1145] Lásd ehhez bővebben: Jürgen Hunkemöller, „Gattungen, Sujets, Topoi: Scherzo” I.m., 200–213.
[1146] Ehhez lásd a disszertáció 2.2. fejezetét.
[1147] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 128. A negyed nyolcadpár képletet Bartók a negyedik Harvard előadás fogalmazványában nevezte így. *BBÍ*/1, 180.
[1148] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 109.
[1149] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 128. Lásd ehhez: Máramarosi kötet 204. furulya-dallamát „Hora păcurarului când a pierdut oile”, (fluer). Bartók Béla: *Volkmusik der Rumänen von Maramureş* (München: Drei Masken Verlag, 1923), 183.

10.18132/LFZE.2024.2

A kamarajellegű, scherzo karakterű tételekben főként a fafúvós hangszerek szólói emelkednek ki. Míg a második tételben a fafúvók homogén párjait a rézfúvósok akkordikus korálja követi, a negyedikben ezzel szemben a fafúvóskar mellett a vonóskar jelenléte is meghatározó. A hangszercsoportok alkalmazása szempontjából tehát kiegészítik egymást a tételek.[1150]

A lendületes táncfinálé az 1920-as évektől jellegzetes zárótétel típusa Bartók többtételes ciklusainak.[1151] A néptánc jellegű témák láncolatára,[1152] valamint a zsánerszerű elemekre épülő *Concerto* utolsó tételének[1153] formáját Bartók szabálytalan szonátaformaként határozza meg. Elemzésében emellett kiemeli a terjedelmes expozíciót, valamint a kidolgozási rész fúgáját is (*3.3-6. táblázat*).[1154]

Az előző tételekhez hasonlóan a Finale is egy bevezetővel, egy kíséret nélkül bemutatkozó, négy ütemes, havasi kürtre utaló szignál-motívummal kezdődik.[1155] Ezt követi a román hegedűs játékmódot imitáló „perpetuum mobile" dallam a hegedű szólamában,[1156] melyet a brácsák és a csellók *pizzicato* hármas- és négyesfogásai, valamint a szintén népzenei jellegű nagybőgő és üstdob kettőse kísér (8. ütem). A főtéma dallamának második részében a hegedű szólamához a fuvola is csatlakozik (59. ütem).

[1150] Jaroslav Volek, I.m., 582–583.

[1151] A táncfinale tételekhez lásd bővebben: Somfai László, „»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról", in: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 255–265.

[1152] Móricz Klára hívja fel a figyelmet Bartók népzenei gondolkodásának változására. Míg 1920-ban írt tanulmányában („A népzene hatása a mai műzenére", *BBÍ*/1, 102–105) a népzenében a hangnemektől való eltávolodását, a Harvard előadásokban éppen a népzenei hatásra hivatkozva határozza meg kompozíciós stílusának tonális jellegét. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 131.

[1153] Kroó, *Bartók-kalauz*, 236.

[1154] *BBÍ*/1, 87. Bár a tételt indító fanfármotívum az első témaskiccek között megtalálható a török gyűjtőfüzetben (T78), fiának írt levele tanúsága szerint Bartók számára a legtöbb nehézséget a zárótétel megírása okozta. Bartók Péter, *Apám,* 271–272. A tétel komponálási folyamatának rekonstrukcióját lásd Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 71–77.

[1155] Mely a román pásztorok „bucium" dallamára asszociál. David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra*, I.m., 59. Az alpesi kürthöz, „bucium"-hoz lásd bővebben: Bartók *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének bevezetőjét. *RFM*/I, 15–27, ide: 23–25.

[1156] A főtéma a „Hora nemțească" dallamra, míg a vonós kíséret a román cigányok *taraf* zenéjére utal. David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra*, I.m., 59. Mindemellett hasonlóságot mutat az *I. hegedű-zongora szonáta* 3. tételének főtémájával (5. ütem), a *Kontrasztok* Sebes tétel második rondótémájával (18. ütem) és a *Hegedűverseny* első tétel kidolgozási részének motorikus epizódjával (160. ütem). Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 332–345, ide: 333–336. A *Kontrasztok* rondótémája alatt *fogólapra visszacsapódó pizzicato* szól az egyenletes mozgás során, a tizenhatodos fokozás pedig táncritmussá alakul. Móricz Klára, 136–137.

10.18132/LFZE.2024.2

V. Finale Pesante – Presto			
Ütem	**Formarész**		**Hangszerelés**
1–4	Bevezetés – Pesante	szignál-motívum	kürt
5–49	Expozíció Presto	főtéma	hegedű
50–95		főtéma	hegedű, fuvola
96–118		főtéma	fuvola, B-klarinét
119–125		főtéma	fuvola, oboa, B-klarinét, fagott
126–131		főtéma	hegedű
132–147		főtéma	fuvola, B-klarinét, hegedű, brácsa, cselló
148–187		szignál-motívum	fagott
188–255		2. téma	oboa, B-klarinét, fagott
201–255		3. téma	trombita, kürt
256–316	Kidolgozás	3. téma	hegedű, cselló, brácsa
317–383		3. téma	fuvola, oboa, B-klarinét, B-basszusklarinét, fagott, kürt
384-417	Repríz	főtéma	brácsa, cselló
418–448		főtéma	hegedű
449–481		2. téma	fuvola, oboa, B-klarinét, kürt
482–555		szignál-motívum	fagott, B-basszusklarinét
556–572	Coda	szignál-motívum és 3. téma	kürt, trombita, harsona, tuba
573–625		3. téma	hegedű, brácsa, cselló

3.3-6. táblázat: Az V. tétel folyamatábrája és hangszerei

Ekkor a kíséret fokozatosan sűrűbbé válik, ugyanis a fafúvós skálamenetek mellett a kürt ritmikus motívuma, valamint a mélyvonóskar pedálhangja szól. A zenekarban, miként az Elegia első epizódjában is, egyszerre három esemény zajlik, melyből kettő szorosan kapcsolódik egymáshoz. A fafúvók indulószerű motívumára a rézfúvóskar ereszkedő négy hangja válaszol, a vonóskar hullámzó tizenhatodos skálamenete fölött. A hangszerek kontrasztáló hangszínére épülő szakasz, a benne előforduló indulószerű motívum révén Bartók több zenekari művével párhuzamba állítható. Hasonló epizódot találunk ugyanis az *1. szvit* Finale tételében (**12**), a *Tánc-szvit* harmadik (**35**) és utolsó tételében (**60**$^{+5}$), továbbá a *Négy zenekari darab* Marcia funebre lassújában is (**6**$^{+2}$). Míg azonban a *Concertó*ban szigorúan tiszta kvart rajzolódik ki a gisz^3-cisz^4-ből, a *Tánc-szvit*,

10.18132/LFZE.2024.2

illetve a *Négy zenekari darab* fináléjában a szűkített és tiszta kvart hangközök váltakozva szólalnak meg,[1157] fokozva a feszültséget.

A kontrasztáló hangszercsoportok epizódja után a főtéma diatonikus változata szól a fuvola, majd a B-klarinét szólamában, ütőjellegű kíséretben (96. ütem). A dallam alatt a triangulum ütések, a cselló üres húrjain és a hegedű vonójának végével, *punta d'arco* megszólaltatott ritmusképletei szólnak, majd ehhez társulnak a hárfa akkordjai, valamint a brácsa tremolói és trillái. A variációs technikán alapuló főtéma alakjai, ahogy a harmadik tétel piccolo dallama is, a fafúvók formációjában és a hegedű szólamában váltakozva tűnnek fel. A kíséret ennek függvényében alakul, a szerepek felcserélésével egymás szólamának kísérőivé válnak. A fuvola, az oboa és a B-klarinét együttesét a vonóskar (119. ütem), a hegedű szólamát pedig a fafúvók, a kürt és az üstdob tremolói (126. ütem), a fuvola, a B-klarinét és a vonóskar együttesét pedig a kürt és a harsona kíséri (132. ütem). A táncepizódot, a bevezető szignál-motívum követi, a fagott szólamában, majd témává bővül a B-klarinét, az oboa és a két fagott fugatója révén (148. ütem).

A főtéma feszes *giusto* ritmikáját felváltja a második téma *tranquillo* epizódja. Az oboa, illetve a B-klarinét kontrapunktikus, mixolíd epizódjában újabb népi zsánerkép tűnik fel a duda-basszust[1158] idéző fagott kíséretében (188. ütem), mely a *Szabadban* ciklus Musettes darabjához hasonlóan kisterc és nagyterc váltakozásra épül[1159] (ezúttal ellenmozgású szólam nélkül). A fafúvós téma a hegedű és brácsa kettősében perpetuum mobile dallammá alakul,[1160] a mélyvonóskar ostinatószerűen ismétlődő nyújtott ritmusa fölött (196. ütem).

A tétel második rézfúvós dallama – mely valójában a bevezető szignál-motívum átalakult formája – először a trombita, majd a kürt szólamában jelenik meg. Pentaton dallama és hívogató jellege szintén parasztzenei ihletésre, a román havasi kürtjelekre

[1157] A motívum díszítő jellegében is megmutatkozik A *Két kép* Falu tánca tételében (**11**$^{+9}$), szintén a fafúvós hangszerek szólamában. Ehhez lásd bővebben a disszertáció 2.2. fejezetét. A rézfúvóskar bevezető és lezáró jellege folytán a *Tánc-szvit* fináléjával mutat szorosabb párhuzamot. A trombita és harsona vezeti be és zárja le a fölötte megszólaló fafúvós motívumot.

[1158] A hangszer játéktechnikájához lásd a disszertáció 2.1.1.7 alfejezetét. Tóth a motívum fejlesztésében és az azt követő kvinteket ismételgető vonósok játékában, valamint a melléktémában is a duda aprájára ismer. Tóth Anna, „Der Dudelsack-Effekt in Bartóks Werk", 516–517.

[1159] A kéziratokból kiderül, továbbá Móricz Klára is rámutat, hogy a duda-epizód és a fafúvós fugato eredetileg nem tartozott össze (L8. oldal, II. 35, másolat a Bartók Archívumban). A tematikus kapcsolódást az előző szakasz oktáv lépéseinek ismétlődése adja. Uő., *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 139.

[1160] David Cooper, *Bartók: Concerto for orchestra*, I.m., 61.

10.18132/LFZE.2024.2

utal[1161] (201. ütem). A trombita szólamához csatlakozó kürttel rézfúvós fugatóvá bővül a szakasz (221. ütem), amelyhez fafúvók (az oboa, a B-klarinét és a fagott), valamint a vonóskar nyújt kíséretet. A téma alakváltó jellege miatt hasonlít az *1. zongoraverseny* trombita szólamában felbukkanó kontraszt-témához. Míg átalakulásai parasztzenei elveken alapszik – a *hora lungă* elv művészi átdolgozása –, az ütemhosszát a bizonytalan hosszúságú beépülő nyugvóhangok folytán változtatja,[1162] a dallam fejlesztése a szimfonikus polifon kidolgozás és a tématorlasztás során azonban műzenei megoldással történik.[1163]

A kidolgozási részben újabb zsánerkép biztosít kíséretet a rézfúvós téma fejlesztéséhez és kidolgozásához. A hangolt gamellán zenekar[1164] hangzását felidéző bevezetőt (256. ütem) a tétel harmadik témájának polifon kidolgozása követi, melyben *hora lungă* vonásokkal gazdagodik. A hét féle alakban megmutatkozó téma kezdetben a vonóskarnál, hegedűnél, csellónál, majd a brácsánál (265. ütem), a kontrasztáló fafúvóskarnál, először a fuvola, az oboa és a B-klarinét (344. ütem), a B-basszusklarinét, majd a B-klarinét, illetve a két fagott szólamában jelenik meg (356. ütem). A vonós fugato a fuvola, a B-klarinét és a fagott gyors, tizenhatodokban emelkedő rövid motívumainak kíséretében szól. A fafúvók fugatója alatt kezdetben a vonóskar trillái és *pizzicato* hangjai, majd a hárfa négy szólamának fokozatos belépései szólnak. Ehhez csatlakozik később a kürt, kiemelve a fafúvóskar fugatóját. A dallam kíséretében megfigyelhető, hogy míg a fafúvóskar színezi és oldja a vonóskar fugatójának kötöttségét, a fafúvós fugatóban a hárfaszólamok kihangsúlyozzák annak feszes ritmikáját. Miként a tétel lírai témájának feldolgozása, a kidolgozási rész is a vonóskar, illetve a fafúvóskar váltakozására épül.

A visszatérésben a perpetuum mobile főtéma fisz-ben a mélyvonósoknál tér vissza a szignál-motívum ritmusával az üstdob szólamában (384. ütem). A főtémát a hegedűnél, a kontrasztáló rézfúvósok, a harsona és a tuba ellenpontozza (418. ütem). A lírai téma a fuvola, majd az oboa és a B-klarinét együttesében, a vonóskar bevezetésében és annak tremolós kíséretében szól (449. ütem). A szignál-motívum pedig a fagott, majd a B-basszusklarinét szólamában jelenik meg a vonóskar *sul ponticello*jával (482. ütem).

[1161] Lásd *RFM*/I, 768-tól kezdődő kürtjeleket. Somfai László, „Téma lágy »hosszúhangokkal«", I.m., 176. David Cooper a szlovák gulyások kürtdallamához hasonlítja. Uő., *Bartók: Concerto for orchestra*, I.m., 61.
[1162] Somfai László, „Téma lágy »hosszúhangokkal«", I.m., 176–178.
[1163] A téma átalakulásai ugyanakkor Liszt karaktervariációira is emlékeztetnek.
[1164] Elliott Antokoletz, I.m., 535; Vö.: Benjamin Suchoff, *Bartók Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World*, I.m., 169. Ehhez lásd bővebben: Yves Lenoir, I.m., 211–220.

10.18132/LFZE.2024.2

A codában egy rézfúvós korál szól, amely a kürt szignál-motívumát, illetve a tétel rézfúvós témáját mutatja be torlasztva (556. ütem),[1165] visszautalva a nyitótétel harsona témájára.[1166] A himnikus jellegű epizódot[1167] egy, Bartók zenekari műveire jellemző, stretto karakterű, szintén a rézfúvós témán alapuló zárótánc követi, a korál apoteózis levezetéseként a vonóskarnál (573. ütem). A variációs formára épülő alternatív befejezés,[1168] miként arra Móricz Klára és Somfai László is rámutat, a kibontakozó dallamok okán jobban illik a szimfonikus kompozícióhoz.[1169] A szignál-motívum kisterceit a rézfúvóskarnál és a vonóskarnál, fafúvós színek kísérik. A befejezés statikus marad, hiszen nagyzenekari hangzással, a fafúvóskar és vonóskar emelkedő skálamenetével, a rézfúvók glissandójával, az üstdob és a nagydob tremolójával, valamint a cintányér ütésével zárul.[1170]

A *Concerto* szélső tételei számos ponton hasonlóságot mutatnak. Amellett, hogy zenekari tuttik és hangszeres tömbök jellemzik, mindkét tételben jelentős a vonós és a rézfúvós együttes jelenléte. Utóbbi meghatározza a tételek befejezését is. Volek hívja fel a figyelmet a vonós-, illetve a rézfúvóskar tematikus anyagának jelentőségére, azok nyitó- és zárójellegére. A Finale rézfúvós témája, mivel korábban megjelenik, az első tétel zárótémájával ellentétben, kialakul az „egyeduralma", megszabva a tétel további részét. Ehhez kapcsolódik szorosan a vonóskar kísérete, amely előkészíti, feldolgozza, majd lezárja a témát.[1171] Újabb párhuzam a tételek között, hogy mindkettőben főként

[1165] A rézfúvós hangszerek megjelenései román népzenei hatásra, a havasi kürt hívójelére utalnak. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 134. A román népzenei utalásokat feltehetően az is befolyásolhatta, hogy amerikai éveiben Bartók intenzíven dolgozott a román gyűjtemény kiadásán. Somfai László, „»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról", I.m., 262. A dallam triolás alakja Debussy *La mer* zenekari darabjának témájára utal. Bónis Ferenc, I.m., 529. Kovács Sándor hívja fel a figyelmet, hogy hasonló rézfúvós témával zárul a *3. zongoraverseny* is (427–430. ütemek). Uő., „Final Concertos", in *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies (London: Faber & Faber, 1993), 538–554, ide: 547.

[1166] A motivikus kapcsolatokhoz lásd bővebben: Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 134.

[1167] Somfai László, „»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról", I.m., 262.

[1168] A tétel három befejezéséhez és az eltérésekhez lásd bővebben: Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra,* I.m., 140–142, valamint: Uő., „Operating on a Fetus: Sketch Studies and Their Relevance to the Interpretation of the Finale of Bartók's *Concerto for Orchestra*", in *Studia Musicologica*, T. 36, Fasc. 3/4 (1995), 461–476.

[1169] Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 141. Somfai ugyanakkor arra is rámutat, hogy az eredeti, gyors fordulattal záró befejezés is Bartók zenekari műveinek egyik jellemzője. Uő., *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 198.

[1170] Lendvai figyelmeztet, a záró kisterc fanfár-epizód visszautal Bartók egy korábbi, az 1910-ben komponált *Két kép* A falu tánca befejezésére. Uő., „Dramatikus formálás. Két kép. Virágzás – Falu tánca", in: Uő., *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord Kiadó, 1995), 53–62, ide: 62.

[1171] Jaroslav Volek, I.m., 575.

10.18132/LFZE.2024.2

a népzenei ihletettségű témákban érvényesül a fafúvóskar. Az arabos, kisszekundokra épülő dallamban, valamint a duda-basszust imitáló fagott kíséretben[1172]

A tételek közötti szoros kapcsolatot a fugato szakaszok tovább erősítik, hiszen az elsőben a harsona dallam feldolgozása a rézfúvós hangszerek ellenpontozó jellegű epizódjában, a zárótétel harmadik témája pedig a vonóskar versengésében szól. Eltérés azonban a két téma között, hogy míg az első végig megőrzi fanfár jellegét, a Finale témája népies karaktert ölt.

Újabb hasonlóság a tételek expozíciójában a táncasszociációs szakaszok jelenléte, valamint az azonos hangszerelés is. Mindkettőben a hegedűnél tűnik fel a táncos karakterű dallam, vonós- és fafúvós színekkel. Míg azonban az elsőben a mélyvonóskar tartott hangjai, a fuvola, az oboa, a B-klarinét és a fagott szólama, az oboa és a B-klarinét kettősének ellenpontozó motívuma fölött szól a dallam (95. ütem, *3.3-4. kotta*), a finálében a vonóskar törtakkordjai, illetve a fafúvós formáció (a piccolo, a fuvola, az oboa és a B-klarinét) periodikusan visszatérő rövid motívumai követik (74. ütem, *3.3-5. kotta*).

[1172] Mindkét téma d-hangon tér vissza. Móricz Klára, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*, I.m., 102.

10.18132/LFZE.2024.2



3.3-4. kotta: A *Concerto* nyitótételének tánc-epizódja,

(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

10.18132/LFZE.2024.2



3.3-5. kotta: A *Concerto* Finale tételének tánc jellegű szakasza,

(©1946 Hawkes & Son, London / B. & H. 9009)

10.18132/LFZE.2024.2

A szélső tételek a hangszercsoportok együttes kibontakozására, a második, valamint a negyedik tétel pedig hangszeres szólókra épül. Az Elegiára mindezek kombinációja jellemző.[1173] A szólisztikus hangszerek és a hangszercsoportok alkalmazásában is centrális funkciója van a lassútételnek. A homogén, illetve a hangszerek kombinációjából alakult párok, hangszercsoportok társítására épülő tétel, technikai és hangszerelésbeli sokféleséget mutat. A fafúvós szólók (például a piccolo variációs dallama a tétel folyamán), továbbá a vonós szólók (hegedű 34. ütemnél, vagy a brácsa szólója a 62. ütemnél) mellett, a fafúvós és a vonós hangszerek kombinációján alapszik, a B-basszusklarinét és a cselló, valamint az angolkürt és a brácsa együttesében megszólaló átvezető rész dallama (45. ütemtől, *3.3-4. ábra*). Mindemellett a vonós- és a fafúvóskar hangszínkombinációja a tétel bevezetőjének megteremtője is, továbbá a C epizód témájának is megszólaltatója (86. ütem, *3.3-4. ábra*).

Párhuzamba állítva a hangszercsoportok alkalmazása szempontjából a gyors és a lassú tételeket, feltűnik, hogy míg a lendületes tételekben a homogén hangszercsoportok szólaltatnak meg témákat, és azok eltérő karakterét a hangszerek különböző hangja is felerősíti, az Elegiában ezzel szemben a fafúvós és a vonós hangszercsoport kombinációja uralja a tételt. Ugyanakkor a szólók révén is egyedi a *Concerto* lassúja, mert míg a scherzo karakterű tételekben az egynemű szólók és a hangszerpárok uralkodnak, ezúttal vonós és fafúvós hangszerpárok kombinációjában jelennek meg a témák. A fafúvóskar és a vonóskar tehát többszörösen is meghatározza a tételt, úgy a hangszercsoportok, mint a szólók jelenlétével.

A kompozíció tételeinek bevezetője szempontjából is különös helyet tölt be az Elegia. Miként arra Volek is rámutat, kulcsfontosságú motívumok jelennek meg ezekben az ütemekben: az első és a harmadik tétel kvart dallama, a színpadszerűségre utaló kisdob ritmusa a második és a vonóskar bevezetője a negyedik tételben, valamint a kürt motívuma a finálében.[1174] Míg azonban az előzőknél egy hangszernél vagy hangszercsoportnál, a lassú tételben két különböző hangszínű, a nagybőgő és az üstdob kettősében jelenik meg a kvart motívum, összevonva ezzel egy húros és egy ütős hangszínt, egyesítve ezáltal az első és a második tétel bevezetőjének jellegzetességeit.

A formához szorosan kapcsolódó hangszerelés vizsgálódása során Volek rámutat arra, hogy Bartók a dallamok kifejezésében szem előtt tartotta a hangszerek tónusát és

[1173] Jaroslav Volek, I.m., 574.
[1174] A bevezető részek szólóinak színpadszerűségét a negyedik és ötödik tételben a fermata is kihangsúlyozza. I.m., 581.

10.18132/LFZE.2024.2

természetét, és szinte „szereplőként” kezeli mind a hangszereket, mind a hangszercsoportokat. A témákhoz szorosan kapcsolódó hangszerelés azok alakulásával együtt változik.[1175] A hangszercsoportok a tételekben felváltva töltenek be központi szerepet, így az ütőkar kivételével, mindegyik jelentős szerepet tölt be. A *Concerto* tehát nemcsak bizonyos hangszerek, hanem a teljes zenekar virtuóz jellegét mutatja be, így a kompozíció mellett a hangszerelés is egységes képet mutat.[1176]

Miként Somfai László is rávilágít, a lejegyzett és tanulmányozott népzenei anyag Bartók figyelmének mindvégig az előterében volt.[1177] Ezt bizonyítják a *Concerto* népi ihletésű témái, illetve ritmusai is. Mindemellett a kompozícióban Bartók szintézisre való törekvése is megfigyelhető, mely a témák többrétű átalakulásában (a népi hangszerekre való utalásokban), a fa- és a rézfúvós fugato-epizódokban, valamint a korál szakaszokban mutatkozik meg, összegző jelleget kölcsönözve a műnek, amit a hangszerelés alátámaszt. A hangszerek és hangszercsoportok között kialakított kapcsolatok, azok fejlesztése és váltakozása a zenekar szerves egységét és sajátos szintézisét valósítja meg.[1178]

[1175] I.m., 530.
[1176] I.m., 573.
[1177] Somfai László, „Bartók és a Liszt-hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek”, *Magyar Zene,* 27/4 (1986. november), 335–351.
[1178] Jaroslav Volek, I.m., 572–574.

10.18132/LFZE.2024.2

Összegzés

Doktori értekezésem, melyhez a következőkben néhány, részben összefoglaló, részben kiegészítő észrevételt teszek, a hangszerek használatát kívánta feltárni Bartók zenéjében. A zeneszerző legfontosabb hangszerelési eljárásait és elveit a zenekar, valamint a hangszerelési jelenségek korábbi vizsgálatából kiindulva igyekezetem bemutatni.

Bartók művészetére, a zenetörténeti hagyományokhoz sok szállal kötődő, népzenei elemekkel kiegészített kompozíciós stílusra, a fejlődés és a folyamatos változás jellemző. A Berlioz és Wagner zenekarából és technikáiból, Strauss hangzásvilágával kiszélesített, majd Debussy stílusjegyekkel felruházott művekben kiemelte a hangszerek egyedi hangját,[1179] melyek olykor toposzként bukkannak fel (így például az angolkürt epizódja a halotti indulókban) máskor pedig sajátos megoldásokkal hangszínkombinációkat alakított ki.

Bartók a hangszínek alkalmazása iránti érzékenysége és a hangszeres együttesek egyensúlyának megteremtésére való törekvése már fiatalkori műveiben megmutatkozik.[1180] Követte a hagyományos elvet, miszerint a vonós hangszerek a zenekar középpontjában állnak, ezeket egészítik ki a fafúvók színei. A rézfúvóskar az erőteljes dallamok megszólaltatója, illetve a csúcspontok megteremtője, míg a ritmikus erőt az ütőhangszerek biztosítják. Esetenként azonban szerepcserék is előfordulnak, hiszen dallamhangszerként az üstdob, ütőjellegében pedig a zongora, a hárfa, valamint a vonóskar is kibontakozik, melynek játéktechnikáit, effektusait Bartók olykor maga fejlesztette ki (Bartók-pizzicato).

Bartók hangszerelését nem az új metódus és nem is egy új szintaxis kialakítása határozza meg, hanem a hangszínek iránti affinitása, kreatív képzelőereje, amellyel új hangzásokat és hangszín-kombinációkat hozott létre. Összekapcsolt, máskor ellentétbe állított árnyalatokat, amit mindegyik hangszercsoportra kiterjesztett, továbbfejlesztve és új, egyéni zenei típusba ágyazva őket, mint amilyen az „éjszaka zenéje”, a természeti képek, vagy az egyedi burleszk-scherzo hang. Ahogyan azt láthattuk, hangszerelési újításai ugyanakkor nemcsak a zenekari műveinek, hanem kamaraműveinek is szerves részét képezik.

[1179] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, vii.
[1180] I.m., 358.

10.18132/LFZE.2024.2

Az éjszaka zenéje típusú tételek megalkotásával kialakult az ütőegyüttes függetlenedése és árnyalt alkalmazása,[1181] amit nemcsak a többféle dob és verő kombinációja, de a különböző megszólaltatási módok is jellemeznek, az *1. zongoraversenyt*ől kezdődően a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* kompozíciókig.

Hangszerelésében emellett megfigyelhető – miként műveinek ritmikájában is – a több rétegűen felépített szakaszok jelenléte, melyekben a különböző, egyidőben felbukkanó rétegek: a dallam köré felépített kíséret, a díszítő, a hangulatot fokozó, vagy a zenekar hangzását felerősítő szólamok megjelenése, melyeket olykor vertikálisan, illetve lineárisan is eltérő artikuláció választ el egymástól.

Színpadi műveinek szereplőit Bartók a hangszerelés révén is jellemzi, bevonva a teljes zenekart az ábrázolásba. A női szereplőket a B-klarinét, illetve a hegedű, a férfialakokat a fagott, a harsona és a cselló mutatja be, a kegyetlen mozdulatokat a cintányér, a komikus gesztusaikat pedig a kornett, a kasztanyetta, valamint a xilofon jeleníti meg.

Nem idegen a zeneszerzőtől a fontos dramaturgiai események strukturálása sem, amit a hangszerek használatával valósít meg. A hangszíntömbökre épülő *1.* és *2. zongoraversenyb*en, a *Hegedűversenyb*en, illetve a különböző játéktechnikákon, visszatérő hangszíneken alapuló színpadi művekben (amelyekben a hangszínek a cselekmény ismétlődő pillanatainak ábrázolására szolgál[1182]), és amint az korábban is említésre került, a kamaraművekben is, így a *4. vonósnégyes*ben is előfordul.[1183] Bartók hangszereléssel jelzi műveinek dramaturgiáját. Nemcsak a hangnemi változásokat, a fordulópontot hangsúlyozza − amelyhez több hangszert is kiemel a zenekarból például az üstdob, a nagydob, a triangulum, a cintányér, a harangjáték, a kisdob, a zongora, valamint a kürt szólamát −, de a visszatérést is, felidézve a dallam és a köré szervezett hangszíneket. Továbbá az új részeket is előkészíti, leggyakrabban az ütőhangszerek,[1184] vagy az ütőjellegű játéktechnikák felbukkanásával.[1185] A feszültség feloldását pedig a hárfa, vagy a cseleszta szólama érzékelteti. A hangszer felbukkanását tehát, olykor a

[1181] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 361.
[1182] Lásd a Mandarin tekintetét ábrázoló cseleszta szólamát a pantomimban. Lebon, *Béla Bartók Handlungsballette,* 140.
[1183] Amanda Bayley, „Bartók's String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach", I.m., 364. Vö.: Somfai, *Bartók kompozíciós módszere*, 275.
[1184] Lásd például a triangulum szerepét a zongoraversenyekben.
[1185] Lásd a nagyzenekari *Concerto* Finale tételének gamelán epizódját a kidolgozási részben (256. ütem).

10.18132/LFZE.2024.2

tónusa emeli ki, míg máskor a szólamában megszólaltatott effektus, vagy egy játéktechnika hangsúlyozza.

A hangszerelési kolorit formaadó szerepe ugyanakkor a formatervben is meghatározó. Így a nagyzenekarra írt *Concertó*ban, leghangsúlyosabban pedig a sztereofonikus írásmód során, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* kompozíciókban jelentkezik, melyek Bartók művészetének legeredetibb megnyilvánulásai közé tartoznak.

Stílusának megformálásához Bartók egyaránt merített az európai műzene tradícióiból, illetve a népzenei jelenségek megfigyeléséből. A népi inspiráció nem csupán szellemiségében épült be művészetébe, de zeneszerzői technikájában is jelentős. Zenéjének több rétegéhez nyújtott inspirációt, hiszen hatást gyakorolt a dallamra, a ritmusra, a harmóniára, a metrumra és nem utolsó sorban a hangszerelésre is.[1186] Valamennyi általa kutatott nép zenéjének hatását felismerhetjük műveinek hangszerelésében. A fafúvóskar a magyar, a hegedű a román és a rutén, az ütőhangszerek árnyalt alkalmazása, dallamhangszerekkel való összekapcsolása, a műzenei hatás mellett az arab népzenéből is eredeztethető.

A népi jelleg kihangsúlyozása érdekében a zeneszerző a fúvósokkal gyakran a paraszti hangszerek hangját imitálja. Az eleinte népiesnek tekintett tárogató (angolkürt, klarinét, basszusklarinét), a furulya (fuvola), a dudasíp (kürt, oboa) valamint a havasi kürt (kürt) hangját. Míg máskor a népi jellegű dallamok megszólaltatásához olyan különleges hangszereket alkalmaz, mint a szaxofon, vagy a blockflöte.[1187] A karakterek kidomborításához pedig a hangfestés mellett a vonós hangszerek népi játéktechnikáit is használja.

Szublimálva népzenei elemek is előfordulnak Bartók műveiben. A hegedű román népi játékmódjai között számontartott glissando humoros effektusként[1188] épül be Bartók zenéjébe, majd dramaturgiai elemként, valamint különböző jelentéstartalommal tűnik fel a zenekar több hangszerénél. A műzenében is előforduló effektus kezelésében mutatkozik meg leginkább a zeneszerző azon tulajdonsága, miszerint a műzenében felfedezett

[1186] Dawson véleménye szerint a hangszerelésre nem hatott a népzene. Uő., *Bartók's development as Orchestrator*, 61.
[1187] Zenekarának összeállítása felszabadult Strauss zenekarától. Ehhez lásd a disszertáció 1.2. fejezetét
[1188] A román hangszeres zenében. *RFM*/I, 17.

10.18132/LFZE.2024.2

elemeket csak akkor használata fel, ha azt a népzenében is megtalálta, és fordítva. Így nyert érvényt, hogy alkalmazza kompozícióiban is.[1189]

A Denijs Dillének 1937-ben adott interjúban ekképpen nyilatkozik zenéjéről:

> „Ki kell jelentenem, hogy egész zeném – s benne persze éppúgy ez a harmóniakérdés is, amelyről beszélünk – ösztön és érzékenység dolga; ne is kérdezze senki, hogy miért írtam ezt vagy azt, miért így és miért nem inkább úgy. Más magyarázatom úgysem volna, csak az, hogy így éreztem, így írtam le. Forduljanak magához a zenéhez: elég világos hozzá s elég erős, hogy megvédje magát" .[1190]

Bartók maga hívja fel a figyelmet a művészetében is jelentős szerepet betöltő intuícióra. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy a kompozíciókba beépített népies játéktechnikák, illetve elemek is ösztönből fakadtak.

A zeneszerzőt nemcsak a kísérletezés ösztönözte, hanem a különböző hanghatások megvalósítása is.[1191] Olyan zene létrehozására törekedett, amely ötvözte a népzenét és a nyugati zenét, egy olyan stílust megteremtve, amelyben mindkettő érvényesül.[1192] Az anyag továbbfejlesztésére különféle módszereket keresett. Erről is vall az említett interjú során:

> „Bizonyára megfigyelte, hogy nagy súlyt vetek a technikai feldolgozás munkájára, hogy nem szeretem a zenei gondolatot változatlanul megismételni s egyetlen részletet sem hozok vissza ugyanúgy. Ez az eljárás a variálásra, a témák átalakítására való hajlamomból fakad. Nem puszta játék, amikor második zongoraversenyem végén visszájára fordítom a témát. Az a szélsőséges változatosság, mely a mi népi zenénkre jellemző, egyben a magam természetének megnyilatkozása".[1193]

Bartók zenéjének egy másik fontos jellegzetessége a dinamikai színek, hangzások és karakterek gazdagsága,[1194] amit a hangszerelés is kihangsúlyoz. A variáló készség nemcsak a dallam átalakításában, de a hangszerelés változatosságában is kibontakozik.

[1189] Frigyesi Judit, *Ritmusvizsgálatok a 20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában*, I.m., 52.
[1190] Denijs Dille, „Beszélgetés Bartók Bélával", in *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, összeáll. Wilheim András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 179–181, ide: 180–181. Első közlés: *La Sirène* [Brüsszel] I/1 (1937. március), 3–6.
[1191] Dawson, *Bartók's development as Orchestrator*, 369.
[1192] A magyar műzene alapjának megteremtését a paraszti zene nyelvének technikai elsajátításában látja. „A magyarországi modern zenéről", BBÍ/1, 118–122, ide: 121; „A műzene fejlődése Magyarországon", 123–127, 125; „Magyar népzene és új magyar zene", 129–137. Első kiadás: *Zenei Szemle*, XII, 3–4 (1928. március–április, április−május), 55–58. 1
[1193] Denijs Dille, „Beszélgetés Bartók Bélával", in *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, összeáll. Wilheim András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 179–181, ide: 181. Első közlés: *La Sirène* [Brüsszel] I/1 (1937. március), 3–6.
[1194] Somfai, *Bartók kompozíciós módszere*, 267.

10.18132/LFZE.2024.2

Egyik előadásában Ligeti „novarum rerum cupidus”-ként nyilatkozik Bartók kísérletező hajlamáról,[1195] mely képessége a zenekari művek hangszerelésében is megnyilvánul. Az új hangszínek és különböző hangszerek kombinációs lehetőségei iránti érdeklődése, úgy a zenekar- és a hangszerkezelésben, mint az effektusok alkalmazásában kompozíciós stílusának szerves részévé váltak. A zenekari kompozíciók hangszerelésének vizsgálatával tanulságos adalékok révén még behatóbban megismerhettük Bartók zeneszerzői gondolkodását és alkotói habitusát.

[1195] Ligeti György, „Bartók *Mikrokosmos*áról”, in *Ligeti György válogatott írásai*, közr. Kerékfy Márton (Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2010), 77. Kodály szintén kihangsúlyozza Bartók ezen tulajdonságát a folklorista munkája kapcsán. Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók”, in Uő., *Visszatekintés* 2, I.m., 452. Vö.: Biró Viola, *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*, I.m., vii.

10.18132/LFZE.2024.2

Bibliográfia

Primer szakirodalom

Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
Bartók Béla levelei [III]. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
Bartók Béla Családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla, Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
Bartók Béla, Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról = Bartók Béla írásai 1. Közr. Tallián Tibor, Budapest: Editio Musica, 1989.
Bartók Béla, *Írások a népzenéről és a népzenekutatásról I*. Közr. Lampert Vera és Révész Dorrit = *Bartók Béla írásai 3*, Budapest: Editio Musica, 1999.
Bartók Béla, *Írások a népzenéről és a népzenekutatásról II*. Közr. Lampert Vera, Révész Dorrit, Biró Viola = *Bartók Béla írásai 4*, Budapest: Editio Musica, 2016.
Bartók Béla, *A magyar népdal* (1924) = *Bartók Béla írásai 5*. Közr. Révész Dorrit, Budapest: Editio Musica, 1990.
Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922. Az eredeti kézirat fakszimile kiadása Somfai László utószavával, Budapest: Editio Musica, 1987.
Documenta Bartókiana 1–4. Közr. Denijs Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964–1970.
Documenta Bartókiana 5. Közr. Somfai László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.
Documenta Bartókiana 6. Közr. Somfai László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.
Bartók and Arab Folk Music / Bartók és az arab népzene, CD-ROM, szerk.: Kárpáti János (főszerk), Pávai István és Vikárius László, Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
Bartók Béla élete – levelei tükrében, Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János, Bartók Béla családi levelei, Szerk. ifj. Bartók Béla és Gombocz Adrienne, ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája* összegyűjtött digitális kiadása, szerk.: Pávai István, Vikárius László, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2007.
Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945. Összeáll. Wilheim András, Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.
Bartók breviárium. 3. kiadás. Szerk. Ujfalussy József, Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
Bartók Béla, „Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára”. In: *Bartók Béla írásai 1*, 80.
Bartók Béla, „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre”. In: *Bartók Béla írásai 1*, 81.

10.18132/LFZE.2024.2

Bartók Béla, „Nyilatkozat egyes zongoraműveiről”. In: *Bartók Béla írásai 1*, 191–192.

Bartók Béla, „Új magyar zene, műzene és népzene”. In: *Bartók Béla írásai 1,* 175–178.

Bartók Béla, „Mesterművek zongorára”. In: *Bartók Béla írásai 1*, közr. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 94–95.

Bartók Béla, „*2. zongoraverseny*”. In: *Bartók Béla írásai 1*, közr. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 69–73.

Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In: *Bartók összegyűjtött írásai*, közr. Szőllősy András, Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 59–76.

Bartók Béla, „Magyar népi hangszerek”. In: *Bartók összegyűjtött írásai*, közr. Szőllősy András, Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 358–365.

Bartók Béla, „Nyilatkozat a zongoráról”. In: *Bartók összegyűjtött írásai*, közr. Szőllősy András, Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 793.

Bartók Béla, „A Biskra-vidéki arabok népzenéje”. *Szimfónia* 1., 12–13., (1917), 308–323. Gyűjteményes kiadás: In: *Bartók összegyűjtött írásai*, közr. Szőllősy András, Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 518–562.

Bartók Béla, „Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2/9 (1920).

Bartók Béla, „Das Problem der Neuen Musik”. *Melos,* 1/5 (1920. április 16.), 107–110. Gyűjteményes kiadása: *Bartók összegyűjtött írásai*, közr. Szőllősy András, Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 718–722.

Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Bartók Béla – Paul Sacher levelezése, 1936–1940. Közr. és fordította Bónis Ferenc, Budapest: Balassi Kiadó, 2013.

Bartók Béla, *Rumanian Folk Music.* Ed. by Benjamin Suchoff, Volume One: Instrumental Melodies. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.

Bartók Béla, *Essays.* Ed. by Benjamin Suchoff, London: Faber and Faber, 1976.

„Interview de Béla Bartók par Denijs Dille” (1937). In: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé.* Éd. par Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve: Institut Superieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art Collège Érasme, 1990, 28. Magyar nyelven: „Bartók Béla és Denijs Dille beszélgetése” (1937). In: Ujfalussy József (összeáll.), *Bartók breviárium* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 479.

Béla Bartók: A Celebration. Ed. by Benjamin Suchoff, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004.

10.18132/LFZE.2024.2

Szekunder szakirodalom

Adler, Samuel, *The Study of orchestration*. Third Edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2002.

Adorno, Theodor W., „Béla Bartóks Tanzsuite”. In *Gesammelte Schriften* 18, ed. Rolf Teidemann and Klaus Schultz, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1984, 279–281.

Angi István, *Esztétikai kategóriák*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2003.

Antokoletz, Elliott, *Béla Bartók: A Guide to Research*. New York: Garland, 1988.

_____, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (ed. by), *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____, „Organic Expansion and Classical Structure in Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion”. In: *Bartók Perspectives*, ed. by Elliot Antokoletz, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff, Oxford: Oxford University Press, 2000, 77–94.

_____, „Bartók’s Bluebeard: The sources of Its »Modernism«”. In *College Music Symposium*, Vol. 30/1 (1990), 75–95.

_____, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____, „*Concerto for Orchestra*”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 526–537.

Arnóth Zoltán, *A klarinét hangja a zenekarban*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Asztalos Bence, *Esztétika, dramaturgia, innováció Richard Strauss Intermezzo című operájában*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

Austin, William, *Music in the 20th Century, from Debussy Through Stravinsky*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1966.

Bali János, *A furulya*. Budapest: EMB, 2007.

Banda Ádám, *Hubay Jenő tanítványainak kapcsolata Bartók Bélával*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.

Barbès, Léo-Louis „Commentaire à un essai de Béla Bartók »La musique populaire des Arabes de Biskra et des environs«”. *Annales de l’Institut des Études Orientales d’Alger*, T. 18–19 (1960–1961), 301–336.

Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó, 2006.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.

Bartók Péter, *Apám*. Ford. Péteri Judit, Budapest: Editio Musica, 2004.

Bayley, Amanda, „The String Quartets and works for chamber orchestra". In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: University Press, 2001, 151–174.

_____, „The string Quartets and Works for Chamber Orchestra. String Quartet No. 4". In: Uő., *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 160–163.

_____, „Bartók's String Quartet No. 4, Third Movement: A New Interpretative Approach". *Music Analysis* 19/3 (2000), 353–382.

Bartáné Góhér Edit, *Tempóváltások Bartók Béla »Gyermek- és nőikarok« című művében*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005.

Batta András, „Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und bei R. Strauss". In *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 275–282.

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

Beckles, Willson, Rachel, „Vocal music: inspiration and ideology". In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 78–91.

Bennett, Clive, „»Icare«". *Tempo*, 133/134 (Sep., 1980), 44–51.

Beranek Katalin, *Bartók: 2. zongoraverseny*. Diplomadolgozat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1989.

Berlioz, Hector, *Instrumentationslehre.* Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig, C. F. Peters, 1905.

_____, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris, 1844: rev. ed. Richard Strauss, Leipzig, 1905: Eng. tr. Theodore Frost, New York, 1948.

Biró Viola, *Bartók és a román népzene: Kutatás és komponálás 1909–1918 között*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

_____, „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz". *Magyar Zene*, 50/2 (2012. május), 188–209.

_____, „»*Olához*«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben". *Magyar Zene*, 57/4 (2019. november), 381–395.

10.18132/LFZE.2024.2

Bozó Péter, „Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban”. In: Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019, 231–248.

Bónis Ferenc, „Bartók-mese felnőtteknek: »A fából faragott királyfi« – A zeneszerző halálának ötvenedik évfordulójára”. *Hitel*, 8 (1995), 88–95.

_____, „A Tánc-szvit belső világáról”. Bartók Béla, *Tánc-szvitje/Tánc-suite*, hasonmás kiadás, Balassi Kiadó, 1998, 5–46.

_____, *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

_____, *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992.

_____, „Béla Bartók: Concerto for orchestra ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein kompromiss in Richtung Popularität?”. In: *Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions* 2003, hrsg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher, Oswald Panagl, Salzburg: Anif Müller-Speiser, 2005, 520–532.

_____, „Quotations in Bartók’s Music. A Contribution to Bartók’s Psychology and Composition”. In *Studia Musicologica*, T. 5, Fasc. 1/4 (1962), 355–382.

_____, „Idézetek Bartók zenéjében”. In: Uő.: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, Budapest: Püski Kiadó, 1992, 93–117.

_____, „Első hegedűverseny, első vonósnégyes: Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”. In: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 32–47.

_____, „Traum und Wirklichkeit in Bartóks Tanzspiel »Der holzgeschnitzte Prinz«”. In: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums* 2004, hrsg. Csobádi Péter (Salzburg, 2006), 702–711.

_____, „»The Miraculous Mandarin«: The Birth and Vicissitudes of a Masterpiece”. In: *The Stage Works of Béla Bartók*, hrsg. Nicholas John, New York, London: One world Classics, 1991, 81–94.

_____, „Bartók und der Verbunkos”. *Österreichische Musikzeitschrift,* 27/11 (1972), 588–595. Magyar nyelven: Bónis Ferenc, „Bartók és a verbunkos: kiindulás – kitagadás – kibékülés”. In: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 19–32.

_____, „»The Wooden Prince«: A Tale for Adults”. In *The Stage Works of Béla Bartók*, ed. by Nicolas John, London/ New York: Calder & Riverrun Press, 1991 (English National Opera Guide 44), 60–79.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, *Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal.* Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

_____, „Történelmi jelképek a XIX. század magyar zenéjében”. *Hitel*, 4/19 (1991. szeptember), 26–28.

_____, „Bartók és Wagner”. In: Uő., *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, Budapest: Püski Kiadó, 1992, 47–58.

_____, (szerk.), *Így láttuk Bartókot: Harminchat visszaemlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Brauer-Benke József, *A népi hangszerek története és tipológiája különös tekintettel a Kárpát-medence és környezete hangszereire*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014.

Breuer János, „A magyarországi Stravinsky kultusz nyomában”. In: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető Kiadó, 1978, 305–323.

_____ (szerk.), *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.

_____, „Kolinda–ritmika Bartók zenéjében”. *Zeneelmélet, stíluselemzés*. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga, Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 84–102.

_____, „Adatok a két arckép keletkezéséhez”. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére,* Bónis Ferenc (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 279–288.

_____, *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.

_____, „Bartók, a Liszt pianista”. *Magyar Zene*, 37/4 (1999. november), 161–175.

_____, „Arnold Schoenberg könyvtárának Bartók-kottái”. *Muzsika*, 40/3 (1997. március). Online hozzáférés: https://epa.oszk.hu/00800/00835/00172/Mk_1997_03_03breuer.htm

Bradshaw, Susan, „Piano music: recital repertoire and chamber music”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: University Press, 2001, 104–117.

Brown, Julie, *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music.* Aldershot/Burlington: Ashgate, 2007.

Brown, David, *Tchaikovsky. The man and his music*. New York: Pegasus Books, 2007.

Büky Virág, „Dittáé – az éjszaka zenéi”. *Magyar Zene,* 52/2 (2014. május), 137–158.

10.18132/LFZE.2024.2

Byrne, Cathy, „The Interrelation of Rhythm and Pitch in Bartók's First Piano Concerto". In *Studia Musicologica,* T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 275–284.

Calvin, Susan, „The Modern Revolution in Piano Writing". *American Music Teacher*, 18/5 (1969), 40–42.

Carse, Adam, *The History of Orchestration*. Revised edition, New York: Dover Publications, 2012.

Casella, Alfredo-Mortari, Virgilio, *La tecnica dell'orchestra contemporanea.* Ford. Székely András, Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Chieh-An Lin, *The Percussive Character and the Lyrical Quality in Bartók's Piano Music*. Diss., University of Kansas, 2018.

Chailley, Jacques, „Essai d'analyse du Mandarin Merveilleux". In *Studia Musicologica,* T. 8 (1966), 11–39.

Christen, Norbert, *Giacomo Puccini: Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung, 1978.

Cooper, David, „Bartók's orchestral music and the modern world". In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 45–61.

_____, *Béla Bartók*. Yale: Yale University Press, 2015.

_____, *Bartók: Concerto for orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Cross, Anthony, „Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartók". *The Musical Times*, 108/1488 (Feb., 1967), 125–131.

Crow, Todd, (ed. by), *Bartók Studies*. Detroit: Information Coordinators, 1976.

Csákány Csilla, „Egy bohóc Sztálin udvarában. Sosztakovics rejtett üzeneteiről". *Korunk,* 22/6 (2011. június), 33–40.

Csuka Béla (szerk.), *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A filharmóniai társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.

Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.), *Brockhaus Riemann zenei lexikon I-III*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

Dalos Anna, *Kodály Zoltán eszményi birodalma. A Háry János alakváltásai* http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/DalosAnna_Hary_Janos.pdf, 1–10.

Damais Emil, *A zongoraverseny*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 87–91.

Dawson, George Clarence, *Bartók's Development as Orchestrator.* PhD-dissertation, Los Angeles: Southern California, 1970.

10.18132/LFZE.2024.2

Dille, Denijs, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

_____, *Béla Bartók. Regard Sur Le Passé*. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Érasme, 1990 (Études Bartókiennes 1).

_____, „Egyes Bartók-művek végleges alakjáról". *Muzsika,* 3/6 (1960. június), 10–11.

_____, „Vier unbekannte Briefe von Béla Bartók". *Österreichische Musikzeitschrift,* 20/9 (1965), 449–460.

_____, „Beszélgetés Bartók Bélával". In *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911−1945*, összeáll. Wilheim András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 179–181. Első közlés: *La Sirène* [Brüsszel] I/1 (1937. március), 3–6.

_____, „Verzeichnis der Bartók-Manuskripte aus dem Nachlaß von Frau Emma Kodály". In *Documenta Bartókiana, 1*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964, 28–29.

Demény János, „The Pianist". In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 64–78.

_____, „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok II, Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 323–487.

_____, „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenével (1906–1914)". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok III, Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 286–447.

_____, „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok VII.*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 5–425.

_____, „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940)". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 189–727.

Dobszay László, „The absorption of folksong in Bartók's composition". In *Studia Musicologica,* T. 24, Fasc. 3–4 (1982), 303–313.

Doráti Antal, „Jegyzetek egy mesterműről". In: *Arion 13 Almanach International de Poésie*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982, 32–53.

Elston, Arnold, „Some Rhythmic Practices in Contemporary Music". *Musical Quarterly,* 42 (1956), 318–329.

10.18132/LFZE.2024.2

Enyedi Pál – Solymosi Ferenc, „*Magyarország orgonajegyzéke. A hazai orgonafelmérés története és jelentősége*”. In: Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 325–349.

Farbach, Kent, *Grotesquerie in Selected Works by Béla Bartók*. Mesteri-dolgozat, Queensland: Griffith University, 1995.

Fassett, Agatha, *Bartók's American Years – The Naked Face of Genius*. Budapest: Zeneműkiadó, 1960.

Fischer, Victoria, „Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation”. In *Studia Musicologica*, T. 36, Fasc. 3/4 (1995), 285–301.

_____, „Piano music: teaching pieces and folksong arrangements”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 92–103.

_____, „Articulating Bartók: Interpretation of the Piano Notation”. *International Journal of Musicology*, Vol. 9 (2000), 421–437.

Floros, Constatin, *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Bd.2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.

_____, „Béla Bartók, Arnold Schönberg und der Folklorismus”. In Walter Salmen, Giselher Schubert (hrsg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, Mainz: Schott, 2005, 146–154.

Fodor Attila, „The place of Bartók's »The Miraculous Mandarin« in the context of twentieth-century music”. In *Studia Universitatis Babeș-Bolyai: Musica*, Nr. 54/2 (2009), 173–200.

Fontana Gát Eszter, „Az »igazi« zongorahang: gondolatok a zongora születésének 300. évfordulójára”. *Magyar Zene,* 37/4 (1999. december), 349 –364.

Fosler-Lussier, Danielle, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture.* Berkeley: University of California Press, 2007.

_____, „Bartók's Concerto for Orchestra in Postwar Hungary: A Road Not Taken”. *International Journal of Musicology,* 9 (2000), 363–383.

Fricsay Ferenc, „Gondolatok a Concertoról”. In: *Mozartról és Bartókról*, ford. Ferenc von Szita-Fricsay, Szeged: Bába Kiadó, 2004, 35–38.

Frigyesi Judit, *Ritmusvizsgálatok* a *20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában* (gépirat). Szakdolgozat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1980.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____, „Between Rubato and Rigid Rhythm: A Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartók's Writings on Folk Music". In *Studia Musicologica,* T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 327–337.

_____, *Béla Bartók and Hungarian Nationalism: The Development of Bartók,s Social and Political Ideas at the Turn of the Century (1899–1903)*. PhD–értekezés, University of Pennsylvania, 1989.

_____, „Who Is the Girl in Bartók's The Miraculous Mandarin? A Case Study of Mimi's Deleted Scene and Its Dramatic Meaning". In *Studia Musicologica*, T. 53/1, Fasc. 1/3 (2012), 241–274.

Frank Michael, „Analytische Anmerkungen zu Bartóks 2. Klavierkonzert". In *Studia Musicologica,* T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 425–437.

Fuchss, Werner, *Bartók Béla Svájcban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (szerk.), *Nagy tanárok, híres tanítványok. A 125 éves Zeneakadémia*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000.

Gillies, Malcolm, (ed. by), *The Bartók Companion,* London: Faber and Faber, 1993.

_____, „Two Orchestral Suites". In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 454–467.

_____, „Dance Suite". In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 487–497.

_____, „Masterworks I: *Music for Strings, Percussion and Celesta*". In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 303–314.

_____, „Bartók's last concert?". *Music & Letters,* 78/1 (Feb., 1997), 92–100.

_____, „Bartók and the Boosey& Hawkes: The American Years". *Tempo*, 205 (1998), 8–11.

_____, „Bartók in America". In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 190–201.

_____, „A Creative Cul-de-Sac? Bartóks Wooden Prince and Miraculous Mandarin". In: *Béla Bartók. La déciennie 1915-1925. Colloque Genéve et Lausanne 1-2 décembre 2006* (=Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge, hrsg. von Joseph Willimann, Bd. 27, 2007), Bern: Peter Lang, 2008, 151–161.

_____, *Bartók Remembered*. London, Boston: Faber&Faber, 1990.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Violin Duos and Late String Quartets”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 285–302.

Griffiths, Paul, *Bartók*. London: J.M. Dent, 1984 (The Master Musicians Series).

Gilmore, Britta, *Bartók as Dramatist*. Dissertation, Princeton: Princeton University, 2004.

Gombocz Adrienne – Vikárius László (szerk.), „Twenty-Five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives”, *Studia Musicologica*, T. 43, Fasc. 1/2 (2002), 151–204.

Gonda János, *Mi a jazz?* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Grabócz Márta, „Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók’s Music for Strings, Percussion, and Celesta”. In: *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday. Studies in the sources and the interpretation of music*, ed. by László Vikárius and Vera Lampert, Lanham: Scarecrow Press, 2005, 445–459.

Gulyás Csilla Krisztina, *A pedálos hárfa aranykora*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Győri László, „Bartók nyomában a Harvardon. Beszélgetés Somfai Lászlóval”. *Muzsika*, 37/1 (1994. január.), 9–10.

Halmi Ferenc, Zipernovszky Mária, *Hubay Jenő.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Hamburger Klára, „Liszt Ferenc: Magyar rapszódiák”. In: *A hét zeneműve,* 1974/3 (1974. szeptember), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 91–111.

Harangozó Gyula, „Erinnerungen an Béla Bartók”. *Österreichische Musikzeitschrift,* 22/5 (1967), 258–261.

Haraszti Emil, *Wagner Richard és Magyarország.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1916.

Homolya István, *Zathureczky Ede*. Várnai Péter (szerk.), Nagy magyar előadóművészek, XII, Budapest: Zeneműkiadó, 1972.

Horváth Balázs, A *térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005.

Howat, Roy, „Masterworks II: *Sonata for Two Pianos and Percussion*”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 315–330.

Hunkemöller, Jürgen, „Bartók analysiert seine *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*”. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 40/2, (1983), 147–163.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks”. In *Studia Musicologica,* T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szombathely, July 3–5, Part I (1995), 351–363.

_____, „Neugier und Erwartung: Klingende Ankündigungen von Béla Bartók”. In *Die Zukunft der Musik. Interdisziplinäre Prospektiven*, hrsg. von Martina Krause-Benz, Hildesheim: Olms, 2014 (Mannheimer Manieren - Musik + Musikforschung 1), 101–126.

_____, *Bauernmusik und Klangmagie: Bartók-Studien*. Hildesheim: Olms, 2013.

_____, „Über das Beginnen der Musik Béla Bartóks”. In *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), 89–103.

_____, „Scherzi im Komponieren Bartóks”. In *Studia Musicologica,* T. 47, Fasc. 3–4 (2006), 383–393.

_____, „Gattungen, Sujets, Topoi: Klage”. In: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013, 4. fejezet, 83–97. Megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, I. Sirató”, ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/2 (2016. május), 189–200.

_____, „Gattungen, Sujets, Topoi: Scherzo”. In: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013, 7. fejezet, 157–172. Megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, II. Scherzo”, ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/2 (2016. május), 200–213.

_____, „Gattungen, Sujets, Topoi: Choral”. In: Uő., *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013, 6. fejezet, 137–156. Megjelent: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, III. Korál”, ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene,* 54/3 (2016. augusztus), 289–304.

_____, „Bartóks Urteil über den Jazz”. *Die Musikforschung,* 38 (1985), 27–36.

_____, „»Klänge der Nacht« in der Musik Béla Bartóks”. *Archiv für Musikwissenschaft,* 60/1 (2003), 40–68.

Ito, Nobuhiro, „Bartók’s Slovak Folksong Arrangements and Their Relationship to Stravinsky's »Les noces«”. In *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 311–321.

Jávorszky Béla Szilárd, *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth Kiadó, 2014.

Juhász-Molnár Boglárka, *Szigeti József és a modern zene*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016.

Jung-Kaiser, Ute (hrsg.), *Der Wald als romantischer Topos*. Bern: Peter Lang AG, 2008.

Karasszon Dénes, *Richard Strauss, az operaszerző, a gordonka-pult látószögéből szemlélve*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.

10.18132/LFZE.2024.2

Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

_____, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében”. *Muzsika,* 49/3 (2006. március), 18–24.

_____, „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”. *Magyar Zene*, 36/2 (1996), 129–140.

_____, „A Typical *Jugendstil* Composition: Bartók’s String Quartet No. 1”. *The Hungarian Quarterly,* 36 (1995), 130–140.

_____, „Elődök és kortársak”. In: Uő., *Bartók kamarazenéje*, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 28–64.

_____, „Bartók, Schoenberg, Stravinsky”. In: *Bartók Studies*, ed. by Todd Crow, Detroit: Information Coordinators, 1976, 93–98.

_____, „Bartók Béla és a Kelet”. *Magyar Zene,* 5 (1964), 581–493.

_____, *Bartók-analitika.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2004.

_____, „The First Two Piano Concertos”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 498–514.

_____, „Bartók Béla: *2. zongoraverseny*”. In: *A hét zeneműve,* 1975/3 (1975. szeptember), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 5–13.

_____, „Bartók in North Africa: A Unique Fieldwork and Its Impact on His Music”, in: *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff, Oxford University Press, 2000, 178–183.

_____, „Bartók humora”. *Magyar Zene,* 41/3 (2003. augusztus), 301–312.

_____, „Monológ, dialóg és drámai ütközés Bartók hangszeres műveiben”. *Magyar Zene*, 37/1 (1998. február), 55–68.

Kecskés György, *A natúrkürttől a ventilkürtig – Egy hangszer karriertörténete*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

Kenneson, Claude, *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

Kerékfy Márton, „Bartók hangszerelést érintő revíziói A kékszakállú herceg vára partitúráján”. In: Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2009*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 51–66.

_____, (közr.), *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2010.

Kilpatrick, Stephen, „»Life Is a Woman«: Gender, Sex and Sexuality in Bartók’s The Wooden Prince”. In *Studia Musicologica,* T. 48, Fasc. 1/3 (2007), 163–170.

10.18132/LFZE.2024.2

Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus”. In: *A Magyar Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományok osztályának közleményei* 24, 1967, 166–186.

Kneif Tibor, „Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester”. *Die Musikforschung*, 26/1 (1973), 36–51.

Kneif Tibor, „Arabische Musik bei Bartók”. *Österreichische Musikzeitschrift,* 43 (1988), 388–389.

Kodály Zoltán, „A máramarosi román népzene”. *Napkelet* 1 (1923), 657–659. Gyűjteményes kiadása: Uő., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 2. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 436–439.

_____, „Bartók Béla II. vonósnégyese”. *Nyugat* 11 (1918), 525–526. Gyűjteményes kiadása: Uő., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 2. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 419–420.

_____, „Béla Bartók”. *La Revue musicale* II/5 (1921. március), 205–218. Gyűjteményes kiadása: Uő., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 2. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 426–434.

_____, „A folklorista Bartók”. *Új Zenei Szemle,* 1/4 (1950), 33–38. Gyűjteményes kiadása: Uő., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 2. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 450–455.

_____, „Szentirmaytól Bartókig”. *Új Zenei Szemle* 6/6 (1955), 6–9. Gyűjteményes kiadása: Uő., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 2. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 464–468.

_____, „Tizenhárom fiatal zeneszerző”. In: *Kodály Zoltán Visszatekintés* 2. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 389–393.

_____, *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 1–3. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.

_____, „Bartók Béla: I. és II. rapszódia hegedűre és zenekarra”. In: *A hét zeneműve,* 1977/3 (1977. szeptember), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 123–132.

_____, „Bartók első operája”. In: *Kodály Zoltán Visszatekintés 2.* Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 422–423.

Kovács Flóra, *Bartók Béla: Hegedűverseny*, (1937–1939). Szakdolgozat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006.

Kovács Sándor, „…és celestára. Gondolatok a *Zené*ről”. *Magyar Zene,* 51/1 (2013. február),

51–67.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Final Concertos”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 538–554.

_____, „Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto”. In *Studia Musicologica,* T. 23, Fasc. 1/4 (1981), 295–322.

_____, „Formprobleme beim Violakonzert von Bartók/Serly”. In *Studia Musicologica,* T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 381–391.

Kroó György, *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

_____, *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.

_____, „Ballet: The Wooden Prince”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 360–371.

_____, „A fából faragott királyfi keletkezéséről”. In: Szerk. Bónis Ferenc, *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére,* Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 289–297.

_____, „Adatok »A Kékszakállú herceg vára« keletkezéstörténetéhez”. In: Szerk. Bónis Ferenc, *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 333–357.

_____, „Data on the genesis of Duke Bluebeards Castle”. In *Studia Musicologica,* T. 23, Fasc. 1/4 (1981), 79–123.

_____, „*Cantata Profana*”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 424–437.

_____, *Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.

_____, „Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben”. *Magyar Zene,* 1/9 (1969. szeptember), 33–50.

_____, „Bartók dramaturgiai koncepciójának fejlődése a színpadi művek genezisének tükrében". *Magyar Zene*, 22/2 (1881. június), 135–162.

_____, *Bartók Béla útján. Utószó a Gyökerek című filmhez*. Budapest: Holnap Kiadó, 2001.

Könyves-Tóth Zsuzsanna, „Zajok, békák és egy pásztor. Hagyomány és újítás Bartók éjszaka-zenéiben”. *Magyar Zene*, 58/3 (2020. augusztus), 336–353.

Kusz Veronika–Szilágyi Szabolcs, „»Párhuzamos életek«: egy Bartók- Dohnányi fuvola–zongora-program elméleti háttere”. *Parlando,* 59/3 (2017), 1–15.

Laki Peter, *Bartók and his World*. Princetown: University Press, 1995.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Violin works and the Viola Concerto”. In: *The Cambridge Companion to Bartók,* ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 133–150.

Lampert Vera, „Bartók és az arab zene”. *Forrás*, 47/2 (2015. február), 82–87.

_____, „Afrika vonzásában: Bartók Béla biskrai gyűjtőújta”. *Magyar Zene*, 45/3 (2007),
343–353.

_____, Vikárius László (szerk.), *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. *Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Helikon Kiadó, 2005.

_____, „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. *Documenta Bartókiana 5*, közr. Somfai László, Mainz: Schott’s Söhne, 1977, 142–168.

_____, „Bartók Béla: Falun”. In: *A hét zeneműve,* 1977/1 (1977. január), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 120–129.

_____, „Violin Rhapsodies”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 278–284.

_____, „Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben”. *Magyar Zene,* 48/2 (2010. május), 187–202.

_____, „Bartók Béla: Hegedűverseny”. In: *A hét zeneműve,* 1974/4 (1974. október), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 56–66.

_____, „Bartók at the piano: lessons from the composer’s soundrecordings”. In *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: University Press, 2001, 231–242.

_____, „Nationalism, Exoticism, or Concessions to the Audience? Motivations behind Bartók's Folksong Settings”. In *Studia Musicologica,* T. 47, Fasc. 3/4 (2006), 337–343.

_____, (szerk.), *Miért szép századunk zenéje?* Budapest: Gondolat Kiadó, 1974.

Lassau, Günter, „Bartóks Pantomime »Der wunderbare Mandarin«”. *Melos*, 6 (1966), 176.

László Ferenc, „Bartók honvágy-dallamáról – egy év múltán". In Uő., *A százegyedik év.* Bukarest: Kriterion Kiadó, 1984, 145–148.

_____, *Béla Bartók şi muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania*. [Bartók Béla és a bánsági és az erdélyi románok népzenéje]. Cluj Napoca: Editura Eikon, 2003.

_____, „Bartók és a szarvasok”. In: Uő., *Bartók markában*, Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2006, 102–107.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik: Fakten und Deutungen”. In *Studia Musicologica,* T. 36, Fasc. 3/4 (1995), 413–428.

_____, „A Cantata profana keletkezéstörténetéhez”. In: Uő., *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*. Bukarest: Kriterion Kiadó, 1980, 213–254.

_____, *Bartók markában. Tanulmányok és cikkek* (1981–2005). Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2006.

László Zsigmond, „A prozódiától a dramaturgiáig – Bartók Béla”. In: Uő., *Költészet és zeneiség.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985, 100–129.

Leafstedt, Carl, *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____, „The Stage Works: Portraits of Loneliness”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Bayley Amanda, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, 48–57.

Lebon, Daniel-Frédéric, *Béla Bartók Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*. Berlin: Verlag Köster, 2012.

_____, „Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin* and the Apaches from Paris”. In *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 230–240.

Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

_____, „Bartók pantomimje és táncjátéka”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére X,* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 69–187.

_____, *Bartók költői világa*. Budapest: Akkord Kiadó, 1995.

_____, *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára” tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.

_____, „Bartók: Az éjszaka zenéje”. *Zenei Szemle*, 4/4 (1947), 216–220.

_____, „Sztereo-problémák, *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára*”. In: Uő., *Bartók költői világa*, Budapest: Akkord Kiadó, 1995, 113–127.

_____, „Bartók: Az éjszaka zenéje (1926)”. *Zenei Szemle,* 1/4 (1947), 216–219.

Lenoir, Yves, *Folklore et transcendence dans l'œuvre de Béla Bartók*. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme, 1985, 2, 211–220.

10.18132/LFZE.2024.2

Leong, Daphne, *A Theory of Time-Spaces for the Analysis of Twentieth-Century Music: Applications to the Music of Béla Bartók.* PhD-diss., Ann Arbor, Michigan: A Bell & Howell Company, 2001.

Lesznai Lajos, „Realistische Ausdrucksmittel in der Musik von Béla Bartók". In *Studia Musicologica*, T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók/Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961 (1963), 469–479.

Losseff, Nicky, „The Piano Concertos and *Sontata for Two Pianos and Percussion*". In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. by Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 118–132.

Macdonald, Hugh, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Magidoff, Robert, *Yehudi Menuhin*. New York: Doubleday & Company, 1955.

Mason, Colin, „Bartók's Rhapsodies". *Music & Letters,* Vol. 30/1 (Jan., 1949), 26–36.

_____, „Bartók's Early Violin Concerto". *Tempo*, 49 (1958), 11–16.

_____, „Bartók's Scherzo for piano and orchestra". *Tempo*, 65 (1963), 10–13.

Meyer, Felix, „The Autograph Score". In *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. *Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen*, hrsg. und kommentiert von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung, Mainz: Schott, 2000, 42–48.

_____, „The Genesis and Sources of the Sonata for Two Pianos and Percussion". In *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung, London: Boosey and Hawkes, 2018, 44–50.

McCabe, John, *Bartók orchestral music*, BBC Music Guides. London: Whitefriars Press, 1974.

Mieg, Peter, „Musikalisches Volksgut bei Béla Bartók". In *Béla Bartók, Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, ed. by Willi Reich, Basel and Stuttgart: Benno Schwabe, 1958.

Moreux, Serge, *Béla Bartók. Leben-Werk-Stil.* Zürich: Atlantis Verlag, 1950.

Móricz Klára, „The Untouchable: Bartók and the Scatological". In *Studia Musicologica*, T. 47, Fasc. 3/4 (2006), 321–336.

_____, „»From Pure Sources Only«: Bartók and the Modernist Quest for Purity". In: *International Journal of Musicology, Vol 9*., ed. by Elliott Antokoletz, Michael von

10.18132/LFZE.2024.2

Albrecht, Bartók International Congress 2000, Frankfurt am Main: Peter Land Europaeischer Verlag der Wissenschaften, 2006, 243–266.

_____, „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*: Concepts of »Finality« and »Intention«". In *Studia Musicologica*, T. 35, Fasc. 1/3 (1994), 181–219.

_____, „Operating on a Fetus: Sketch Studies and Their Relevance to the Interpretation of the Finale of Bartók's *Concerto for Orchestra*". In *Studia Musicologica*, T. 36, Fasc. 3/4 (1995), 461–476.

_____, *Bartók Béla: Concerto zenekarra*. Diplomadolgozat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1992.

Nagy Katalin, *A kiterjesztett fuvolatechnika*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

Nakahara, Yusuke, *Genesis and the 'spirit' of Bartók's Mikrokosmos*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020.

Németh Zsombor, „Bartók-témájú írások a Waldbauer-hagyatékban". *Magyar Zene*, 58/1 (2020. február), 89–119.

_____, „A negyedik negyedikje. *Bartók Béla* Allegretto, pizzicato *tételének keletkezéséről és korai előadás-történetéről*". *Magyar Zene*, 60/1 (2022. február), 58–75.

Nyrschy-Ott Aurél, „Varianten zu Bartóks Pantomime Der wunderbare Mandarin". In *Studia Musicologica*, T. 2, Fasc. 1/4 (1962), 189–223.

Nissman, Barbara, *Bartók and the Piano, A Performer's View*. Maryland: Scarecrow Press, 2002.

Nobuhiro Ito, „Bartók's Slovak Folksong Arrangements and Their Relationship to Stravinsky's »Les noces«". In *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 311–321.

Nüll, Edwin von der, Béla Bartók, Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik. Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930.

_____, *„Béla Bartóks Geist und Stil. Aus Anlass des 2. Klavierkonzerts". Melos, 12 (1933), 135–138.*

_____, „Klavierkonzert 1926". In: Uő., *Béla Bartók, Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik, Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930.*

Ota, Mineo, „Bartók's Wrists and 19th Century Performance Practice: An Essay on the Historicity of Piano Technique". In *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 3/4 (2012), 161–170.

Ottó Ferenc, *Bartók Béla a Cantata Profana tükrében*. Budapest: Kéve Kiadó, 1936.

10.18132/LFZE.2024.2

Orbán György, „A Hegedűverseny és a dodekafónia”. In: *Bartók dolgozatok,* szerk. László Ferenc, Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974, 85–102.

Ozsvárt Viktória, *„Messzi élő valóság”. Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963)*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020.

Palkó István, „Bartók Béla Cantata Profaná-jának szövegéről”. *Híd* 36 (1972, július), 966–977.

Pap Gábor, *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Béla Cantata profanájának értelmezéséhez*. Budapest: Kós Károly Egyesülés, 1990.

Papp Márta, „Bartók hegedűrapszódiái és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire”. *Magyar Zene,* 14/3 (1973. augusztus), 299–308.

Parker, Sylvia B. „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition”. In *Studia Musicologica*, T. 49, Fasc 3/4 (2008), 407–458.

Pávai István, *Az Erdélyi és a Moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993.

Petersen, Peter, „Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen”. *Musik-Konzepte 22: Béla Bartók,* München: Edition text und kritik, 1981, 55–68.

Pintér Csilla, *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

_____, „Between Rubato and Rigid Rhythm: a Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartók’s Writings on Folk Music”. In *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 327–337.

_____, „The Music of Words in Béla Bartók’s Twenty-Seven Choruses”. In *Studia Musicologica,* T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 141–152.

_____, „A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásaiban”. *Magyar Zene,* 40/2 (2002. május), 175–190.

Péteri Judit, „Bartók Béla: *Concerto*”. In: *A hét zeneműve*, 1976/1 (1976. január), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 111–119.

Porter, James, „Bartók’s Concerto for Orchestra (1943) and Janáček’s Sinfonietta (1926). Conceptual and Motivic Parallels”. In: *Bartók Perspectives. Man, Composer, & Ethnomusicologist*, ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff, Oxford: University Press, 2000, 152–168.

10.18132/LFZE.2024.2

Rajeczky Benjamin, „Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez”. In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1978,* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1978, 149–158.

Rakos Miklós, *A magyar hegedűjáték az európai kultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből.* Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002.

Rathert, Wolfgang, „The Raw and the Organized. The Sonata for Two Pianos and Percussion and Its Compositional Reception”. *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. *Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers*, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung, London: Boosey and Hawkes, 2018, 64–68.

_____, „Konzerte aus Volksliedern. bemerkungen zu den Klavierkonzerten Béla Bartóks im Kontext seines Werkes”. In Walter Salmen, Giselher Schubert (hrsg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, Mainz: Schott, 2005, 154–171.

Retkes Attila, „Bartók Béla és a jazz”. In: Papp Márta (szerk)*, Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996, 228–237.

Rice, Timothy, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”. In: *Bartók Perspectives. Man, Composer, & Ethnomusicologist*, ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff, Oxford: University Press, 2000, 196–210.

Riskó Kata, „Népzenei inspirációk Bartók stílusában”. *Magyar Zene*, 53/1 (2015. február), 68–94.

Russ, Michael, „Bartók, Beethoven and the *»Sonata for Two Pianos and Percussion«*”. *Journal of the Royal Musical Association*, 137/2 (2012), London: Taylor & Francis, 307–349.

Saathen, Friedrich, „Előszó” [Bartók Béla: *A fából faragott királyfi*], U.E. 6638, Wien, Universal Edition, 1991, 1–2.

Sárosi Bálint, „Népzenei tartalmú Bartók-témák”. *Magyar Zene,* 39/2 (2001. május), 115–127.

_____, *Folk Music: Hungarian Musical Idiom.* Ford. Maria Steiner, Budapest: Corvina Kiadó, 1986.

_____, *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978.

_____, A *hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski Kiadó, 1996.

_____, *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás Kiadó, 1999.

_____, *Zenei anyanyelvünk*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1973.

10.18132/LFZE.2024.2

Schmidt-Vogt, Helmut, *Musik und Wald*. Freiburg: Rombach Verlag, 1997.

Scherliess, Volker, *Igor Strawinsky und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1983.

Schneider, E. David, „Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s". In: *Bartók and his World*, ed. by Peter Laki, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, 172–199.

_____, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press, 2006

_____, „Tradition Challenged: Confronting Stravinsky". In: Uő., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition*, Berkeley: University of California Press, 2006, 119–184.

_____, „Tradition Transformed. »The Night's Music« and the Pastoral Roots of a Modern Style". In: Uő., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press, 2006, 81–118.

_____, „Tradition Maintained: Nationalism, »Verbunkos« *Kossuth*, and the Rhapsody, Op. 1". In: Uő., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press, 2006, 33–81.

_____, „Expresszivitás a művészi tárgyilagosság korában – Bartók Béla 1. zongoraversenye és a zenei neoklasszicizmus magyar fogadtatása". *Muzsika*, 30/11 (1995. november), 30–33.

_____, „»Gypsies«, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century". In *International Journal of Musicology*, 9 (2000), 137–163.

_____, „Toward Bridging the Gap: »The Culmination Point« as a Fulcrum Between Analysis and Interpretation". In *Studia Musicologica*, T. 37, Fasc. 1/3 (1996), 21–36.

Schneider, Sigrun, *Mikrötone in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*. Bonn-Bad Godesberg: Orpheus-Verlag GmbH, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1975.

Schoenberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. by Gerald Strang and Leonard Stein, New York: St. Martin's Press, 1967.

Scholz, Gottfried, „Ablösung von Wien". In *Studia Musicologica*, T. 24 (1982), 75–80.

Schunda V. József, *A czimbalom története. Budapest: Buschmann könyvnyomdája, 1907. Sciannameo, Franco, Experiencing the Violin Concerto. A Listener's Companion. Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.*

10.18132/LFZE.2024.2

Sebő Ferenc – Székely Zoltán, „Bartók nem szeretett »megjegyezni« Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal”. *Muzsika*, 38/11 (1995. november), 34–37.

Seleljo Erzsébet, *A szaxofon helye a magyar zenében.* DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.

Siklós Albert, „A Hubay-mesteriskola”. In: Ráth-Véghné Zipernovszky Mária (szerk.): *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere*, Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942, 220–240.

_____, *Hangszerek, hangszínek*. Budapest: Vajna és Bokor, 1941.

Silke, Leopold, Zedlacher, Irene, „The Orchestra in Early Opera”. *The Musical Quarterly*, 80/2, Orchestra Issue (Summer, 1996), 265–268.

Slonimsky, Nicolas*, Baker's Bibliographical Dictionary of Musicians*, 5th ed., rev. New York: G. Schirmer, 1958.

Somfai László – Németh Zsombor, „Notation and Performance”. In *Béla Bartók, String Quartets Nos. 1–6 / 1–6. vonósnégyes / Streichquartette Nr. 1–6*, Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása 29. kötet, közr. Somfai László, a közreadó munkatársa Németh Zsombor, München, Budapest: Henle, EMB, 2022, 1–25.

Somfai László, *Bartók kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000.

_____, *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

_____, *Kottakép és műalkotás, Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

_____, „Bartók Béla: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*”. In: *A hét zeneműve,* 1974/2 (1974. április), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 154–165.

_____, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”. In: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 194–218.

_____, „Bartók Négy zenekari darabjának fogalmazványa”. In: *Kottakép és műalkotás, Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 355–365.

_____, „Az árvátfalvi kesergő” az 1. rapszódiában”. In: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 304–306.

_____, „Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of the Work in Progress”. In *Studia Musicologica*, T. 35, Fasc. 1/3 (1993–1994), 229–241.

_____, „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907–1914”. *19th-Century Music,* 11/1, *Special Issue: Resolutions II* (1987), 73–91.

_____, „Az utolsó Bartók-partitúrák és a „klasszikus” stílus értelmezései”. *Magyar Zene*, 47/1 (2009. február), 3–13.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében”. In: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 218–251.

_____, „Historic Performance of the Music of Yesterday: Béla Bartók’s Fight for Perfect Notation and Why it is Misleading Today”. *Hungarian Music Quarterly,* 8/1–2 (1997), 2–11.

_____, „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai”. In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1979,* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 7–17.

_____, „Perfect Notation in Historical Context: The Case of Bartók’s String Quartets”. In *Studia Musicologica*, T. 47, Fasc. 3/4, Bartók’s Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Budapest, Part I. (2006), 293–309.

_____, „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”. In: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 270–276.

_____, „»Written between the desk and the piano«: dating Béla Bartók’s sketches”. In: *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, ed. by Hall, Patricia, Sallis, Friedemann, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 114–130.

_____, „Bartók and Szigeti”. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 33/128 (1992), 157–163.

_____, „Bartók Béla: 2. hegedű-zongoraszonáta”. In: *A hét zeneműve,* 1977/4 (1977. október), Kroó György (szerk.), 44–55.

_____, „Liszt’s influence on Bartók reconsidered”. *The New Hungarian Quarterly*, 27/102 (1986), 210–219.

_____, „Bartók népzenei formaterminológiája”. In: Uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 279–296.

_____, „Self-analysis by Twentieth-century Composers”. In: *Modern Musical Scholarship*, ed. by Edward Olleson, Stocksfield: Oriel Press, 1980, 176.

_____, „Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation”. In *Studia Musicologica*, T. 34, Fasc. 3/4 (1992), 345–366.

_____, „Bartók Béla: *1. zongoraverseny*”. In: *A hét zeneműve,* 1974/1 (1974. január), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 141–153.

_____, „Bartók és a Liszt- hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek”. *Magyar Zene,* 27/4 (1986. november), 335–351.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „The Rondo-like Sonate Form Exposition in the First Movement of the Piano Concerto No. 2”. *New Hungarian Quarterly* 22/84 (1981), 86–92.

_____, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”. In: *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára,* szerk. Zemplényi Ferenc, Kulcsár Szabó Ernő, Budapest: Gondolat Kiadó, 2003, 406–425.

_____, „Bartók Béla: *3. zongoraverseny*”. In: *A hét zeneműve*, 1978/4 (1978. október), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 133–144.

_____, „Bartók Béla: Szabadban. Öt zongoradarab”. In: *A hét zeneműve,* 1983/3 (1983. szeptember), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 209–216.

_____, „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, »népek testvérré válása«, világzene”. In *Mi a magyar?* Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.), Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon Kiadó, 2005, 231–257.

_____, *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1987.

_____, „Bartók Béla nyilatkozata a »progresszív« zenei alkotásokról (1927–1928)”. *Magyar Zene*, 16/2 (1975. június), 115.

_____, „Bartók Béla: Scherzo op. 2”. In: *A hét zeneműve,* 1986/3 (1986), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 306–313.

_____, *Bartók műhelyében. A kompozíciós munka dokumentumai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995.

_____, „Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók’s Works”. In *Studia Musicologica,* T. 23, Fasc. 1/4 (1981), 17–66.

_____, „A Characteristic Culmination Point in Bartók’s Instrumental Forms”. In *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, (hrsg.) Ujfalussy József, Breuer János, Budapest: Editio Musica, 1972, 53–64.

_____, „A nagy crescendók komponistája. Széljegyzetek Bartókról, fiatal muzsikusoknak”. *Muzsika,* 49/3 (2006. március), 6–13.

_____, „Az utolsó koronatanú”. *Muzsika*, 44/11 (2001. november), 8.

_____, „Idea, Notation, Interpretation: Written and Oral Transmission in Bartók’s Works for Strings”. In *Studia Musicologica*, T. 37, Fasc. 1/4 (1996), 37–49.

_____, „Experimenting with Folkmusic-Based Concert Sets: Béla Bartók’s Arrangements Reconsidered”. *Melos,* 12–13, *Special Issue on Bartók* (1995), 66–76.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”. *Magyar Zene*, 39/3 (2001. május), 261–274.

_____, „Bartók tematikus műjegyzék. Minta és problémák”. *Magyar Zene*, 37/1 (1998. február), 69–90.

_____, „Vázlatkutatás és segédtudományok Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei”. *Magyar Zene*, 37/ 3 (1999. szeptember), 225–236.

_____, „Alain Surrans: Bartók és Franciaország – Reflexiók”. *Muzsika*, 37/1 (1994. január), 11–13.

Sonkoly István, „Hubay Jenő mesteriskolája”. *A zene,* 8/10–11 (1927. augusztus), 1–8.

Soós Gábor, *Szintézis és újszerűség a hegedű, mint kifejezőeszköz Richard Strauss szimfonikus költeményeiben*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.

Suchoff, Benjamin, *Bartók Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World*. New York: Schirmer Books, 1995.

_____, „Background and sources of Bartók's Concerto for Orchestra”. In *International Journal of Musicology*, Vol. 9 (2000), 339–361.

_____, (ed. by), *Béla Bartók, Studies in Ethnomusicology*. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1997.

Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország…? Bartók különös honvágya”. *Muzsika*, 49/5 (2006. május), 36.

Stevens, Halsey, *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

Staud Géza (szerk), *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

Szabó Balázs, *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015.

Szabó László, *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

Szabó István, *A timpani játéktechnikájának fejlődése. Elliott Carter Eight Pieces for four timpani című műve alapján*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.

Szabó Miklós, „Choral Works”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 411–423.

Szabolcsi Bence, Tóth Aladár (szerk.), *Zenei lexikon I–III*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, Bónis Ferenc, *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

Szatmári Zsolt, *A klarinétszólam változásainak hatása az interpretációra Bartók Béla színpadi műveiben*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2013.

Szegő Júlia, *Embernek maradni*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970.

Szelényi István, „Bartók stíluskorszakai". *Zenei Szemle*, 2/4 (1947), 69–73.

Szentpáli Roland, *A kónikus mélyrézfús hangszerek fejlődése, szerepe és azok pótlási alternatívái a modern zenekarokban*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Szerző Katalin, „A kékszakállú herceg vára szöveges forrásai: Újabb adatok a Bartók-mű keletkezéstörténetéhez". In: Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1979*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 19–33.

Szigeti József, *Beszélő húrok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

Sziklavári Károly, „Az első szintézis a Bartók-életműben: a *Kossuth szimfóniai költemény*". In: *Bartók Béla Kelet és Nyugat közötti*, Nagyvárad: Presa Universitară Clujeană, 2016, 81–91.

Tallián Tibor, *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.

_____, *Cantata profana – az átmenet mítosza*. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.

_____, „Bartók-marginália". In: Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1979*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 35–47.

_____, „Das holzgeschnitzte Hauptwerk". In *Studia Musicologica,* T. 37, Fasc. 1/2 (1996),
51–67.

_____, *Bartók fogadtatása Amerikában*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

_____, „Bartók Béla 125". *Muzsika*, 49/3 (2006. március), 3–5.

_____, „Intézménytörténet és nemzetközi repertoár 1912–1919". In: *A Budapesti Operaház 100 éve*, (szerk.) Staud Géza, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

_____, „A gróf szolgálatban.Bánffy Miklós az Operaház élén (1912–1918)". *Protestáns Szemle,* 54/3 (1993), 189–197.

_____, „Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók". *Magyar Tudomány,* 175/1 (2014), 16–31.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Bartók and Words”. In *Bartók és a Szavak - Bartók et Les Mots - Bartók and Words*, ed. by Somlyó György, Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1982 (Arion - Almanach International de Poésie 13), 78–83.

Tari Lujza, „»Koltói csárdás« – Liszt Ferenc magyar rapszódiái és a népzene”. In: *Zenei művelődésünk a változó régióban*, szerk. Angi István és Csákány Csilla, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2013, 96–121.

Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the works through Mavra*, 2 Bde. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Temesváry János, „A vibrato útja a századokon keresztül”. In Zipernovszky Mária (szerk.), *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere*, Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942, 28–37.

Thayer, Fred, „The Choral Music of Béla Bartók”. *The Choral Journal*, 26/1 (August, 1985),
33–36.

Tóth Aladár, „Bartók’s Foreign Tour”. In: *Bartók and His World*, ed by Peter Laki, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, 282–287.

Tóth Anna, „Der Dudelsack-Effekt in Bartóks Werk”. In *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 505–517.

Tötös Krisztina, *A klarinét és a klarinétjáték fejlődésének tükröződése a zenekari irodalomban. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem,* 2011.

Trabelsi, Mehdi, „Etude complémentaire de manuscrits des transcriptions et des enregistrements sonores algériens de Béla Bartók”. In *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 323–339.

_____, *La musique populaire arabe dans I’oeuvre de Béla Bartók*: *Analyse de I’oeuvre ethnomusicologique et son impact sur I’oeuvre créatrice.* Lille: Atelier national de reproduction des theses, 2002.

Travis, Roy, „Tonal Coherence in the First Movement of Bartok’s Fourth String Quartet”. In *The Music Forum*, 2, ed. by Felix Salzer and Carl Schachter, New York: Columbia University Press, 1976, 298–371.

Ujfalussy József, *Bartók Béla.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.

_____, *Zenéről, esztétikáról – cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

_____, „Is Bartók’s Concerto for Violin Really His Second?". In *Studia Musicologica*, T. 13, Fasc. 1/4 (1971), 355–356.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Über Musik und Programm in Bartóks Schaffen”. In *Studia Musicologica*, T. 35, Fasc. 1/3 (1993–1994), 243–247.

Usarek, Alicja, „Bartók’s 1907 Violin Concerto: In the Spirit of »Tristan«”. In *International Journal of Musicology*, Vol. 7 (1998), 301–319.

Vajda M. Pál, *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve 50 éves fennállása alkalmából.* Budapest: Globus Műintézet nyomása, 1934–1935.

Vargyas Lajos, „Hangszeres zene”. *A magyarság népzenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981,

171–172.

Varró Katalin, *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében*. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Vászka Anikó, „Bartók hangszerelése színpadi műveinek tükrében. A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája”. *Magyar Zene*, 57/2 (2019. május), 213–233.

_____, „Bartók két zenekari gyászindulója. A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele”. In: Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019, 297–312.

Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

_____, „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*, szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 245–256.

Velenczei Tamás, *A trombita története. Példaképeink nyomában. DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem,* 2011.

Vester, Anne, „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?”. In *Studia Musicologica*, T. 53, Fasc. 1/3 (2012), 211–230.

_____, *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und ästhetischen aspekten*. PhD-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015.

Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.

_____, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében”. *Magyar Zene*, 51/4 (2013. november), 410–444.

_____, „A »Bartók«-pizzicatóról, egy különös akkordról és A csodálatos mandarin kéziratairól”. *Muzsika*, 52/8 (2009. augusztus), 8–11, és 52/9 (2009. szeptember), 31–35.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „*»Real« and »Imaginary« Folklore in Béla Bartók's Music*”. In Alkaya Yener (ed. by.), *The International Bartók Music Festival and Symposium,* 81–84, Ankara: Hacettepe University, 2016.

_____, „Bartók algériai népzenei gyűjtésének primer zenei dokumentumai”, CD-ROM, szerk.: Kárpáti János (főszerk), Pávai István és Vikárius László, Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.

_____, „Kommentár Bartók Béla A kékszakállú herceg vára, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához”. *Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára op. 11, 1911, Autográf fogalmazvány Facsimile kiadás*, közr. Uő., Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, Balassi Kiadó, 2006, 1–51.

_____, „Ein radikaler Richard-Strauss-Jünger in Budapest: Béla Bartók”. In *Danubiana Carpathica,* 2/49 (2008), hrsg. Gerhard Seewann & József Kovács, München: R. Oldenburg Verlag, 215–242.

_____, „Bartók: »Medvetánc«”. *Magyar Zene,* 46/1 (*2008*. február), 31–49.

_____, „Masterly Pianism, Adverse Conditions, The CBS Radio Recording of november 1940”. In *Sonate für zwei Klaviere und Schalgzeug*. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturkopie Paul Sachers, hrsg. von Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung, London: Boosey and Hawkes, 2018, 58–62.

_____, „Bartók a népzene hatásáról”. *Magyar Zene,* 37/2 (1999), 161–75.

_____, „A *novarum rerum cupidus* in Search of Tradition: Béla Bartók's Attitude towards Modernism”. In: *Rethinking Musical Modernism: Proceedings of the International Conference Held from October 11 to 13, 2007*, ed. by Dejan Despić, Melita Milin, Belgrade: Institute of Musicology (2008), 131–154.

_____, „Bartók's Late Adventures with »Kontrapunkt«”. In *Studia Musicologica*, T. 47, Fasc. 3/4, Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Part I. (2006), 395–416.

_____, „Ötös ritmika Bartók zenéjében”. *Magyar Zene,* 16/2 (2003. május), 181–207.

_____, „»Per introdurre«: A bartóki bevezetés megformálásának problematikája”. *Magyar Zene*, 35/2 (1994. április), 190–203.

_____, „Bartók és Kodály: egy barátság anatómiája”. *Muzsika*, 50/12 (2007. december), 7–14.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, „Könyörgő apa? avagy Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez”. *Muzsika*, 50/10 (2007. október), 20–26.

_____, „Bartók a népzene hatásáról”. *Magyar Zene,* 37/2 (1999), 161–175.

_____, „Szerelemtől szellemig: Élményre vonatkozó szavak és motívumok Bartók írásaiban”. In: Márta Papp (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*, Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996, 215–27.

_____, „The Sources of Béla Bartók’s Opera Duke Bluebeard’s Castle (1911): The Fascinations of Balladry”. In *Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow. The 100th Anniverswary of the Birth of Composer Danilo Švara. 17. slovenski glasbeni dnevi. 17th Slovenian Musical Days, April 9–12, 2002, Ljubljana, Slovenia.* szerk. Primož Kuret, Ljubljana: Festival Ljubljana, 2003, 109–123.

_____, „Bartók and the Words of His Cantata”. *The Hungarian Quarterly*, 36/139 (Autumn, 1995), 61–69.

_____, „Hasonlóságok és *Kontrasztok* – Bartók Ravel-hommage-a?”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997, 243−274.

_____, „Bartók’s Late Adventures with »Kontrapunkt«”. In *Studia Musicologica,* T. 47, Fasc. 3/4 (2006), Bartók’s Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Budapest (22–24 March 2006), Part I., 395–416.

_____, „Nationalism Rejected or Transformed? Béla Bartók’s Unconventional Contribution to the Chorus Literature”. In Primož Kuret (szerk.): *Choral Music and Choral Societies, and Their Role in the Development of the National Musical Cultures. 18. slovenski glasbeni dnevi. 18th Slovenian Musical Days. April 22–25, 2003, Ljubljana, Piran, Slovenia*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2004, 180–198.

_____, „Corrections versus Revision: In Search of the Meaning of Alterations to the »Text« in Bartók’s Compositional Sources”. In *Studia Musicologica*, T. 37, Fasc. 1/4 (1996), 69–91.

_____, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében”. *Magyar Zene,* 51/4 (2013), 410–444.

_____, „A *Cantata Profana* (1930) kéziratos forrásainak olvasata”. In: Felföldi László, Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1992–1994,* Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1994, 115–159.

10.18132/LFZE.2024.2

Virány Gábor, „Zongora vagy zenekar?”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997, 275–284.

Vinton, John, „Bartók on his own music”. *Journal of the American Musicological Society*, 19 (1966), 232–243.

_____, „The Case of The Miraculous Mandarin”. *The Musical Quarterly*, 50/1 (Jan., 1964), 1–17.

Volek, Jaroslav, „Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation in Bartóks Concerto für Orchester". In *Studia Musicologica,* T. 5, Fasc. 1/4 (1963), 557–586.

Wangenheim, Annette von, *Béla Bartók, »Der Wunderbare Mandarin.« Von der Pantomime zum Tanztheater*. Overath bei Köln: Steiner, 1985.

Waldbauer, Iván F., Intellectual Construct and Tonal Direction in Bartók’s »Divided Arpeggios«”. In *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4, Report of the International Bartók Symposium, Budapest 1981/Bericht über das Internationale Bartók Symposium, Budapest 1981 (1982), 527–536.

Walsh, Stephen, *Bartók Chamber Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1982.

Walsh, Fiona, „Variant Endings for Bartók’s Two Violin Rhapsodies (1928–1929)”. *Music & Letters,* 86/2 (2005. May), 234–256.

Weaver Austin, William, „Bartók to His Death”. In: *Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky*, New York: Norton, 1966, 319–329.

Weissmann, John, „Bartók’s piano music”. *Tempo*, 14 (1949–1950), 8–19.

_____, „Bartók művészi fejlődése és a III. zongoraverseny”. *Zenei Szemle*, 8/8 (1948), 409–413.

Weiss-Aigner, Günter, „Youthfull Orchestral Works”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 441–453.

_____, „The »Lost« Violin Concerto”. In: *The Bartók Companion,* ed. by Malcolm Gillies, London: Faber&Faber, 1993, 468–476.

_____, „Der Spätstil Bartóks in seiner Violinmusik. Stilistisches Erscheinungsbild und spieltechnische Perspektiven”. In *Studia Musicologica,* T. 23, Fasc. 1/4 (1981), 261–293.

White, Eric Walter, *Stravinsky the Composer and his Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

Wilheim András, „Bartók és Edwin von der Nüll”. In: Uő., *Mű és külvilág. Három írás Bartókról.* Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.

10.18132/LFZE.2024.2

_____, *Mű és külvilág. Három írás Bartókról*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.

_____, „Bartók és Edwin von der Nüll”. In: Uő., *Mű és külvilág. Három írás Bartókról.* Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.

Wilson, Paul, „Violin Sonatas”. In: *The Bartók Companion*, ed. by Malcolm Gillies, London: Faber & Faber, 1993, 243–256.

_____, „The *Sonata for Two Pianos and Percussion*”. In: *The Music of Béla Bartók*, Yale New Haven and London: University Press, 1992, 139–168.

Winking, Hans, „Klangflächen bei Bartók bis 1911: Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts”. In *Studia Musicologica*, T. 24, Fasc. 3/4 (1982), 549–564.

Yeomans, David, *Bartók for piano, A Survey of His Solo Literature.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Ziegler Márta, „Bartóks Reise nach Biskra”. *Documenta Bartókiana* 2, közr. Denijs Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

_____, „Über Béla Bartók”. *Documenta Bartókiana* 4, közr. Denijs Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 173–180.