10.18132/LFZE.2024.6

BÁBEL KLÁRA

A HÁRFA KEZELÉSE BARTÓK BÉLA ZENEKARI MŰVEIBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.6

10.18132/LFZE.2024.6

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és
művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

A HÁRFA KEZELÉSE BARTÓK BÉLA ZENEKARI MŰVEIBEN

BÁBEL KLÁRA

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.6

10.18132/LFZE.2024.6

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás V
Bevezetés VI
I. A hárfa szerepének változása a zenekarban, az egyes történeti korokban 3
1.1. Barokk kor 4
1.2. Klasszikus kor 5
1.3. Romantikus kor 6
1.4. XX. század 6
1.5. Bartók magyar kortársai 8
1.6. A zenekari hárfa játéktechnikai problémái 8
1.7. Bartók hárfa-kezelésének általános jellemzői 10
II. Mai kiadások, zenekari szólamok, harmóniai elemzések 19
2.1 Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra 21
2.2. Scherzo zongorára és zenekarra 27
2.3. I. szvit nagyzenekarra 29
2.4. II. szvit kiszenekarra 30
2.5. op. poszt. Hegedűverseny és Két portré zenekarra 33
2.6. Két kép zenekarra 38
2.7. Román tánc zenekarra 40
2.8. A kékszakállú herceg vára 41
2.9. Négy zenekari darab 47
2.10. A fából faragott királyfi 52
2.11. Magyar parasztdalok 70
2.12. A csodálatos mandarin 71
2.13. Tánc-szvit zenekarra 77
2.14. Falun 80
2.15. II. rapszódia hegedűre és zenekarra 81
2.16. Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra 84
2.17. Cantata profana 85
2.18. Erdélyi táncok 88
2.19. Magyar képek 90

10.18132/LFZE.2024.6

2.20. Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára 91
2.21. Hegedűverseny 96
2.22. Concerto 96
Konklúzió 108
Függelék 110
Bibliográfia 127

10.18132/LFZE.2024.6

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném megköszönni Tihanyi László kitartó és önzetlen jelenlétét munkám során, Dalos Anna segítségét, aki dolgozatom elindításában vállalt jelentős szerepet.

Szívből köszönöm Vikárius László tanácsait, aki mindig lehetőséget biztosított, hogy a kéziratok között napokat, heteket tölthessek el, és az egész Bartók Archívum valamennyi munkatársának, akik idejüket nem sajnálva segítettek az anyagok előkészítésében, és lehetőséget biztosítottak a gondtalan kutatásban.

Külön köszönöm Vászka Anikónak, hogy megosztotta velem a disszertációm témájába vágó gondolatait és tapasztalatait. Köszönöm továbbá Biró Violának, Büky Virágnak és Kerékfy Mártonnak a felmerülő kérdéseimre kapott kimerítő szakmai válaszokat.

Köszönettel tartozom Megyesi Robinnak, a Magyar Rádió Művészeti Együtteseinek kottatáros munkatársának, akitől mindig azonnali segítséget kaptam a kották és a zeneművekkel kapcsolatban.

Köszönöm Vigh Andreának, Felletár Melindának, Razvaljajeva Anasztáziának és Gulyás Csillának a hárfával kapcsolatos részletes kutatásaik eredményeit, disszertációjuk részletességét.

Bábel Klára

Budapest, 2023. 11. 02.

10.18132/LFZE.2024.6

10.18132/LFZE.2024.6

Bevezetés

Nem emlékszem, Bartók melyik zenekari művet játszottam először, de abban biztos vagyok, hogy az első Bartók mű, amellyel, mint előadó találkoztam, zongoradarab volt.

Bartók nem írt szóló művet hárfára, de a zenekari, színpadi műveiben szinte mindig találkozunk hol 1, hol 2 hárfa együttes játékával. Zenekari munkám során számos alkalommal vehettem részt ilyen művek megszólaltatásában, és ezek gyakorlása során tapasztaltam, hogy sok esetben szükséges a szólam átgondolása hárfás szemszögből. Hogy mi lehet a gond a szólamokkal? Mi késztetett arra, hogy tüzetesen átnézzem az összes hangot, amit Bartók valaha hárfára írt? Két problémával is találkoztam az idáig vezető úton: az egyik, hogy bár mindig feladatnak éreztem a szólamot úgy eljátszani, ahogy Bartók leírta, ez nem minden esetben bizonyult megoldhatónak. A másik nehézség pedig az volt, hogy ugyanazt a részt különböző módon is hallottam. Mi lehet tehát a megoldás, amely megfelelne a kottaképnek, és az én elvárásaimnak is, mely azon elven alapszik, hogy minden hangot játszunk el, ami a kottában van?

Első feladatomnak azt éreztem, hogy a kézirat alapján ellenőrizzem a szólamokat, mert a tapasztalataim azt mutatták, hogy azok gyakran hibásak. A különböző kiadások, fogalmazványok, másolatok, metszőpéldányok, tisztázatok között is találunk eltéréseket. Így csak a kézirat és a kiadás együttes vizsgálata adhat biztos és kielégítő információt, amit a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában lehet elvégezni. Ahogy azt megtudtam, épp Bartók első színpadi és vokális művének új kiadásán dolgoznak Vikárius László Tanár úr vezetésével, így kutatásaimat én is Bartók op.11-es operájával kezdtem, amit aztán az összes olyan műve követett, amiben hárfa szólamot találunk. Összehasonlítottam a kiadást az *autográf* forrásokkal, és az eltéréseket táblázatba szedve értelmeztem, ami segítséget nyújthat a minél pontosabb és autentikusabb előadásban. Ha a táblázat nem szerepel valamely mű kidolgozásánál, az azért van, mert nem volt semmilyen eltérés az *autográf* kotta és a nyomtatott kotta között.

Az esetek túlnyomó többségében a dinamikai jelek és a módosító jelek maradnak le, de találunk hanghibákat is. Kutatásaim során minden eltérést szerettem volna rögzíteni, ha egyik-másik a szólam kidolgozásában nem is játszik olyan nagy szerepet, jelentősége természetesen megkérdőjelezhetetlen. Bartók hárfás műveinek egy részét technikai problémák nélkül meg tudjuk oldani, de a kidolgozás szempontjából minden olyan egyéb részt megvizsgáltam, ahol bármilyen nehézségbe ütközhet az előadó, illetve

10.18132/LFZE.2024.6

ahol jelentősebben át kellett írni a szólamot a hangszer adottságait figyelembe véve.

Számos alkalommal tapasztaljuk, hogy Bartók hárfa kezelése az instrumentum lehetőségeinek eleget téve tükröződik vissza a szólamokban, de találunk olyan példát is, ahol felmerül ennek hiánya. Kutatásaim során nagy segítségemre volt Kroó György, Lendvai Ernő, Somfai László, Tallián Tibor, Ujfalussy József Bartók művészetéről szóló értekezéseik, melyek révén megismerhettem a zeneszerző kompozíciós munkafolyamatát, a hárfa szerepét a színpadi, a kiszenekari és a nagyzenekari műveiben, illetve hangszerkezelését.

Bízom benne, hogy kutatásom eredményei segítséget nyújtanak Bartók hárfaszólamainak megismerésében és pontos, kottahű megszólaltatásában.

10.18132/LFZE.2024.6

I. A hárfa szerepének változása a zenekarban, az egyes történeti korokban

A hárfa fejlődése[1] évezredekre nyúlik vissza, ősi változatait Egyiptomhoz és a sumér birodalomhoz köthetjük. A középkor európai hárfája a keretes hárfa, még egy jóval egyszerűbb változata volt a mai modern hárfának, mely az évszázadok alatt nyerte el jelenlegi formáját. Az egyébként diatonikus hangolású hangszer pedálok hozzáadásával vált használhatóbbá, ugyanakkor, mivel csak a diatonikus skála hangjai adottak, így az alterált hangokat a pedál használatával kapjuk meg. Talán ez a rendszer és ennek használata okoz nagyobb nehézséget a zeneszerzőknek, mint például zongorára írni, ahol az összes hang adott, és hozzájuk az összes ujjunkat használhatjuk. A hárfa esetében ez nincs így, mivel csak az első négy ujjunkat használjuk, tehát mindkét kéz kisujja kimarad. Az oka nagyon egyszerű, fizikailag ezek az ujjaink sokkal rövidebbek, így nehezebben tudjuk velük elérni a húrokat.

Komolyabb próbálkozás arra, hogy az összes ujjunkkal pengessünk, nem ismeretes. Ugyanakkor erre csak részben kell figyelniük a zeneszerzőknek, hiszen ez nem azt jelenti, hogy amíg a bal kéz játszik egy akkordot, addig egy öt egymás után következő különböző hangokból álló dallamot ne tudnánk a jobb kezünkkel eljátszani, hiszen erre kialakult első ujjas csúszással gyors egymás után remekül eljátszható akár öt, akár több hang is. Ezen kívül rendkívül ügyes egyéb technikai elemeket is elsajátítunk, mely segítséget nyújt a minél perfektebb és gyorsabb játékra. Ugyanakkor mégis, ha a zeneszerző törés, vagy *arpeggio* nélkül szeretne megszólaltatni akkordokat, abban az esetben legfeljebb négy hangot írhat. A modern, azaz a kettős pedál-hárfa a mai szimfonikus zenekarok állandó tagja. Ugyan a legnagyobb fejlődést az impresszionizmus aranykorában érte el, de a XX. század is használja nemcsak zenekari, hanem kisebb együttesek szóló hangszereként is.

[1] *Hangszerek enciklopédiája*. (London: Athenaeum kiadó, 1999). 174. A mű eredeti címe: *Musical Instruments of the World – An Illustrated Encyclopedia with more than 4000 original drawing.* A fordítás az Orbis Verlag/ München 1988-as *Musikinstrumente der Welt* című, német nyelvű kiadványa alapján készült, fordította: Reviczky Béla.

10.18132/LFZE.2024.6

1.1. Barokk kor

A barokk zenére jellemző a teraszos dinamika, a zenei motívumok szekvenciális ismétlődése. Harmóniai vonatkozásban a generálbasszus, azaz a *basso continuo* is egy meghatározó része ennek a zenei kornak, sőt generálbasszus-, vagy *continuo* korszaknak is nevezzük ezt a zenei időszakot. Olyan, több hangszercsoportot magába foglaló zenekarok jöttek létre, melyek a későbbi szimfonikus zenekarok alapjául szolgáltak. A mély, *continuo* szólamban a csembaló, orgona, lant, fagott és a hárfa is szerepet kaphatott. Ezekben a kottákban csak a számozott basszust írták ki, azt tudjuk, hogy milyen hangszercsoportok játszották a basszus szólamot, de ritkán jelölték, hogy milyen hangszereket kérnek. Ezek között használták a hárfát is, de a barokk zenében inkább zenekari hangszerként, operákban, oratóriumokban, színpadi zenékben volt gyakori az előfordulása.[2] Az ekkoriban diatonikus hangolású hárfák hangterjedelmét próbálták növelni a hangszer méretének bővítésével, de nem tudták technikailag megoldani a hangnemváltásokat, emiatt a kromatikus hangok nem tudtak megszólalni, ezért könnyen háttérbe szorultak a lant, valamint a billentyűs hangszerek révén.[3] Ez volt az oka annak, hogy számos zeneszerző mellőzte a hárfa használatát a kompozícióiban. 1710 körül Jacob Hochbrucker hangszerész pedállal tökéletesítette hárfáját.[4] A hét pedállal felszerelt hangszer az összes hangot tudta módosítani, nyolc dúr és öt moll hangnemet lehetett rajta játszani (*single action pedal harp* néven vált ismertté).[5] Claudio Monteverdi *Orfeo* című operájában[6] (1605, 1607) a hárfát lírai elemként képzelte el, Johann Sebastian Bach például egyáltalán nem írt hárfára, ugyanakkor Georg Friedrich Händel a *Julius Caesar* operájában (1724) és *Esther* oratóriumában (1732) találunk hárfa szólamot. Henry Hawkins *A General History of the Science and Practice of Music* című könyvében azt írja,[7] hogy Händel első hat orgona versenyéből az ötödiket hárfaversenyként is ajánlotta.

---

[2] Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1978). 223–226.
[3] Razvaljajeva Anasztázia: *A hárfa, mint szólóhangszer a 20. századi kortárs zenében.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 1.
[4] I.m. 2.
[5] Gulyás Csilla Krisztina: *A pedálos hárfa aranykora*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 15.
[6] Monteverdi operájában *arpa doppia* (double harp) XVI. századi olasz hangszert használtak, ami két egymással párhuzamosan futó húrsorral rendelkezett. Az egyiket diatonikusra, a másikat kromatikusra hangolták. Ennek mintájára később három húrsorral rendelkező hangszer is készült (triple harp). Az 1660-as években tiroli népi zenészek a diatonikus hárfákhoz kampókat rögzítettek, de ez sem tűnt a legjobb megoldásnak, a gyakori húrszakadás és az egyik kéz állandó elfoglaltága nem tette lehetővé a virtuóz játékot. Razvaljajeva Anasztázia, i.m. 2.
[7] Roslyn Rensch: *The Harp.* (London: Gerald Duckworth and Company Limited, 1969). 157.

10.18132/LFZE.2024.6

Nem sokkal Bach és Händel halála után az Èrard-fivérek szabadalmaztattak egy olyan mechanizmust, mellyel a húrokat jobban tudták kímélni és kevésbé szakadtak. A szimplapedálos hárfák nagy népszerűségre tettek szert, de az igazi áttörést a kétszeresen lenyomható pedálrendszer fejlesztése érte el, hiszen ilyen rendszerben épült hárfákat használunk napjainkig.[8]

1.2. Klasszikus kor

Általában elmondható, hogy a klasszikusoknál kevesebbet szerepel a hárfa. Johann Christian Bach a XVIII. század közepén írt billentyűs versenyművei közül néhányat hárfán is elő adtak.[9] Beethovennél csak a *The Creatures of Prometheus* (1801) balettjében tűnik fel a hangszer. A bécsi klasszicizmus első hárfaversenye Mozart európai körútjának 1778-as párizsi tartózkodása alatt írt fuvola-hárfaverseny (Mozart csak ezt az egy művét írta hárfára[10]), melyet Guînes herceg felkérésére komponált.[11]

Hogy miért nem írt többet hárfára Haydn, Mozart, vagy Beethoven, azt csak találgatni tudjuk. Véleményem szerint két magyarázat lehetséges. Az egyik az, hogy a klasszikus korszakban a barokk *continuo* csoporthoz tartozónak érezték a hangszert, és ezért mellőzték az új zenei stílusban. A másik magyarázat az, hogy szóló hangszerként az új mechanikájú billentyűs zongora vált egyre népszerűbbé, egyrészt azért, mert az kromatikus volt, másrészt, mert a virtuóz játékra nagyobb lehetőségeket adott, ezáltal háttérbe szorított olyan hangszereket, mint például az orgona, a csembaló, vagy a hárfa.[12] Ugyanakkor a nagy klasszikus szerzőink mellett a hárfa-irodalom tekintetében fontos szerepet tölt be[13] Johann Baptist Krumpholz, Francesco Antonio Rosetti, Francois Joseph Naderman, Georges Cousineau, François-Adrien Boieldieu, Karl Ditters von Dittersdorf, vagy például Johann Ludwig Dussek, aki több szonáta kötetet is kiadott.

---

[8] Gulyás Csilla Krisztina, i.m. 22.
[9] I.m. 39.
[10] A kettősversenyen kívül Mozart 1766-ban komponált szonátakötetében (*Six Sonates Pour Le Clavecin Avec Accompagnement d'un Violon, Opus 4 / KV 26-31*) fel van tüntetve, hogy a darabok hárfán is előadhatóak. I.m. 67.
[11] Mozart a herceg lányának zeneszerzéstanára volt. John Henry van der Meer: *Hangszerek.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988). 206.
[12] Alfredo Casella-Virgilio Mortari: *A mai zenekar technikája.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978). 168.
[13] A XVIII. század második feléből 58 hivatásos hárfásról szólnak szócikkek és hárfatörténeti munkák, és több tucat hárfás publikáció jelent meg ekkoriban. Gulyás Csilla Krisztina: I.m. 38.

10.18132/LFZE.2024.6

1.3. Romantikus kor

A romantika a programzene, az opera virágkora. A szélsőséges hangulatok, feszültségkeltés, túlzások, a hangnemek közti határok feszegetése mind-mind a XIX. század jellemzője. Berlioz, Verdi, Liszt is egyre intenzívebben használják zenekari műveikben a hárfát, míg Csajkovszkijnál és Wagnernél már olyan jelentőséget kap a hangszer, ami a mai napig sem csökkent. A klasszicista szalonokat, házi muzsikálásokat, főúri kastélyokat felváltották a koncerttermek, amelyek tágas terét csak nagyzenekarok képesek betölteni, és így a zenekar természetes módon kibővült.

Először a teljes rézfúvós karral, majd a megnövekedett számú ütősökkel, zongorával, cselesztával is bővült a nagyzenekar. Ennek okán egyre több vonósra volt szükség, majd a hárfa is egyre gyakrabban megjelenik. Egy ekkora méretű zenekarban gyakorivá vált a két hárfa használata, vagy a wagneri operák hatalmas létszámához igazodva Wagner akár 6-7 hárfaszólammal is bővítette a zenekart. Ekkorra már jelentős, sokszor szóló szerepet kapott a hangszer, például Berlioz *Fantasztikus szimfóniá*jának második tételében. Berlioz Mendelssohnnal együtt elismerően nyilatkozott az angol születésű fiatal hárfás tehetségről, Elias Parish Alvarsról.[14] Berlioz a hárfások Lisztjének nevezte, és találkozásuk alkalmával egyeztettek az *enharmonikus* lehetőségekről. Ahogy azt ma is sokan teszik, Parish Alvars később nemcsak a kor egy nagyon jelentős hárfás szerzője lett, hanem akkoriban több Beethoven zongoraversenyt és Chopin művet is átírt hárfára.

1.4. XX. század

A XX. században a hárfa nemcsak zenekari hangszerként szólalt meg, hanem bővült a kamarazene irodalma, emellett népszerű lett a házimuzsikálás terén is. A hangszer fejlődéséből adódóan akadtak művészek, akiket akadályozott az új építésű, nagyobb hangszeren történő előadás.[15] Az ügyesebb előadókat a zeneszerzők, valamint a hangszergyártó cégek is számontartották, ellátva őket professzionális hangszerrel,[16]

[14] Roslyn Rensch, i.m. 124.
[15] Razvaljajeva Anasztázia, i.m. 3.
[16] I.m. 4.

10.18132/LFZE.2024.6

melynek köszönhetően jelentős kompozíciók bemutatására került sor. Claude Debussy, vagy Maurice Ravel kompozícióihoz szorosan kapcsolódik a hárfa jelenléte, hangszerelésükre jellemző, hogy a hárfa és a cseleszta új elemként tűnik fel. Debussyhez hasonlóan Bartókot is jellemezte a természet szeretete, a színek, formák, napszakok érzékeltetése. A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* egyik előadása közben Bartók a tengert hallotta,[17] de a *Két kép Virágzás* és a *Falu tánca* tételeiről, vagy akár *A fából faragott királyfi* nyitózenéjének erdejéről is Debussy juthat az eszünkbe. Az új bécsi iskola megalapítója Arnold Schönberg, a legradikálisabb átalakítások egyik képviselője a modern zene területén, szintén gyakran használja zenekari műveiben a hárfát. Tanítványainak, Alban Berg és Anton Webern zenéjében, illetve a XX. század elején Párizsban élő Igor Stravinsky hangszerelésében is meghatározó szerephez jut a hárfa.

Ekkoriban Richard Wagner, a németországi operajátszás legnagyobb hatású reformere, kihasználva a hárfa technikai lehetőségeit jelentős szólamot komponált a színpadi műveibe. A hárfa abszolút szólisztikus, sokszor szinte csak az énekest egymagában kísérő szerepet tölt be. Wagner *Tannhäuser* és *A nürnbergi mesterdalnokok* műveiben igazán méltó szerephez jut a hangszer. Helyenként Gustav Mahler hangszereléséből is kitűnik a hárfa, ugyan sokkal visszafogottabb stílusban, mint Wagnernél. A korra jellemző hangszerelésbeli újítások (a különleges hangzású hangszerek alkalmazása), Mahlernél is megtalálhatók, hiszen elkezdte használni például a mandolint – melyben Vivaldi és Mozart hatása mutatkozik meg –, a *VII. szimfónia*ban, illetve a *Dal a földről* finálé́jában.

Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov nemcsak karmesterként és tanárként, de zeneszerzőként is jelentős kompozíciós stílust teremtett, hiszen a zenekari hangfestés, zenei képalkotás nagy mestere volt. Tanítványai, valamint az őt követő orosz nemzedék tőle tanulta a hangszerelést. Közülük talán a két legjelentősebb zeneszerző Szergej Szergejevics Prokofjev és Dmitrij Dmitrijevics Sosztakovics. Műveikre az egyszerű, letisztult hárfaszólam a jellemző, melynek fontos szerepet szán a zenei szövetben. Erre tökéletes példa Sosztakovics népszerű *V. szimfónia*ja.

A zongora a XIX. század második felétől vált népszerűvé ismét zenekari hangszerként. Szólisztikus képességéért, többszólamúságáért kezdtek el egyre többen írni rá zenekari szólamot.[18] Bartók számára vélhetően Stravinsky művei nyújthattak

[17] Szabolcsi Bence: *Kodályról és Bartókról*. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1987). 310.
[18] Vászka Anikó: *Hangszerelés Bartók zeneszerzői műhelyében: A hangszeregyéniségek megnyilatkozása a zenekari művekben.* PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023. 139.

10.18132/LFZE.2024.6

inspirációt, hiszen hozzá kapcsolódik a zongora széleskörű elterjedése, mint zenekari hangszer.[19] Bartóknál gyakori a zongora hárfaszerű alkalmazása,[20] de mint azt később látni fogjuk a hárfa is többször vállalja magára a zongora szólamának szerepét.

A zongora mellett a cseleszta is egyre népszerűbb zenekari hangszerré vált,[21] hiszen Debussy, Mahler, Richard Strauss és Stravinsky több kompozíciójában is megjelenik. Bartók feltehetően az Operaházban ismerkedett meg először ezzel a hangszerrel.[22] A zongora markáns hangszínéhez, illetve a cseleszta csengő hangjához illeszkedik a hárfa, mely társhangszerükké vált Bartók műveiben. Mindezt megfigyelhetjük a színpadi művekben, illetve a *Zené*ben is.[23]

1.5. Bartók magyar kortársai

Kodály Zoltán alapvetően Debussy hangszerelését követte, a hárfának nem adott újabb feladatot. Dohnányi Ernő elsősorban a nagy német romantikusok stílusát követve fejlesztette ki zenei nyelvezetét, de hangszerkezelésében nem hozott döntő újításokat hozzájuk képest. Így az ő hárfakezelése szerves folytatása Liszt Ferenc, Wagner és Strauss hárfaszólamainak. Mindkét zeneszerző többnyire romantikusan használja a hárfát, az akkordokat felbontva, *arpeggió*kkal, *glissandó*kkal és üveghangokkal színesítik a szólamot. A hárfa hangjai hol kiemelkednek, hol inkább beleolvadnak a zenekari szövetben.

1.6. A zenekari hárfa játéktechnikai problémái

A kezdetleges pedálhárfákon még nem lehetett az összes hangnemben játszani, de az 1800-as évek elejére Sébastien Èrard oldotta meg ezt a problémát. A XIX. században még próbálkoztak a hárfa kromatizálásával, kromatikus futamokat gyorsan nem lehet játszani a mai modern hárfán, vagy legalábbis nem egy teljes szabályos kromatikus skálát, hiszen a hárfa diatonikus hangszer, ezért a politonalitással is vigyázni kell. De a kereszthúros

[19] I.m. 140.
[20] I.h.
[21] Amit elsősorban Csajkovszkijnak köszönhet. I.m. 156.
[22] I.m. Vö.: Kovács Sándor: „...és cselesztára. Gondolatok a Zenéről". *Magyar Zene*. 51/1 (2013. február): 51–67. Ide: 53.
[23] Vászka Anikó, i.m. 157-158.

10.18132/LFZE.2024.6

hárfa esetén, ami Franciaországban egy rövid időre feltűnt – jelentősége nem elhanyagolható, hiszen Debussy *Két tánc* című művét ilyen kromatikus hárfára írta –, a kromatikus futamokat egyszerűen lehetett megoldani.

A diatonikus kettőspedálhárfán[24] mind a hét pedál két fokozatban nyomható le, ha legfelül tartjuk a pedálokat, akkor a húrok Cesz-dúr szerint sorakoznak, ilyenkor egy villa sem feszíti a húrokat, ezért is mondjuk, hogy ez a legtermészetesebb állapota a hárfának, és Cesz-dúr hangolású. Egy lépcsővel lejjebb lévő pedálok esetén C-dúrban tudunk játszani, és ha a legalsó részben tartjuk a pedálokat, akkor pedig Cisz-dúrban. Ez abban az esetben működik így, hogyha az összes pedált beállítjuk, ugyanakkor ezek egymástól függetlenül és különböző irányban is mozdíthatóak. A virtuóz pedálváltások nagyon gyorsak és ügyesek tudnak lenni, ugyanakkor mindig figyelembe kell venni a pedálok mechanizmusának zörejeit is. A zeneszerzők általában az adott hangnemnek, vagy harmóniának megfelelően szokták kottázni a hangjaikat, ezért nekünk hárfásoknak kell úgy bepedáloznunk a hárfát, hogy a legjobb megoldást válasszuk. A legtöbb zeneszerző nem írja be a pedáljelzéseket a kottába. Ha valaki számítógéppel dolgozik, akkor a rendszer automatikusan beírja, ami egy mankó lehet a hárfásnak, de az a tapasztalatom, hogy nem mindig pontos. Ezért egy összetettebb mű esetén azt szoktam javasolni a zeneszerzőknek, hogy inkább ne írjanak be pedáljelzéseket, hanem azt bízzák az előadóra. A pedálok esetén fontos még megemlítenünk, hogy két részre osztódnak, bal oldalon belülről kifelé haladva a *h*, *c*, *d* pedálokat találjuk, jobb oldalon belülről kifelé haladva az *e*, *f*, *g*, *a* húrokhoz tartozó pedálokat tudjuk használni. A kottában való pedáljelzéseket lehet vizuálisan is jelölni (ez egységes, minden hárfás szinte ugyanúgy használja), tehát ahogy éppen a pedálok állnak. Amit még gyakrabban használunk, az az egyes pedálok változásainak jelölése. Azt, hogy a bal oldali hangokhoz tartozó pedálokat, vagy a jobb oldalakhoz tartozókat kezdjük el előbb jelezni, az hárfáson múlik, érdemes következetesnek lenni a jelölés tekintetében. A pedál-jelölés különböző fajtáival leginkább a mai zeneszerzők kottáiban találkozunk. Korábban nem írták ki a pedál változásokat a szerzők, esetleg csak a *glissando* futamok hangjait jelölték. Érdemes megjegyezni, hogy a legalsó és legfelső húrnak nincsen pedál mechanikája, ezt sokszor ki is használják a szerzők, és gyakorta fél hanggal feljebb, vagy lejjebb írják az ezekhez a húrokhoz tartozó hangokat, amit az előadás előtt be kell hangolni. Lefelé haladva a hárfán az egyre mélyebb húrok sokkal jobban összezúgnak, nehezebben

[24] Alfredo Casella-Virgilio Mortari, i.m. 188.

10.18132/LFZE.2024.6

appercipiálhatóak a hangok, de ha jobban odafigyelünk, esetleg a rezonáns laphoz közel pengetünk, akkor érthetőbb lesz a basszus játéka. Ez azért is fontos, mert a magasabb hangok kevésbé zengőek és élességük miatt sokkal inkább dominálnak játék közben.[25]

1.7. Bartók hárfa-kezelésének általános jellemzői

Bartók pályájának elején Hector Berlioz több, mint száz évvel korábban íródott hangszereléssel foglalkozó könyve *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*[26] nyújthatott segítséget az első zenekari művek hangszertechnikai megoldásaihoz. Bár 1902-ben csupán csak a *Szimfónia zenekarra* (BB 25, 1902) című kompozíció harmadik tételét írta meg, már ebben is 2 hárfa szólammal tisztelte meg a pengetős hangszerek királynőjét, csak úgy, mint egy évvel később, a már befejezett *Kossuth szimfóniai költemény*ben (BB 31, 1903).

Ez alapján is úgy tűnik, komolyan vette a berliozi hangszereléstechnikát, hiszen nemcsak a zenekari összeállítás volt nagyszabású, de Berliozhoz, valamint a francia zeneszerzőkhöz hasonlóan 2 hárfát alkalmazott műveiben. Összegezve láthatjuk, hogy zenekari művei nagy részében található hárfa szólam. Korai kompozícióiban mindig 2 hárfát, később többnyire 1 hárfát használ (1. táblázat).

Bartók hangszerelését vizsgálva megállapíthatjuk, hogy ötletgazdag például a vonóskar, az ütőskar kezelése, ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy a hárfa lehetőségeit a zeneszerző csak mértékkel tudta kihasználni.[27] A vonóskar a zenekar középpontjában áll, mely köré épülnek a fúvós hangszerek. A fafúvósok és a rezesek mutatják a dallamot, míg az ütőhangszerek a ritmust biztosítják.[28] Láthatjuk ugyanakkor, hogy több esetben felcserélődnek ezek a szerepek, hiszen az *Erdélyi táncok*ban (BB 102b,

---

[25] Izgalmas probléma, ha koncert közben szakad el egy húr. Ha egy mélyebb, vagy magasabb oktávban lévő húr szakad le, akkor némi ügyességgel, de elképzelhető, hogy be tudjuk fejezni a darabot. Egy pót húrkészlet mindig utazik a hárfával együtt, ilyen esetben szinte azonnal tudjuk cserélni. Ha egy középregiszteres húr szakadna le, és nem tudjuk tovább folytatni a darabot, akkor meg kell állnunk, és kicserélnünk a húrt, majd ismét elkezdeni a félbehagyott darabot. Madame Krumpholz, Johann Baptiste Krumpholz tehetséges felesége kijelentette, hogy nem hajlandó addig nyilvánosan fellépni, amíg a hárfakészítő mestere nem tudják megoldani azt a problémát, hogy a húrok nem szakadjanak le annyira hamar. Roslyn Rensch, i.m. 101.

[26] Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Fordította Mary Cowden Clarke. *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*. Second edition. (Cambridge: Cambridge University Press, 2010). 61–66.

[27] Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000). 219.

[28] Vászka Anikó, i.m. 313.

10.18132/LFZE.2024.6

1931) például a hárfa-kvintek biztosítják a lüktetést, a nagyzenekari *Concerto Introduzione* (BB 123, 1943) tétel 175-ös ütemében a fafúvós párbeszédbe szól bele a hangszer, a *Finale* 96-os ütemében pedig a zongora szerepét veszi át.

Bartók kétféle zenekari apparátusban gondolkodott, amit korábbi partitúráiban jelzett is.[29] A kiszenekari létszámot tekintve a dupla fafúvósok mellett egy kisebb rézkar társul a szerényebb vonós létszám mellé, az ütőhangszerek kihagyásával. Erre a *II. szvit* (BB 40, 1905–1907) kiszenekarra kompozíciója egy példa, igaz ugyan, hogy abba 2 hárfát is hangszerelt.[30] Nagyzenekari művei – amelyek zenekari műveinek nagy részét foglalják magukba –, ott már akár a 4-4 fafúvós, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, 2 hárfa mellett még egyéb különleges hangszerekkel is kiegészíti a zenekart.[31] Az alkalmanként 16-16-12-8-8-as létszámú vonóskart Bartók maga javasolta például az operában, az *I. zongoraversenyben* (BB 91, 1926) 10-10-6-6-6-os összeállítású vonósszólamot alkalmazott.[32]

Mű címe	**Kompozíciós munka**	**Hárfák jelenléte**
Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra, BB 31	1903	2 hárfa
Scherzo zenekarra és zongorára, BB 35	1904	2 hárfa
Rapszódia zongorára és zenekarra, BB 36b	1905	–
I. szvit nagyzenekarra, BB 39	1905	2 hárfa
II. szvit kiszenekarra, BB 40	1905−1907	2 hárfa
Hegedűverseny, op. poszt. BB 48a	1907−1908	2 hárfa
Két portré zenekarra, BB 48b	1907−1911	2 hárfa
Két kép zenekarra, BB 59	1910	2 hárfa
Román tánc zenekarra, BB 61	1911	2 hárfa
A kékszakállú herceg vára, BB 62	1911	2 hárfa

[29] Somfai László, i.m. 220.
[30] I.h.
[31] Vászka Anikó, i.m. 313.
[32] I.m. 10.

10.18132/LFZE.2024.6

Négy zenekari darab, BB 64	1912, hangszerelés: 1921	2 hárfa
A fából faragott királyfi, BB 74	1914−1917	2 hárfa
Román népi táncok kiszenekarra, BB 76	1917	–
A csodálatos mandarin, BB 82	1918−1919, hangszerelés: 1924	1 hárfa
Tánc-szvit zenekarra, BB 86	1923	1 hárfa
Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra, BB 87b	1926	1 hárfa
I. zongoraverseny, BB 91	1926	–
I. rapszódia hegedűre és zenekarra, BB 94b	1929	–
II. rapszódia hegedűre és zenekarra, BB 96b	1929	1 hárfa
Cantata profana vegyeskarra és zenekarra, tenor- és baritonszólóval, BB 100	1930	1 hárfa
II. zongoraverseny, BB 101	1930−1931	–
Erdélyi táncok zenekarra, BB 102b	1931	1 hárfa/zongora
Magyar képek zenekarra, BB 103	1931	1 hárfa
Magyar parasztdalok zenekarra, BB 107	1933	1 hárfa
Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra, BB 108	1933	1 hárfa
Hét kórus zenekarral, BB 111b	1937−1941	–
Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára, BB 114	1936	1 hárfa
Hegedűverseny, BB 117	1937−1938	1 hárfa
Concerto két zongorára és zenekarra, BB 121	1940	–
Concerto zenekarra, BB 123	1943	2 hárfa
III. zongoraverseny (befejezetlen), BB 127[33]	1945	–

1. táblázat, A hárfák jelenléte Bartók zenekari műveiben

[33] Az utolsó 17 ütemet, Bartók vázlatai alapján Serly Tibor hangszerelte meg. Kroó György: *Bartók-kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 215−256. Ide: 251.

10.18132/LFZE.2024.6

Az alapján, hogy Bartókig a zeneirodalomban a zongoraversenyekben[34] nagyon ritkán találkozunk hárfával, egyáltalán nem meglepő, hogy a zeneszerző is korábbi hagyományokra visszanyúlva hagyja ki a zenekarból a hárfát a zongoraversenyeiben. Sem a barokk korban, sem a klasszikus zeneszerzők nem használták a hárfát nemcsak a zongoraversenyeikben, de általában a versenyműveikben sem. Kivetél ez alól Mozart *C-dúr fuvola-hárfaversenye* (K. 299). A műfaj története a hárfa növekvő népszerűségéhez hasonlóan alakult, hiszen a zongorát megelőző billentyűs hangszerek hangja sokkal halkabb volt, ezért a vonós versenyművek domináltak inkább. A billentyűs hangszerek átalakulása, erőteljesebb hangszíne élénkítően hatott a zeneszerzőkre. A hárfa modern változatának hangereje szintén nagyon sokat változott az évszázadok során, ugyanis a strukturális felépítése az Èrard hárfák előtt igen korlátozott lehetőséget nyújtott a zeneszerzőknek.[35]

Amikor Bartók zenekarában megjelenik a hárfa, gyakran felfigyelhetünk valamely billentyűs hangszer jelenlétére is. A zongora és a hárfa írásmódja nagyon hasonló, sok esetben a hárfaszólamot zongorán is el lehet játszani. A hárfa nem egy transzponáló hangszer, hangzását tekintve pedig közel áll a billentyűs hangszerhez. Zenekari műveihez Bartók rendszerint készített zongorakivonatot is, melyekre sok esetben a művek betanulása során volt szükség.[36]

Számtalan alkalommal készítenek a hárfások zongorakottákból átiratot, legyen szó a szóló irodalomról, vagy a kamaraművekről. Fordítva ez azért sem igazán gyakori, mert a zongorairodalomnál szélesebb irodalma egy hangszernek sincs. Ráadásul nagyon sok hárfaművész kezdi a hangszeres tanulmányait zongorával, ezért még a hárfára történő

[34] Az a zongoraverseny, amiben emlékezetes hárfaszólam mutatkozik meg – amely Bartók *II. zongoraversenyé*nek (BB 101, 1930-1931) megírása után került bemutatásra – Maurice Ravel 1932-ben Marguerite Long zongoraművésznő által bemutatott *G-dúr zongoraversenye* egy igazán romantikus elemekkel, *glissandó*kkal és *üveghang*okkal teletűzdelt hárfaszólammal rendelkezik. Hálás feladat ez egy hárfaművész számára, nemcsak annak a hangszerelésnek köszönhetően, hogy engedi a hárfát hallatni, és pontosan tudja Ravel hogyan kell a többi hangszert köré építeni, hanem mert a hangszer technikai sajátosságait emeli ki. Mi hárfások tudjuk Ravel milyen nagyszerűen írta meg a hárfára elképzelt hangjait, a *Bevezetés és Allegro* a legismertebb szólóhárfára írt kamaraműve, de nem feledkezhetünk meg a zenekari szólamokról sem. Tökéletesen alkalmazza azokat a példákat, amiket Berlioz leírt, mind a *La Valse* 2 hárfa szólamában, a *Spanyol rapszódiá*jában, a *Kiállítás képei*ben, a *Daphnis és Chloé* balettjében, vagy akár *A gyermek és a varázslat* című operjában. Az operán kívül ezek a zenekari művei mind 2 hárfásak. Olyan XX. századi zongoraversenyekben található még a hárfa, mint például Darius Milhaud 1933-ban írt *1. zongoraversenye*, később Benjamin Britten 1945-ben revideált op. 13-as *Zongoraversenye*, Samuel Barber 1962-ben bemutatott op. 38-as *Zongoraversenye* , a Koussevitzky alapítvány rendelte Alberto Ginastera op.28-as *Zongoraversenye*, John Corigliano 1968-ban bemutatott zongoraversenye, vagy például az 1988-as Salzburgi fesztiválon Krystian Zimerman által bemutatott Witold Lutoslawski négy tételes *Zongoraversenye*.

[35] Gulyás Csilla Krisztina, i.m. 137.

[36] Somfai László, i.m. 221.

10.18132/LFZE.2024.6

tolmácsolás is könnyebben megy nekik. Ennek nemcsak az az oka, hogy akkordikus jellegükből adódóan hasonlóságot lehet felfedezni a billentyűs hangszerek és a hárfa között, hanem a rájuk megálmodott sorok is hasonló notációs technikát igényelnek a zeneszerzőktől. Akkor is, ha a hárfa bonyolultságát leginkább a pedálok okozta rendszer adja, az mindig egyéni döntés, hogy a szerző beírja-e a pedálváltásokat, vagy sem, esetleg a mai modern kor lehetőségeit kihasználva rábízza-e a kottaíró rendszerre.

Bartók műveiben, – bár gyakran hangszereli együtt a hárfát a billentyűs hangszerekkel –, előfordul, hogy csak a zongora, vagy csak a cseleszta szólamát találjuk mellette, illetve a zongora és a cseleszta szólama sem tűnik fel mindig együtt. Ilyen a *Két kép zenekarra* (BB 59, 1910) című mű, de ide sorolhatjuk *A kékszakállú herceg vár*a (BB 62, 1911), *A fából faragott királyfi* (BB 74, 1914–1917), valamint a *Hegedűverseny* (BB, 117 1937–1938) is.

A *Négy zenekari darab*ban (BB 64, 1912, hangszerelés 1921), *A csodálatos mandarin*ban (BB 82, 1918–1919, hangszerelés 1924), a *Tánc-szvit*ben (BB 86, 1923), az *I.* (BB 94b, 1929) és *II. rapszódiá*ban (BB 96b, 1929), a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* (BB 114, 1936) című kompozíciókban már szerepel hárfa, cseleszta és zongora is. Ennek a három hangszernek sokszor fonódik össze a szólamanyaga, de előfordul, hogy csak a zongora és hárfa játszik együtt, például a Falun (BB 87b, 1926) című zeneművében. Ugyanakkor nagyon érdekes az is, hogy az *Erdélyi táncok*ban (BB 102b, 1931) viszont a zenekari összetételnél megadta a lehetőséget, hogy a hárfa és a zongora közül választható legyen melyik játssza a szólamot.

A zongoraversenyekkel és a befejezetlen *Brácsaversenny*el (BB 128, 1945) ellentétben Bartóknak két hegedűre komponált versenyművét[37] ismerjük, melyek közül az *op. poszt. hegedűverseny*ben (BB 48a, 1907–1908) 2 hárfa szólammal díszítette a hangszerek sorát, a *Hegedűverseny*ben (BB 117, 1937-1938) pedig 1 hárfával. A hárfát alkalmazó művek közül inspirálóan hathatott Mahler *V. szimfóniá*jának *Adagietto* tétele, amely a szerző egyik legismertebb műveként előtérbe helyezi a két húros hangszer együtthangzását. Még az sem lehetetlen, hogy Bartók is hallhatta ezt a művet, hiszen elég gyakran csendült fel a XX. század elején a koncerttermekben. Az ismert negyedik

[37] Sokkal gyakrabban találkozunk a XX. századi hegedűversenyekben hárfa szólammal, a zongoraverseny társaikhoz képest. Dmitrij Sosztakovics op. 77-es *Hegedűverseny*e, William Walton b-moll *Hegedűverseny*e, Szergej Prokofjev op. 19-es D-dúr *Hegedűverseny*e, Karol Symanowsky, Ottorino Resphighi, Alban Berg, Frank Martin, Aram Hacsaturjan, Erich Wolfgang Korngold, Alberto Ginastera, Eötvös Péter, Benjamin Britten, Krzysztof Penderecki, Aleksandr Glazunov, és még John Corigliano is írtak 1, vagy 1 hárfát a hegedűversenyeikbe. Láthatjuk tehát, hogy a hárfa és a hegedű szólamának összefonódása gyakori ebben a műfajban.

10.18132/LFZE.2024.6

tételben a vonós dallamot hárfakísérettel egészíti ki a zeneszerző, gondosan vigyázva arra, hogy ne vesszen el egyik szólam sem. Erre nagyszerű példa a bőgő szólama, ahol a hárfa kontraoktáv kezdő hangjait megelőlegezve játsszák, alkalmanként pedig egyszerre pengetve, ezzel vigyázva, hogy a mélység ellenére se fedje be a hárfa hangját. A gyakori ellenmozgás, a triola-duola párosítások segítenek az egyes szólamok önállóságának megőrzésében.

Debussy *Két tánc*a, a Vivaldi versenyművek, Parish Alvars *Concertinó*ja, Dittersdorf *Hárfaversenye* (melynek létezik egy vonós zenekari átirata is), Mozart *C-dúr fuvola-hárfaversenye* (szintén vonós zenekari átirattal), mind a hárfa és a vonósok repertoárját bővítik. Általánosságban tehát elmondhatjuk, hogy a romantikáig a versenyművekben nem találunk hárfaszólamot, de ez nem a *concerto* műfaj miatt alakult így, hanem sokkal inkább a hangszer fejlődésének tudható be, csakúgy, mint a zongora esetében a zongoraversenyekben.

Berlioz hangszereléstana rámutat arra, hogy a hárfa valójában egy nem kromatikus hangszer egészen az építette Èrard 1810-ben[38] megjelent hárfákig, ahonnan már a korábban Esz-dúrba hangolt hangszerek után az Èrard típusú hárfák képesek voltak kromatikusan is játszani, de a legfőbb, hogy az összes hangnemben meg tud szólalni a hangszer a kettős pedálrendszer kiépítésével.[39] A mai napig eszerint a rendszer szerint készülnek a hárfák. Ezzel játék közben 7 pedált tud a játékos mozgatni, egyszerre maximum 2 pedált, azokat viszont akár különböző irányba. A pedál mozgatásával megfeszül a húr, vagy éppen ellenkezőleg, enged a feszességen, és így lesz fél hanggal magasabb, vagy éppen mélyebb egy hang. A sajátos tulajdonsága ennek a rendszernek, hogy ha az egyik oktávban egy hangot módosítunk, az az összes többi oktáv azonos hangját is módosítja, kissé megnehezíti a zeneszerzők dolgát. A könyv részletesen magyarázza, hogy melyik módosítást melyik pedállal tudjuk kiváltani, ha a módosított hang nem tartozik az adott hangrendszerbe. Ezek a lehetőségek mind *enharmonikus* megoldásokhoz vezetnek, amit Bartók is tudott és használt, bár sok esetben a művészre bízta, hogy mely hangokat játsszuk *enharmonikus*an, ugyanis ő maga ezeket nem jelölte külön. Ahogyan a játékos is tudja, és Berlioz is utal rá, a tempón nagyon sok minden múlik, nehezebb pedálváltást akár egy lassabb tempóban már meg is lehet valósítani.

A zeneszerzők használnak olyan skálákat, amiben bizonyos hangok kihagyásával egy oktávon belül több azonos hangot tud a hárfajátékos eljátszani, közelítve egy olyan

[38] Gulyás Csilla Krisztina, i.m. 22.
[39] Hector Berlioz, i.m. 61.

10.18132/LFZE.2024.6

akkordhoz, amiben nincs, vagy alig van átmenő hang, ezáltal dúsítva a hangzást. Erre több variáció is létezik, és csak a pedálokat szükséges előre bekészíteni, igen hatásos *glissandó*k csendülnek fel. A legtöbb esetben ezt külön jelölik apró hangokkal, de az is előfordul, hogy nem, viszont a zenekari hangzáshoz illeszkedve érdemes átgondolni, és akár az adott hangrendszernek megfelelően megváltoztatni a pedálokat,[40] például *c-disz-esz-fisz-gesz-a-hisz*, vagy *cesz-d-eisz-f-gisz-asz-h.*

Egy hárfára íródott mű lejegyzési módja gyakorlatilag megegyezik a zongoráéval, azaz többnyire a bal kézre szánt hangokat *f* kulcsban, a jobbra pedig *g* kulcsban jegyzik le, mégis gyakran előfordul, hogy az egy kézben lévő hangsort mindkét sorba notálják a zeneszerzők, akár egy váltott kezes játékkal könnyítve az eljátszást. Ez is egy nagyon hangszerszerű játékmód, ami könnyeddé teszi az interpretációt. Berlioz arra bíztat, hogy amikor egy szerző egyszerre kér megszólaltatni például egy *f* és a *fisz* hangot, akkor bátran hagyjuk el a kevésbé fontosat, azaz ne a dallamhangot csonkítsuk meg, hacsak egy másik hangszer egyébként nem játssza ugyanazt a melódiát. Hozzá tenném ugyanakkor, hogy sok esetben van lehetőség a korábban említett *enharmonikus* hangváltásra, ezzel megmentve az ilyen lehetőségeket.

Berlioz az akkordjátékok megvalósításához rámutat azokra a lehetőségekre, hogy meddig érdemes szétnyújtani egy akkordot, illetve azok felrakása sem irreleváns a természetesebb játékmód szempontjából.[41] Érdemes nemcsak azt figyelembe venni tehát mi kényelmesebb, hanem azt is mérlegelni kell mi szól jobban a hárfán egy-egy akkord esetében. A mélyebb regiszterekben az oktáv játék hangsúlyozása egy konkrétabb basszus támasztéka lehet a dallamnak, míg egy terccel és kvinttel telített akkord kevésbé.

Az akkordfelbontásokat, azaz az *arpeggió*kat – mely az olasz *arpa*[42] szóból ered – nem érdemes egy oktávon kívüli hangokkal kiegészíteni, hiszen az már egy extrém nehézséget generál az előadónak, viszont a harmóniákon belüli változatok nem okoznak különösebb fennakadást. Kényelmes távolság a decima hangköz, de még maga Berlioz sem ment az oktávon túl a *Fantasztikus szimfóniá*jának második tételében. Szép példája a hangszereléstan könyvének ez a 2 hárfás tétel, a váltott kezes felbontások, a 2 hárfa komplementer játéka, a basszus oktáv hangjai, az oktáv csúszások mind megtalálhatóak annak az öt tételes szimfóniának a hárfairodalomban jelentős szólamokban.

[40] I.m. 62.
[41] I.m. 63.
[42] *Brockhaus Riemann Zenei lexikon I–III*. Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.): (Budapest: Zeneműkiadó, 1985). 131–133. Ide: 131.

10.18132/LFZE.2024.6

A tercmenetben játszott felbontások kevésbé szerencsések, mintha egy decima távolságból indítaná a két kéz a mozgást, a **21**-es próbajel utáni harmadik ütemben ezt úgy oldotta meg Berlioz, hogy a 2 hárfa lefelé mozgó skálája H^3 és H^2 hangról kezdődnek. Sokkal szerencsésebb és hatásosabb megoldás. A váltott kezes akkordfelbontások szinte kihagyhatatlan elemei a klasszikus hárfajátéknak, ugyanakkor *unisono* a két kéz már csak egy bizonyos tempóig tud megvalósulni, a **29**-es próbajel utáni 3. ütem ezzel már némi kihívás elé állítja az előadót, de csupán egy ütem erejéig tart és érdekes módon csak az 1. hárfa szólamában kéri ezt.

Az egy hangon való pengetést feltétlen a hang *enharmonikus* társa együttes játékával javasolt pengetni, de ez alól kivétel a *d*, *g* és az *a* hangon történő repetíció, mert ezeknek a húroknak nincs lehetőségük az *enharmóniá*ra.

Az *arpeggió*n, a repetíción és az *enharmónián* kívül a skálajátékról is említést tesz Berlioz.[43] A csak jobb kézzel és csak lefelé haladó skálát a hüvelykujj csúszásával egy kézzel is meg lehet valósítani, bár Berlioz a *Fantasztikus szimfónia* második tételében a 2 hárfa lefelé mozgó szólamát a legegyszerűbb módon, egy kétkezes skálával oldotta meg. A kisebbre nyitott kéz kétszólamú skálájára több kedvezőbb lehetőséget kínál, ezek a többi esetben is hasonló könnyebbséget adnak az előadóknak. Tapasztalatom szerint a lefelé haladó oktáv skála egy kézzel nem igazán nehéz, nem gondolom, hogy kiemelkedő technikai tudás lenne hozzá szükséges, ugyanakkor a magabiztos játék érdekében a hárfaművész is gyakran keresi a kényelmesebb megoldásokat. Ezért, ha szabadon van a bal keze, akkor érdemes azt is használni.

A zeneszerzők többsége – ha egy műben 2 hárfát képzelnek el –, nagyon ritkán kérik *unisono* a 2 hangszert. De Johannes Brahms héttételes zeneművében, a *Német Requiem*ben[44] a 2 hárfa ugyanazt a szólamot játssza végig az oratóriumban, ami a német nyelven íródott *Szentírás* részeit tartalmazza. Amikor a 2 hárfa azonos játékával találkozunk más művekben is, akkor abban biztosak lehetünk, hogy a hang felerősítése céljából kéri a zeneszerző ugyanazt a szólamot 2 hárfára. Nagyszerű példa ez a Wagneri operák esetében, ahol a *Ring* ciklus minden egyes epizódját 6 hárfára képzelte el Wagner, de csak két különböző szólammal, így a két szólam triplázva hallható. Ez alól a *Rajna kincsé*nek a befejezése kivétel, ugyanis, amikor az Istenek bevonulnak a Walhallába, a 6 hárfa mellé csatlakozik egy 7. színpadi hárfa[45] is. Különleges még, hogy a 6 hárfa

[43] Hector Berlioz, i.m. 64.
[44] *Német Requiem*, op. 45. Johannes Brahms héttételes, 1868-ban befejezett zeneműve.
[45] Jelentése: színpadra, vagy színpad mögé helyezett hangszer.

10.18132/LFZE.2024.6

szólama csak harmóniailag egyezik meg. A kezdő Desz-dúr felbontást mind a 6 hárfa másik hangról indítja, ezzel dússá téve a hárfák kicsengését. A Fischer Ádám vezette *Budapesti Wagner Napok*on már több alkalommal hangzott el a *Nibelung gyűrűje*, ahol két hárfaművész a zenekarral az árokban kíséri végig az énekeseket. A „*Heda, Hedo! Zu mir du gedünft, ihr Dünste zu mir*" áriától pedig a karzatról még 6 hárfával kiegészülve, valamint a színpadi hárfával zárul a *Rajna kincse*. Így összesen 9 hárfaművész vesz részt a szextolás menetelés megszólaltatásában. Ez egyedülálló módon csak Budapesten valósult meg ezidáig. (Emellett szemet gyönyörködtető látványként hat, ahogyan a hárfák megvilágításra kerülnek a *Ring* első operájának végén.)

Wagnernél maradva a *Walkür* III. felvonás legelején, a *Walkürentritt* **10** és a **12**-es próbajel közti hárfás ütemeit szintén *unisono* kéri. Budapesten a *Wagner Napok*on, a Magyar Állami Operaházban, és külföldön is leggyakrabban két hárfával játsszák a *Ring* ciklust. A két hárfa váltott hangú mozgásával egy egyszerre megszólaltatott harmóniát hallunk, amely remek játék ez az előadóknak is, továbbá a zeneszerző is könnyedén megvalósíthatja a kívánt hatást.

A hárfa basszushangjai tökéletesek ahhoz, hogy kísérő szólamot és alapot adjanak egy dallamnak, mindazonáltal a rezes hangszerekkel kiegészülve egy nagyon homogén hangzás érhető el. A legalsó húrok pengetése nem a legkényelmesebb pozíció az előadó számára, ugyanakkor van egy apró technikai trükk – amelyet Berlioz nem említ –, ugyanis, ha visszadöntjük álló helyzetbe a hangszert, akkor ez a távolság csökken, és sokkal kényelmesebb lesz a karok mozgatása, illetve kinyújtása a legmélyebb húrokhoz.

Berlioz megemlíti könyvében a legvékonyabb, azaz a legfelső húrok éteri hangzásának, valamint az üveghang képzésének technikáját is,[46] amellyel gyakran találkozunk a XX. századi, illetve a kortárs zenében is.

Később már Siklós Albert hangszereléstannal foglalkozó könyve[47] is segítséget nyújthatott Bartóknak a hangszerelésben. Tapasztalatom szerint a mai zeneszerzők szívesen konzultálnak hangszeres művészekkel, hiszen ezáltal nemcsak elméleti szinten kapnak betekintést a hangszerelésmódok leírásában és megszólaltatásában, hanem meg is tudják hallgatni zenei elképzeléseiket. Emellett a művész is tud reflektálni, hogy játszható-e az adott idea. Az ilyen jellegű konzultációk alkalmával az előadóművész is mutathat olyan lehetőségeket, amelyek újabb ötletekhez vezetik a zeneszerzőt.

[46] Hector Berlioz, i.m. 65.
[47] Siklós Albert: *Hangszereléstan elméleti és gyakorlati alapon.* (Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zenemű-kiadója, 1909). 69–101.

10.18132/LFZE.2024.6

II. Mai kiadások, zenekari szólamok, harmóniai elemzések

Az ötlet, hogy Bartók hárfaszólamait elemezzem, évről évre ért meg bennem. A zeneszerző zongoraműveinek megismerése után hárfajátékosként, zenekari művészként és kamarazenészként olyan kompozíciós megoldásokat ismertem meg a gyakorlatban, melyek elemzése és értelmezése felkeltette az érdeklődésemet. Mindezek kutatása közelebb vitt Bartók zenéjének továbbá a hangszerek viszonyának megismeréséhez, melynek középpontjában természetesen a hárfa állt. Megvizsgálva tehát a zenekari műveket, azokból is azokat, amelyekben felbukkan a hárfa, leszögezhetjük, hogy különböző zenei-strukturális összefüggésbe illeszkedik a hangszer, jelenléte túlmutat azon, hogy csupán a szólamerősítés, vagy a hangzás dúsítását szolgálja. Bartók sajátosan alkalmazza a zenekar hangszereit, dallamhangszerként nemcsak a fafúvós és a vonós szólamokat, hanem például a xilofont, vagy a timpanit.[1] A hárfa előfordul szólisztikus szerepben is, ebből adódóan előkészít epizódokat, hangszeres belépéseket[2] és egyenrangú társa a zenekar többi tagjának. Előkészíti és jelzi például Judit szólamát az operában, de Bartók szinte teljes életművét átívelő stílusjegyként később is feltűnik, például a *Zene húroshangszereke, ütőkre és celestára* című művében is.

A hárfa zenei feladatai közé sorolhatjuk a harmóniák kibontását, vagy azok felépítését, ami talán az egyik legklasszikusabb metódusa a hárfa használatának a romantikától kezdődően, s mely hangsúlyozza Bartók stílusának karakterét. A korai és a késői művek közt is felfigyelhetünk a kompozíciós stílus átalakulására, ahogyan a *Kossuth szimfóniai költemény*ben, esetleg a *Scherzo zenekarra és zongorára* művében „szabályosan" bontogatja az akkordokat, azt ilyen formában egy későbbi zeneszerzői idejéből származó kompozíciójában már nem találjuk. Ezzel a lehetőséggel vagy kísér és dúsít, vagy egy másik hangszercsoport álló akkordjait mozgatja meg, megváltoztatva a zene hangulatát.

Fontos feladatot kapnak a *glissandó*k is,[3] a hangszer egyik legjellemzőbb védjegye. Noha Mahler, Wagner sokkal kevésbé élt ezzel a sajátos elemmel (de Strauss

[1] Vászka Anikó: *Hangszerelés Bartók zeneszerzői műhelyében: A hangszeregyéniségek megnyilatkozása a zenekari művekben.* PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023. 313.
[2] I.m. 201.
[3] I.m. 212.

10.18132/LFZE.2024.6

annál inkább, így Bartók számára volt példa), a már korábban említett különböző zenei szakaszokhoz gyakran felvezetőként használja, illetve a tizenkétfokúság, a diatónia és az egészhangú skálák bemutatására. Azaz a harmóniák, harmóniai változások bevezető, jelző hangszere.[4]

A hárfa színező eleme a zongora és a cseleszta szólamának, formációjuk együttműködése speciális feladatként mutatkoznak meg Bartók kompozícióiban. A kopulázás, tehát szólamerősítés, az ellenpont (főként a *Hegedűverseny*től kezdődően), illetve a formai csúcspontok jelzése is fontos feladata a hangszernek,[5] ha szeretnénk értelmezni a hárfa jelenlétének szerepét Bartók zenéjében. Zenekari funkciója tehát sokrétű, átveszi más hangszerek szerepét, dallamot vezet, vagy kísér. Akkordikus jellegéből adódóan leginkább a zongora és a cseleszta szólamát, de a ritmikus játékot is átvállalja például az ütőhangszereket imitálva, míg dallamot jellemzően a fafúvós hangszerekkel való dialógus során játszik. A hárfa mindemellett a rézfúvóskar orgonapontszerű támasza is. A hárfa hatására a dallam átalakul jelenlétében, esetleg feloldja a feszültséget, vagy éppen idézet jellegűvé alakítja azt. Oktávmenetei elválasztanak és összekötnek epizódokat, ahogyan azt a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* harmadik tételének 46-os ütemétől is látjuk. A zongorával és a cselesztával együtt átveszik a dallam szerepét, amit utána a vonós hangszerek imitálnak.

A két hárfás műveinek ismeretében megállapíthatjuk, hogy inkább egymást felváltva, kiegészítve játszik a két hangszer, sokszor közel azonos minőségben, amelyből az is megmutatkozik, hogy Bartók egyenként is bemutatja a hangszereket, s ezáltal azok szólisztikus jellegét.

Bartók olykor nem hangszerelt a legkönnyebben játszhatóan, ezt a problémát is feldolgozom ebben a fejezetben és a számomra legmeggyőzőbb megoldást mutatom be a szólam nehézségeit illetően. Már a *Hegedűverseny*[6] játszásakor is arról hallottam, hogy az első tételben a 284-es ütemnél a hárfa és a cseleszta szólama fel lett cserélve. Ez nyilván nagyon lényeges információ lenne, hisz akkor öt ütem erejéig teljesen mást kellene játszani, mint ami a szólamkottában van notálva. Ez és az ilyen esetek

[4] I.m. 205.
[5] A pantomim zenekarában a második gyilkosságot kitervelő csavargók epizódjában. I.m. 203.
[6] Kompozíciós munka: Budapest, 1937. augusztus–1938. december 31. Bemutató: Amszterdam. 1939.március 23. Székely Zoltán és a Concertgebouw zenekar, Willem Mengelberg vezényletével. (London, Hawkes & Son kiadó, 1946). Kroó György: *Bartók-kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 209.

10.18132/LFZE.2024.6

késztettek arra, hogy a vizsgálódást a gyökerektől kezdjem, azaz a Bartók-kéziratok hangról hangra történő átolvasásával.

Azok a kutatások, melyek Bartók halála után kezdődtek, hasznosnak bizonyultak, ám jóval korlátozottabb lehetőségeket tudtak használni a kutatók, mint napjainkban. A kéziratok zöme Budapesten és New Yorkban találhatóak meg. A budapesti Bartók Archívum nem volt felhatalmazva arra, hogy az őrzött dokumentumok, kéziratok a kutatók számára is elérhetőek legyenek.[7] A szólamok pontosságának meggyőződésében többek között a budapesti archívum *autográf* fotokópiái nyújtottak számomra nagy segítséget. Előfordulnak dinamikai jelek, módosítójelek, melyek hol a nyomtatott szólam kottájából, hol a kéziratokból hiányoznak. Megvizsgálva az adott helyen lévő többi szólamot, megtalálhatjuk ezeket a dinamikai jeleket, így feltételezhetjük, hogy valami hiba folytán maradtak ki a szólamokból. A függelék táblázataiban többnyire ilyen jellegű különbségekkel találkozunk, ami mind a kéziratban, mind pedig a nyomtatott kiadásban előfordul. Természetesen, ezek nem akadályoztatnak a szólamok eljátszásában, de a kutatás során, fontosnak találtam az összes fellelhető különbséget lejegyezni.

2.1. Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra

Bartók 22 évesen, 1903 tavaszán kezdte el írni a „Magyar Hősi életet”[8], azaz a *Kossuth szimfóniai költemény*ét, melyet ugyanabban az évben meg is hangszerelt.[9] Bartók „romantikus időszakára” Strauss, Wagner és Liszt hangszerelése hatott a leginkább. Strauss magányos hőse[10] magányos nemzet[11] lett, Kossuth történelmi szerepe köré épült programja pedig szintén Strauss szimfonikus költeményeinek tagolását tükrözi.[12]

---

[7] Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere. Kutatástörténeti bevezetés*. (Budapest: Akkord ZeneiKiadó, 2000). 5.
[8] Tallián Tibor: *The man and his work. I. 1881-1903*. (Budapest: Corvina kiadó, 1981). 33.
[9] A bemutató nagy feltűnést keltett Budapesten, 1904. január 13-án, amin a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara játszott, Kerner István vezényelt. Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Helikon kiadó, 2006). 65.
[10] Miután a Filharmonikusok 1902. február 12-én mutatták be Richard Strauss *Also sprach Zarathustra* szimfonikus költeményét, Bartók rávetette magát a Strauss-partitúrákra, és partitúróból kívülről megtanulta zongorázni az *Egy hős élete* című szimfonikus költeményt, Ujfalussy József: *Bartók Béla.* (Budapest: Gondolat, 1976). 44–45.
[11] Amíg Straussnál a mű alapeszméjét a hős egyéni sorsra határozza meg, addig Bartóknál a nemzet egészének történelmi tragédiája kerül a központba. I.m. 57.
[12] I.m. 57.

10.18132/LFZE.2024.6

A zeneszerző első nagyzenekari műve a *Kossuth szimfóniai költemény*, amelyben 2 hárfa is bővíti a hangszerek listáját. Straussi harmóniák, a Liszt művek előadása során szerzett tapasztalatai, a vezérmotívumok felépítései, a magyar ritmus- és hangszerkészletek mind a korai zenekari kompozíciós munkáihoz segítették hozzá. Ezeket a stílusjegyek tükröződnek a *Kossuth szimfóniai költemény*ben, a *Négy zongoradarab*ban, valamint a *Zongorakvintett*ben.

A *Kossuth szimfóniai költemény* hárfaszólamát vizsgálva megállapítható, hogy egyik Bartók mű hárfaszólamához sem hasonlítható, annál inkább egy Strauss, Debussy vagy Wagner hárfa szólama az, ami először eszünkbe jut a matéria elsajátítása, elemzése alkalmával. Strauss számtalan esetben oktávokon keresztüli kétkezes futamokat kér a hárfástól, ami technikailag sem könnyű és gyakran a gyors tempó is megnehezíti a megvalósítását. Ezek sokszor decima, szext harmóniákban futnak, így a fordulások sem egyszerre történnek a két kézben. A wagneri szólamok is számtalan esetben a lejátszhatóság határát súrolják. Elég csak a *Walkür Tűzvarázs*[13] jelenetére gondolnunk, vagy az *Istenek alkonya* legvégére.[14] Debussy és Ravel hangszerkezelése kevesebb ilyen jellegű problémát vet fel, csakúgy, mint Bartók a *Kossuth szimfóniai költemény*ében.

A „*Majd rosszra fordult sorsunk*”[15] 1. hárfa akkordfelbontása is a klasszikus-romantikus kort idézi, ahol egy domináns szeptim akkord fordításait játssza az 1. hárfa. A tizenhatodos szextolák bontogatásai, számos művet juttat az eszünkbe a német romantika korszakából.

A mű során főként a váltott kezes akkordfelbontás jellegű hárfajátékot alkalmazza a zeneszerző, a **35**-ös próbajelnél felbukkanó, egész hangú *glissando* menet és néhány a fordításokból adódó, egyszerre megszólaltatott akkord mellett. A hárfa megjelenésével a fafúvós hangszerek váltogatják egymást a váltott kezes B-dúr domináns szeptim alatt, amit egy c-moll hetedik fokú szűkített szeptim négyujjas felfutása követ, majd egy *c szubmoll* akkord, de egészen a **9**-es próbajelig a szeptim akkordok különböző formáival találkozunk. Amíg az 1. hárfa szextolákban játssza a fordításokat, a 2. hárfa többnyire ütemenként erősíti a harmóniát egy egyszerre

[13] Richard Wagner: *Walkür*, III. felvonás **96**-os próbajel utáni 5. ütem, 1., 2. hárfaszólam.
[14] Richard Wagner: *Götterdamerung*, III. felvonás **74**-es próbajeltől a végéig, 1., 2. hárfaszólam.
[15] A partitúrában feltüntetett címek: 1: Kossuth, 2: Mi bú nehezül lelkedre, édes férjem?, 3: Veszélyben a haza!, 4: Hajdan jobb időket éltünk..., 5: Majd rosszra fordult sorsunk..., 6: Harcra fel!, 7:Jöjjetek, jöjjetek! szép magyar vitézek, szép magyar leventék!, 8: ....., 9: Mindennek vége!, 10: Csöndes minden, csöndes..., *Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Kossuth.* Szőllősy András (szerk.): (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966). 767-773. Megjelent továbbá: *Zeneközlöny* II/6 (1904. január 11.): 82-7.

10.18132/LFZE.2024.6

megpengetett akkorddal, a **9**-es próbajel előtt 3 ütemmel viszont váltja egymást a 2 hárfa a futamok és az akkordok tekintetében. Ehhez az imitáló jellegű hangtömbhöz kapcsolódnak a fafúvós hangszerek. A kvintkör „*bés”* hangnemei szinte mind érintve voltak: B-dúr, c-moll (*esz* paralelje), Desz-dúr, Gesz-dúr, Cesz-dúr, a **10**-es próbajelnél f-mollban *unisono* játszik a 2 hárfa, majd a 2. ütemben egy meglepő B[1]-Kettősbé[1]-Asz[1] kromatikus lépéssel találkozunk, amivel később Bartók egyik hárfás szólamában sem (1. kottapélda).

1. kottapélda, Bartók Béla, *Kossuth szimfóniai költemény*, **10**-es próbajel előtti 2. ütem, 1., 2. hárfaszólam

Nem gyakori az ilyen átmenet, mert bizonyos hangok esetében csak annyi időnk van pedált váltani, amennyi ideig tart egy hang az adott lépésben. Richard Wagner *Istenek alkonya* III. felvonás 1. hárfa szólamában[16] a dallam hasonló felépítésére lehetünk figyelmesek, ott ez a kromatikus lépés felfelé változik (2. kottapélda).

2. kottapélda: Richard Wagner, *Az istenek alkonya*, III. felvonás 3. jelenet, **68**-as próbajel utáni 9. ütem, 1. hárfaszólam

[16] Richard Wagner: *Az istenek alkonya*, III. felvonás 3. jelenet, 1. hárfa, **68**-as próbajel utáni 15. ütem.

10.18132/LFZE.2024.6

A következő hárfás belépés (**32**-es próbajel utáni 5. ütem) technikáján semmit sem változtatott a szerző, a dúr-moll felbontások váltakoznak a 2 hárfában, és a szextolás tagoltságot megtartva ritmizálják a futamokat. A kíséret ezúttal is a fafúvós dallam alatt hullámzik, amihez a vonósok helyenként ellentétes irányú mozgása csatlakozik. A tremolók és a triola-duola játék (**33–34**) egyre sűrűbbé és izgatottabbá teszi a zenét az egész hangsorú hárfa és vonós skálákig, ami fölött a fafúvósok diadalmas, akusztikus dallama szól (*asz-b-c-d-e*), és ahol a 3. fagott és a 8. kürt[17] a téma tükrét játssza. Az erőteljes hangtömb feszültségfokozó jellegére nemcsak a hárfák *fff* dinamikai jelei utalnak, hanem a vonóskar skálái és tremolói is. A vonósok a hárfával, a fúvósok pedig az ütős szólamokkal képeznek ellenszólamot. Utóbbinál a ritmus és a dallamvezetés ellentéte is meghatározó, kontrasztálva a korábbi, csúcspontot előkészítő imitációs hangtömbbel.

A szimfónia 2 hárfa szólamában érdemes pár hang technikai megvalósításán *enharmonikus*an elgondolkodni, mely a pedálozást könnyíti meg. Ami a szólamok átnézésekor megfigyelhető volt, az a többnyire hiányzó „*kereszt”,* vagy „*bé”*, esetleg a feloldójel. Ezek többsége az *autográf* kottából maradt el, de a szövegkörnyezet egyértelművé teszi a pontos hangot.

Két epizódot említenék meg: az egyik a **9**-es próbajel előtti 5. ütemben leírt két *szextola*, ami mind a bartóki kéziratban egy *szextola* és egy *kvintola* formájában jelenik meg, tehát a d nincs a kéziratban[18] (3. kottapélda).

3. kottapélda: Bartók Béla, *Kossuth szimfóniai költemény*, **9**-es próbajel előtti 5. ütem, 1. hárfaszólam

[17] Különös helyet foglal el az életműben a *Kossuth szimfóniai költe*mény (BB31, 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 1 basszustuba (1.2–1. és 1.2–2. táblázat). Vászka Anikó, i.m. 9.
[18] 3FSFC1.

10.18132/LFZE.2024.6

A másik a **36**-os próbajel utáni 3. ütem első akkordja. A nyomtatott partitúrában[19] D^2-t találunk, ahogyan a bartóki kéziratban is. Az első szólamkottában[20] ugyanezen a helyen egy C^2 található. Itt úgy vélem, hogy a Zeneműkiadó másolás közben tévedett, mert megvizsgálva a többi hangszert az *autográf* partitúrából számomra a D^2 sokkal meggyőzőbbnek tűnik. Elképzelhető, hogy ezidáig rossz hangot játszottak az előadók, de szinte biztos, hogy ez nem egy hallható hanghiba, hisz a C^2 is a harmónia részét képezi (4. kottapélda).

4. kottapélda: Bartók Béla, *Kossuth szimfóniai költemény*, **36**-os próbajel utáni 3. ütem, 1., 2. hárfaszólam

Bartók hazafias hősének portréja rámutat a liszti magyaros rubatokra,[21] motívumai drámai jelentésűek, hangulatában ráismerhetünk Strauss hatására is.[22] A fafúvósok lírai dallamait, a jellegzetes klarinét futamokat gyakran hallhatjuk hárfa kísérettel, melyek érzékeltetik Wagner és Liszt örökségét (5. kottapélda).

[19] Zeneműkiadó Vállalat Budapest. 1963. Közreadja: D. Dille.
[20] I.h.
[21] Kroó György, i.m. 13.
[22] Strauss hangszerelése sokáig Bartók zenekarkezelésének alapja maradt. Ujfalussy József, i.m. 47.

10.18132/LFZE.2024.6

5. kottapélda, Bartók Béla, *Kossuth szimfóniai költemény*, **8**-as próbajel utáni 7. ütem, 1. hárfaszólam

10.18132/LFZE.2024.6

2.2. Scherzo zongorára és zenekarra

Valamivel több, mint egy évvel később, a *Kossuth szimfóniai költemény* sikere után Bartókot olyan csalódás érte a Filharmóniai Társaság *Scherzo zongorára és zenekarra* művének egyik próbáján, hogy sem akkor, sem később nem engedte előadni.[23] Ezért a kései, 1961. szeptember 28-i bemutató.

A scherzo az 1700-as évek végére vált népszerű karakterré, eleinte csak tételpótló szerepet szántak neki a zeneszerzők, önálló műformává többek között Schubert *Két Scherzo zongorára* (D 593) művei, Mendelssohn *e-moll scherzó*ja (op. 16, no. 2), vagy Chopin *Scherzo négy szólózongorára* című alkotása (Op. 20, 31, 39, 54) során vált. Ez a tételtípus Bartók műveiben is jelentős, korai munkái között is megjelent, a *Szimfónia zenekarra* című kompozícióban csakúgy, mint a *Négy zongoradarab* finálójában. Bár a *Scherzo zongorára és zenekarra* egyike a korai műveknek, melynek hangulata előremutat az érett *scherzo* tételtípusokra.[24]

A *Scherzo* nyitótételének lassú szakaszában a hárfa szólama a 49. ütemben egy klasszikus, ritmizáló harmóniamenettel indul. A c-moll dominánsa fölött a fuvolaszólam rajzolja körbe a harmóniát, majd a domináns tonikai viszony után, a hárfa ugyanezt megismétli egy kvinttel feljebb, B-dúrban is. Az 53-as ütemben a csengő és pergő Esz-dúr bontogatásra leginkább az 1. hárfának egy, vagy két *enharmonikus* hanggal többet javaslok játszani, annak érdekében, hogy a hangzás még sűrűbb és virtuózabb legyen. Az Esz^1-t egy $Disz^1$-szel és a B^1-t egy $Aisz^1$-szal lehet dúsítani. Érdemes kipróbálni, hogy melyik szól tisztábban, mert a *bisbigliandó*t különböző ujjrenddel is meg lehet szólaltatni. Leginkább az Esz^1-$Aisz^1$ és G^1-B^1 hangok váltott kezes trillái tűnnek a legjobb megoldásnak. Ezek a póthangok jól illeszkednek a fuvola trilláihoz, szinte észrevehetetlenek. A vonós hangszereken kívül először csak a fuvolával játszik együtt a hárfa, hozzájuk csatlakozik az 1. és a 2. kürt, de a következő belépésnél (69. ütem) a 3 fuvola és az 1. hegedű és részben a 2. hegedű szólama már az 1. hárfa felső szólamával megegyező *staccató*s akkordokat szólaltat meg. *Legató*s ellenmotívum az oboa, a klarinét, a fagott és a mélyvonósok formációjában mutatkozik meg. A 73. ütemben a fuvola, oboa és az 1. hegedű és

[23] A Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekarát Lehel György vezényelte, a zongoraszólót Tusa Erzsébet játszotta. Kroó György, i.m. 22.
[24] Jürgen Hunkemöller: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében: Scherzo." *Magyar Zene* LIV. évfolyam/2. szám (2016. május): Fordította: Mikusi Balázs. 189–213. Ide: 212–213.

10.18132/LFZE.2024.6

részben a cselló ugyan párhuzamosan mozog, de ezúttal ellentétes irányban az 1. hárfával. Apró segítség lehet a 73. ütem *b* hangjának *enharmonikus* játéka, mert a 72. ütem legvégén a Disz^2-t a következő ütemben rögtön *d* hangra kell módosítani és gyorsan kellene a *h* hanghoz tartozó pedálra ugrani, így viszont egy korábban bekészített *aisz* könnyen megoldja ezt a helyzetet.

Az első *Adagio ma non troppo* szakaszt szabályos dúr, moll hármasok, domináns szeptimek és azok felbontásai alkotják a hárfa szólamban, Többnyire a fuvolával, fafúvósokkal és a vonósokkal együtt játszó hárfák szerepe a kvázi második *scherzo* részben sem változik.

Az *Allegro* formája három részre tagolt. A tétel kezdő oboa témájában a *g* összhangzatos moll hangjait találjuk, után az 1. hárfa a fuvolával együtt egy motívumot előkészítő *c* dallamos moll-t játszik, a 107-es ütemben a B-dúr *glissandó*t már a B-klarinét skálájával együtt játssza. A 110-es ütemtől egy termesztés moll skála hangjai hajolnak lefelé, ezzel a diatonikus sorok összes hangsorát megtalálhatjuk a *scherzo* résztől. A következő B-dúr ismét fuvolával megszólaló *glissandó*ja előtt a zongorától egy *c* akusztikus sort is hallhatunk.

A *Sostenuto* G és D-dúr témáját tonikai és szubdomináns ritmizáló hárfa felbontások kísérik, aminek a végére beköszön a domináns is, hogy azzal a kezdő G-dúr az E-dúr tengelyhangnemébe moduláljon. Ebben a 6/8-os részben, azon belül is az ütem tagolásában mutatkozik meg igazán a tétel táncos jellege. Magyaros karakterét a kvartokon, kvinteken és a zongora oktávpárhuzamain keresztül érezhetjük. A 413-as ütem kromatikus menetét szétosztva a 2 hárfa komplementer játéka is követi, ezt másként nem is lehetne megoldani, hiszen a kromatika ilyen tempójú szextakkordjai csak elosztva játszhatóak. A hárfák akkordmenetei itt is és a 428-429 közötti ütemekben is T-S-D autentikus kört játszanak, de az utóbbi helyen a tizenkétfokúság teljes egészében képviselteti magát. Az 1. hárfában a D és E-dúr hangjait érdemes „*bés”* módosításokkal játszani, mert a folytatásban egyébként is a kvintkör „*bés”* hangnemeit használjuk. A triót megelőző *Meno allegro* egy-két kivétellel a sor *hyperdúr* és *hypermoll* négyeshangzatokkal teletűzdelt fafúvós bontogatások *arpeggió*s akkordjai.

A trió szakasz egyetlen futamtól eltekintve hárfa nélküli zongoraszóló. Az 539-es ütemben az 1. hárfa a zongora harmóniáját bontogatva semmisíti meg azt. A trió utáni visszatérés az első szakasz variált változata, amiben sokkal kevesebb szerep jut a hárfának, mint párhuzamos társának. A 2 hárfa az *unisono submoll* (*cisz-e-g-h*)

10.18132/LFZE.2024.6

futamán kívül (887), utolsó megszólalásaként a 950-es ütemben lágyítja a hárfa a hegedű szóló e-moll/G-dúr párhuzamos harmóniáit.

A funkciós zene, amely a bécsi klasszicizmus és a romantika hangzásvilágának egyik jellemzője, Bartók tengelyrendszerének alappillére. Az ifjú Bartók tanárán, Thomán Istvánon keresztül megismerhette Liszt Ferenc örökségét, a budapesti Operaház által a Wagner-kultuszt, emellett a koncerttermekben elragadtatással hallgathatta Strauss zenéjét.[25] A tanulóévek ezen tapasztalatai eredményezték Bartók romantikus hangzásvilágát a korai műveiben, illetve ez a stílus határozza meg a *Scherzo zongorára és zenekarra* című kompozícióját is.

2.3. I. szvit nagyzenekarra

Bartók korai nagyzenekari művei nemcsak romantikus karakterekkel bír, de apparátusukat tekintve mind 2 hárfára hangszerelt szimfonikus alkotás. A *Kossuth szimfóniai költemény*, a *Scherzo zongorára és zenekarra*, a posztumusz *Hegedűverseny* és az *I. szvit* 2 hárfa szólamában közös hangszereléstechnikai elemeket felfedezhetünk fel. Ezek leginkább olyan akkordfelbontások, futamok, amelyeket a liszti, straussi szimfonikus tradíciókból sajátított el Bartók.

Az öt tételes monotematikus szvit[26] élénk első és *Finale*-funkciójú ötödik tétele Lassú-Gyors-Lassú középső tételeket fog közre,[27] utalva a szimmetrikus szerkezetre. Nem is lehetne jobb példát találni a funkciós zene világos képletére az *I. szvit* nyitó belépésénél. A főtéma és a melléktéma bemutatása után a 3. témát játszó A-klarinét alatt a 2. hárfa c-moll indítása után (**18**-as próbajel utáni 1. ütem), az 1. hárfa *maggiore* változatával találkozunk, majd a c-moll paralel hangnemét egy *hyperdúr* akkorddal vezeti tovább. A négy-négy ujjas felbontásokat eltolva játssza a 2 hárfa és bár hárfaszerűek, a *duodecima* fogások nem a klasszikus mintát képviselik. A kidolgozás és a visszatérés szakaszában már nincs hárfa hangszerelve, de ebben a tételben a témák, a többi tétel főtémáit mutatják be.

[25] Ujfalussy József, i.m. 44.
[26] 1905-ben, a komponálás évében a Bécsi Filharmonikusok Ferdinand Löwe dirigálásával mutatták be a zeneművet, amely még a kortársak figyelmét is felkeltette. A bemutatón nem hangzott el a teljes mű. 1907. május 15-én a Zeneakadémia új épületének felavatása alkalmából mutatták be Magyarországon, szintén csak részleteiben (első, második, ötödik tételt). Az első teljes előadást Hubay Jenő dirigálta az Akadémiai Zenekar élén 1909. március 1-jén. Ujfalussy József, i.m. 66.
[27] Kroó György, i.m. 30.

10.18132/LFZE.2024.6

A bevezető jellegű nyitótétel[28] után a második tétel valcer lüktetését a hárfa a csellóval és a bőgővel együtt játssza az angolkürt melankolikus témája alatt. Három egységben szólal meg a zenekar, a hárfák a timpanival és a vonósokkal együtt játsszák a ritmust, míg a kürtök orgonapontszerű tartott hangközökkel ágyaznak meg a dallamnak. Az első periódus zárását egy H-dúr futammal és akkorddal fejezi be a 2 hárfa. A 2 klarinét páros témáját díszítve wagneri futamok ékesítik a statikus vonós mozgást, többnyire dúr, domináns szeptim, egy *szubmoll* (*g-be-desz-f*), és egy *hyperdúr* akkord (*asz-c-esz-g*). A második jelenet motyogó vonós menetei végéhez csatlakozik az 1. hárfa. A főtéma visszatérése utáni harmadik jelenetben (**20**-as próbajel) már nemcsak tizenhatod, hanem triolás tagolást is találunk a hárfa szólamában. Az *Agitato* után ismét az izgatottság lesz úrrá és visszakerülnek a tizenhatod szextolák. Az utolsó jelenet fényes hegedűszólója után még egyszer felvillan az angolkürtben a tétel legelejét idéző téma.

Ezek a bontogatások azok a technikai elemek, amelyek hárfaszerűsége okán nem hiányozhatnak a romantikus zeneirodalomból. Noha a hárfa szólama leginkább a klasszikus harmóniavilágot idézi, a tizenkétfokúság jelenléte vitathatatlan Bartók korai művében.

A harmadik tétel fékezhetetlen *scherzo*jának témája is az első tételre (harmadik téma) utal vissza. A melléktémát követően megjelennek az *unisono* tört akkordok a hárfákban a darab során először. Az expozíció ismétlődik, a hárfa futamok a második tétel szólamát idézik.

A bánatos negyedik tételből Bartók kihagyja a hárfákat, hogy aztán a *Finalé*ban visszatérjen az angolkürt szólamában. Az utolsó tétel a korábbi dallamokat eleveníti fel, melyvalójában egy összegzése a tételeknek. (Ezt a mintát fedezhetjük fel a *Tánc-szvitben*[29] is.) A tétel végén visszatérő 1. hárfa a főtémát követő egyik új témája alatt játszik utoljára a tételben egy *szubmoll* felbontást (*cisz-e-g-h*).

Megállapítható, hogy az *I. szvit* során a 2 hárfának nem külön, hanem egymást erősítő szerepe van. A bontott akkordos futamok domináns elemként uralkodnak a szólamokban, ezért kevésbé van jelen az *enharmónia.* A belső témarokonságot még erősebbé formálja, a lassú-gyors tételkapcsolat megingathatatlanná vált.

---

[28] 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.
[29] Kroó György, i.m. 28.

10.18132/LFZE.2024.6

2.4. II. szvit kiszenekarra

A *Hegedűverseny* mellett Bartók *II. szvit*[30] kiszenekari kompozíciója az egyik legismertebb hárfabevezetőjű műve. Az *I. szvit* alkotása idején a verbunkoszene mélyen hatott rá, ezekben az években pedig a népzenei gyűjtéséből adódóan a parasztzene hatása jelentett fordulatot számára. Az *I. szvit* megírása idején Bartók a magyar nyelvterületek iránt érdeklődött, 1906 után a szlovák és román népdalok[31] felé is fordult. Kodály, aki a magyar népzene és Debussy megismertetésében is nagy szerepet játszott Bartók életében, vallotta, hogy igazán csak akkor ismerhetik meg a magyar népzenét, ha a környező országok zenéjével is tisztában vannak.[32]

A 4 ütemes 1. hárfa bevezetője után (T-T-D funkciókkal) a cselló szólója (második téma) csatlakozik az egyenletes menethez, majd 5 ütem után a brácsák mutatják be a harmadik témát. A hárfa harmóniát vált, de mozgását egészen a 2. hegedű belépéséig folytatja, aki a negyedik témát tárja elénk. Miután az összes témát megismertük, mintha kezdődne minden elölről, a hárfa egyedül marad ugyanazokkal a B-dúr hangjaival, mint a tétel legelső ütemeiben tette, csak társául szegődik *unisonó*ban a 2. hárfa. A már ismert forma szerint, 4 ütemmel később a második téma egy variációjával ismertet meg minket a fuvola, oboa és a klarinét (korábban a fagott a kürtökkel együtt már bemutatkozott). A témák variációit a fafúvósok és a vonósok is bemutatják, majd rímelve a kezdő hangokra, az expozíció végét a hárfa B-dúr akkordokkal zárja. A kidolgozásban a témák fordításai, a hangszerek páros játéka, azok egymáshoz képest ellentétes irányú mozgása a bartóki eszköztár fontos alappillérei. A negyedik téma tükre alatt a hárfák *unisono* játszanak, majd visszahozza a tétel legelejét. A **12**-es próbajel előtti akkordmenethez két javaslatot fűznék: a 2. ütemben, ha a Fesz^1 hangokat E^1-vel játsszuk, akkor a kissé szokatlanabb akkord pozíciót kevésbé kell megváltoztatni. A sor 4. ütemében hasonló okokból, a Gesz^1-t Fisz^1-szel játszanám.

Az A-B-A szerkezetű tétel középső részében (**15**) mintegy 13 ütem erejéig a hárfák egymást kiegészítve biztosítják a hármas lüktetést. A 2. hárfa ütem egyei után

[30] A négytételes szvitet 1905-ben kezdte komponálni a zeneszerző, majd két ével később fejezte be. A teljes mű 1909. november 22-én Budapesten a Filharmóniai Társaság zenekarával és Kernek István vezényletével került bemutatásra. Kroó György, i.m. 32.
[31] I.m. 33.
[32] I.m. 34.

10.18132/LFZE.2024.6

az 1. hárfa mutatja a további két nyolcadot. Bartók későbbi műveiben sokkal kevesebb hajszálra ugyanolyan szólamot ír a 2 hárfának, a két szvit esetében nagyrészt megegyező a két szólam.

A visszatérés Desz-dúrról kezdődik, a témák olykor témafejek részletekben csendülnek fel, a hárfa megágyaz a második témát játszó fagottnak. Utolsó kicsengése a hárfának *bisbigliandó*ba vékonyodik, majd a negyedik témafej megszólaltatásával zárul.

A szonátaformájú második tétel *codája* előtt a melléktémát játszó B-klarinét alatt az 1. hárfa egy *pentaton* moll szeptim futammal kísér, majd csupa kistercből álló felbontásokkal csatlakozik hozzá a 2. hárfa. Ez Bartóktól szokatlanabb elosztásban ível felfelé; a hatvannegyedek alatt az 1. nyolcadon először 5, majd 7 hang osztódik el, a 2. negyedre egy oktávval feljebb kerül, de ugyanilyen beosztással. Mivel a rövid hegedűszólóval díszített *coda* záróakkordjában minden hangszer képviselteti magát, a hárfák is játszanak a G-dúr zárlatban.

Az A-basszusklarinét szólóval induló harmadik tétel a tárogató-népzenei vonalra emlékeztet,[33] amit a zeneszerző az **1**-es próbajeltől egy kamarazenekari közegbe helyez. A téma átkerül a vonóskarhoz és a fafúvóshangszerekhez, majd hirtelen megakad a zene, és a hárfa É-dúr *glissandó*ival egy új lírai kép tárul elénk. A tremolókkal és trillákkal díszített hárfás szakasz Cisz-dúrba modulál, így a tengelyrendszer fő-, és mellékága találkozik. Amíg a 2 hárfa összedolgozik és eljutnak az egész hangú skáláig (*c-d-e-fisz-gisz-aisz-hisz*), először úgy tűnik, hogy ebben az 1. fuvola is partner. De hamar meggondolja magát, és az ellentétes irányba elindított egész hangú skálája tizenkétfokúvá változik. A H^2 hanghoz makacsul ragaszkadó fuvolák kromatikusan félskálás párbeszédet folytatnak, az oboa egy H^1 *submoll* (H^1-D^2-F^2-A^2) akkordot kerget, a hárfák pedig h hangról kezdik akkordjaikat, futamaikat. A *coda* hangjai a záróakkord felé törekednek, ami a 2. basszusklarinét téma hangjaiból alakul ki.

Ahogyan az első tétel, úgy az utolsó is a hárfa B-dúr akkordjaival ágyazza meg az első témát (fagott szóló), az első tétel kivételével (cselló szóló) a többi tétel első témáját egy-egy fafúvós hangszer mutatja be. Az eredetileg szerenádnak készült tételt

[33] A szólam és a hangszín érvényesülésének érdekében a basszusklarinét dallama alatt nem szól zenekari kíséret. A basszusklarinét Bartóknál tematikus szerepben (az angolkürthöz hasonlóan), népi jellegű dallamok megszólaltatása során a tárogató hangszínére utal. Vászka Anikó, i.m. 53., 55.

10.18132/LFZE.2024.6

1941-ben gyökeresen átalakította, és ma ezt a verziót hallhatja a közönség.[34] A hídszerű visszatérést[35] az első tétellel azonos tempókarakter biztosítja. A kvartok és kvintek szerepe a pentatóniára utal, a hárfákkal szorosan együtt mozog a timpani, a harmóniaváltást pedig a vonósok jelzik. Az 1. fagott téma után a B-klarinétok éneklik a második témát, erre a két témára épül az expozíció. A kidolgozásban tér vissza az 1. hárfa G-dúrban, amely tengelyhangneme a kezdő B-dúrnak. Ebben a részben csak az első téma szól, alattuk a hárfák leginkább osztott szólamot játszanak. A repríz melléktémája után a hárfák egy más típusú játékmódot folytatnak, és az ütem eleji harmóniát akkordokban bontogatják. Bartók a békés *codában* a tétel elejére utal vissza.

Hárfatechnikai szempontból nem sok újdonságot találunk a két zenekari szvit szólamanyaga között. Az akkordok egyben, törve, futamokban kijátszva, valamint a néhány *glissandó*n kívül a *II. szvit* sűrűbb hárfa szólamra épül. Nehézségüket és a harmóniák felépítését tekintve a posztumusz *Hegedűverseny* hárfaszólamánál érezhetünk egy jóval összetettebb szólamot.

2.5. op. poszt. Hegedűverseny és Két portré zenekarra

> *„Amidőn még ugyanebben az évben (1907-ben) Kodály ösztönzésére megismerkedtem Debussy műveivel, és tanulmányozni kezdtem azokat, csodálkozva vettem észre, hogy Debussy melodikájában is nagy szerepet játszanak bizonyos, a mi népzenénkével azonos pentatonikus fordulatok”.*[36]

Bartók 1905–1907-es években ismerkedett meg a magyar népzenével, parasztdalokkal, és Kodály révén Debussy műveivel,[37] amikkel később közös utat vélt felfedezni. Ez a kettős találkozás hatása vált egyre érezhetőbbé Bartók kompozíciós munkáiban is, gondolkodása és érzelmi élete is rendkívül telített ezekben az években.

Az *op. poszt. Hegedűverseny*re[38] és a *Két portré*ra[39] is a két tételes felépítés

[34] Kroó György, i.m. 35.
[35] I.m. 37.
[36] Ujfalussy József, i.m. 88.
[37] Kroó György, i.m. 33–34.
[38] Az *op. poszt. Hegedűverseny*t Bartók 1907-ben kezdte el komponálni, és 1908-ban fejezte be. Az *op. poszt. Hegedűverseny* bemutatójára sokkal később, 1958. május 30-án került sor, mert a partitúrát Geyer Stefi kiadatlanul őrizte, csak Bartók halála mutatták be Baselben. Ujfalussy József, i.m. 108. A Baseli Kamarazenekart Paul Sacher vezényelte, a szólót játszotta Hans-Heinz Schneeberger. A teljes mű bemutatására 1916. április 20-án került sor. Kroó György, i.m. 38.
[39] Ijf. Bartók Béla, i.m. 119.

10.18132/LFZE.2024.6

a jellemző, a kettősség karaktereikre és szerkezeteikre egyaránt érvényes. Mindkét mű első tételének téma elemei szerepet cserélnek,[40] hol mély, hol a legmagasabb regiszterbe emelik a dallamot,[41] a dúr világos (témafej) és a moll borús karaktere (h-moll paralel, 2. ütem), vagy akár a *Torz* energikus expozíciója, amit a repríz könnyen megsemmisít, mind a kettőség koncepcióját tükrözik. Az *op. poszt. Hegedűverseny* és a *Két portré* első tétele pár ütemre vonatkozó tempó, dinamikai megjegyzés és egy kevés hangszereléssel kapcsolatos változáson kívül azonos. A 2 hárfára vonatkozóan pedig nincs semmilyen változás, abban a mindösszesen 4 (1. hárfa) és 6 (2. hárfa) ütemben, amikor azzal a D-dúr akkorddal szólalnak meg, amellyel megnyitja a tételt a szólóhegedű. A hárfák ütemei alatt két oktávval feljebb a hegedű témáját utoljára hallhatjuk és egy mondat után a *d hyperdúr*t *fisz* hangról ismétli és variálja a témafejet, majd visszatér a D-dúrhoz, és lezárja az első tételt. Mindkét zenemű nyitótételének reprízében a homofon feldolgozás során a hárfák a szünet nélkül felbukkanó téma hangjait akkorddá tömörítve egyben is (1. hárfa) és törve is (2. hárfa első 4 üteme) játsszák. Az akkordokban a dúr, paralel moll párhuzamot kétszer is megfigyelhetjük (**8**-as próbajel, **8**-as próbajel utáni 5. ütem), míg az 1. hárfa két akkordot szólaltat meg egy harmónián belül, addig a 2. hárfa tört akkordokkal – más regiszterben és fordításban –, erősíti társát minden harmóniaváltásnál.

Bartók az Ideális és a Torz tételek témáját közös anyagból formálja,[42] de variálja a két karaktert. Az első tétel érzékenysége a második tételben egy keringővé formálódik. Az expozíció zenéje fokozza az izgatottságot, amit a trió elhasznál, ebbe a lüktetésbe csatlakozik az 1. hárfa *hemiolás* tercekkel, amit a trió előtt 8 ütemmel korábban az 1. hegedű és a cselló előz meg, megbontva ezzel a hármas lüktetést. Az *esz* akusztikus skála első öt hangját a fuvola indítja és az 1. hegedűnél szól a kis szeptim Cisz^2 formájában. Az emelt negyedik fokot, azaz az *a* hangot a fuvolák és a 2. hegedű szólaltatja meg, utóbbihoz csatlakozik a hárfa a tonikai nagyterccel. Nagyterc-kisterc-nagyterc-kisterc formában ereszkedik a hárfa szólama egészen a **4**-es próbajelig, *unisono* belekapcsolódva az oboa *c* akusztikus hangsor hangjaiba. Hasonlóan az 1. hárfához, a következő próbajelnél a 2. hárfa lüktet együtt a 2. hegedűszólammal. A repríz trilláiban és a hárfák *unisono* E-dúr *arpeggió*iban bomlik szét a főtéma.

[40] Lendvai Ernő: *Bartók költői világa.* (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1971). 61.
[41] I.m. 62.
[42] Hasonlóan a táncjáték Királyfi és Fabáb dallamához. I.m. 65.

10.18132/LFZE.2024.6

Ha elfelejtettük volna hogyan is kezdődött az *Ideális* akkor a mű végén a téma makacsul ismétlődő *cisz* hangjai emlékeztetnek rá. Mindkét hárfa ugyanazzal a *hyperdúr* akkorddal nyitja meg a *codát,* ahogyan kezdődött az első tétel hegedű szólója. Ezt az akkordot bontogatják a fafúvósok, majd fokozatosan megszűnik a keringő-ritmus.

A *Két kép* tételei nem csak hangnemileg (mindkét tétele D-dúr), de formailag is rímelnek egymásra (A-B-A), ezért szervesebb kompozíció, mint a *Hegedűverseny.* A lassú-gyors dramaturgia átalakul variációs játékká, amivel Bartók Liszt örökségét folytatja.[43]

Az *op. poszt. Hegedűverseny* első tétele egy szerelmi vallomás, amit a zeneszerző a zene közvetlensége miatt nagyon szeretett és kizárólag Geyer Stefinek szánt. A második tétel főként a művészt fejezi ki, a hétköznapi nő portréját mutatja be. Bartók az egyik tétel felhasználásával tulajdonképpen új művet alkotott.[44]

Az *Allegro giocoso* tételnek összetett a hárfa szólama. A többnyire akkordokban játszó hárfák már nem csak a többi hangszerhez kapcsolódva, azokat kiegészítve jelennek meg. Sűrű szólamuk mellett egy visszafogottabb zenekari apparátust találunk például a **16**-os próbajel előtti 6. ütemben, vagy a **34**-es próbajelnél. A *Sostenuto molto* hárfa felbontása ellenpontozza a szóló hegedűt, hiszen ritmusával duplázza a hegedű trioláit. A Disz^2-Fisz^1-Aisz^1-C^1 kezdetű *submoll* (azaz egy szűkített hármasra épülő kisszeptim: *c-esz-gesz-b*) hegedű szóló hangjai után a 2. ütemben már a bővített kvart és a kisszeptim felhang akkord hangjai is megjelennek a vonósoknál: *e-fisz-gisz-aisz-h-cisz-d*. Ilyen *submoll* akkorddal találkozunk a **16**-os próbajel előtti 5. ütemben az 1. hárfában.

A második tételben a **13**-as próbajel utáni 5. ütemtől az 1. hárfaszólama az 1. és a 2. fuvoláéval nagyon hasonló, a 2. hárfa akkordjainak a hangjait leginkább a vonós szólamokban találjuk meg (6. kottapélda).

[43] Kroó György, i.m. 43.
[44] Ujfalussy József, i.m. 109.

10.18132/LFZE.2024.6

6. kottapélda, Bartók Béla, *op.poszt. hegedűverseny*, II. tétel, **13**-as próbajel utáni 5. ütem, 1. hárfaszólam

Láthatjuk, hogy Bartók ezúttal is figyelembe vette a módosítójeleket, valamint a hárfa lehetőségeit, ennek ellenére mégis tennék javaslatot némely hang *enharmonikus* átírására. A 7. kottapélda 1. ütemének utolsó negyedén szerencsésebb az Aisz^1 és Aisz^2 hangokat B^1 és B^2-re cserélni, hiszen az ezt követő nyolcadban A^1 és A^2 hangok vannak, és nem kell tartani a pedálváltás esetleges bezengésétől a kromatika végett, ami előfordulhat, ha Aisz^1 és Aisz^2 hangokhoz tartozó pedállal szeretnénk megoldani. A 3. ütemében érdemes átírni az *esz*, *asz* hangokat kromatikusan, hiszen a 3. és 4. negyeden *cisz*, *eisz*, *gisz*, *aisz* hangokat találunk és így kevesebbet kell pedáloznunk ebben az ütemben (7. kottapélda). Ugyan a 2. hárfa a triolás nyolcadok helyett negyedeket játszik, mégis hasonló módon érdemes eljárni a hangok megszólaltatását illetően.

7. kottapélda, Bartók Béla, *op.poszt. hegedűverseny*, II. tétel, **13**-as próbajel utáni 5. ütem, 1. hárfaszólam

10.18132/LFZE.2024.6

Pár ütemmel később (**15**-ös próbajel utáni 7. ütemben) a hárfák a vonósokkal megegyező hangokat használva velük ellentétes irányú mozgással nyitnak a *tempo* felé. Az 1. hárfa nagytercenként, őt követve a 2. kvartok és kvintek váltakozásával lép felfelé.

A második tétel **22**-es próbajel előtti 2. ütemben az 1. hárfa egy C-dúr domináns szeptim futammal készíti elő az *a tempo* epizódot, amelyhez bekapcsolódik a 2. hárfa, majd *unisono* játszanak (8. kottapélda). A hegedűszóló alatt először egy ketté osztott zenekart lehet hallani, melynek egyik részét a hárfák harmonizáló akkordjai adják, a másik csoport vonós motívumokból áll, melyek követik a szólóhegedű dallamát.

8. kottapélda, Bartók Béla, *op. poszt. Hegedűverseny,* II. tétel, **22**-es próbajel előtti 3. ütem, 1., 2. hárfaszólam

Hasonlóan az előző részlethez, az *esz*, *asz* hangokat a következő ütem *disz* és *gisz* hangjai miatt érdemes már ebben az ütemben is *disz*-nek és *gisz*-nek játszani, így ezeket a következő ütemre már nem is kell átpedáloznunk, míg, ha az eredeti hangokkal játszanánk, akkor közel kétszer annyit kellene módosítani a pedálokon. Ebben az esetben ugyan csak negyedeket játszanak a hárfák, mégis a hegedűszólón

10.18132/LFZE.2024.6

kívül a legsűrűbb és legmozgalmasabb szólamot képviselik, hangerőben is kiemelkedőbb (*mf*) analóg társánál. Már nem szólnak a fuvola hajlítások, a klarinét ellenmozgása, vagy éppen a fagott és a cselló triolái (9. kottapélda).

9. kottapélda, Bartók Béla, op. poszt. *Hegedűverseny*, II. tétel **22**-es próbajel, 1. hárfaszólam

Észrevehető, hogy hangszerelés szempontjából a hárfák környezete szellős, a rézfúvósok szinte alig szólnak (többnyire csak a kürtök), a fafúvósok jelenléte is diszkrét (a fuvolával nagyobb az összhang), megjelenésük leginkább a vonóskarhoz kapcsolódik.

Egyedi a hárfaszólama, hiszen kevés olyan Bartók művet találunk, ahol sűrű és virtuóz akkordmenettel találkozunk. Bartók romantikus stílusára utal a **29**-es próbajel előtti *bisbigliando*, a lehengerlő zárás előtti elmélázó *Lento* egész hangú hárfa *glissandó*i, amit a tizenhatod akkordok ereszkedése követ egy esz-moll tört akkordban lezárulva. Az *esz-b-gesz* hangok nem mások, mint a második tétel szóló hegedű hangjai: *disz-fisz-aisz*.

2.6. Két kép zenekarra

Bartók 1910 nyarán komponálta *Két kép*[45] című művét.[46] A zeneszerző életművének az újonnan nyitott fejezetéhez köthetjük inkább, Debussy ötfokú hangsora és az olyan népi hangsorok, amik az egészhangú skála (a hárfa több alkalommal is egészhangú

[45] A bemutatóra Budapesten 1913. február 26-án a Kerner István vezényelte Filharmóniai Társaság zenekarával került sor. Ijf. Bartók Béla, i.m. 135.
[46] Ujfalussy József, i.m. 109.

10.18132/LFZE.2024.6

*glissandó*t játszik) rokonságában állnak.[47] A cím nemcsak Debussyt juttatja eszünkbe (gondoljunk az *Images* című művére), hanem maga a zeneszerző kéttételes tételformájának *Két arckép* című kompozícióját is.

A *Virágzás* témáit a zeneszerző a B-klarinétra,[48] majd az angolkürtre (utalva Debussyre) bízza, majd ahogy bővül a fafúvósok száma, úgy társul hozzájuk az 1., 3. és a 4. kürt is. A vibrálásban megmerevült főtémához csatlakoznak az *unisono* hárfák, kicsivel később útjaik elválnak, és amíg az átvezető részben az 1. hárfa a fuvolával együtt *bisbigliandó*zik, addig a 2. hárfa egész hangú skálát játszik lefelé. A *cisz* hangot nem jelöli Bartók a 2. hárfa szólamában, de egyrészt a *desz*-szel jelen van, másrészt érdemes inkább előkészíteni a pedált, ha véletlen túlfutna az ujjunk a húrokon. A hárfa kvintjei főként a vonósokkal együtt szólalnak meg, majd a második belépés kulminációjában (**5**) jelennek meg ismét, ahol átveszik a tempó irányítását és mutatják az új *Sostenuto* tempójelzést.

A trió magyaros témáját az 1. hárfa harmóniái kísérik, a váltakozást a vonósok támogatják. Az egyre halkuló fafúvós szólamokba (ahol a tétel főtémája is visszatér[49]) a tétel során először csatlakozik a cseleszta repetáló hangja. A **10**-es próbajelnél megjelennek ismét a hárfa akkordokkal párosuló vonós hangváltások is a fuvola, cseleszta és a timpani orgonaponja fölött. A 9/4 és a 6/4-es lüktetésben a hárfa akkordosztását mindig másként variálja Bartók. A tétel befejezésének nyugalmát az egészhangú 1. hárfa *glissandó*i és a színelemek[50] alkotják. Bartók *Kossuth szimfóniai költemény*ében figyelhettünk fel a 2. hárfa akkordjátékára az 1. hárfának induló és érkező futamjainak lezárása során. A hárfa *glissandó*k és az akkordok felfelé törekvéseit az 1. fuvola ellenpontszerűen zárja, emlékeztetve a tétel fafúvós kezdésére.

Az átvezetést a szimmetrikus szerkezetű *A falu tánca*[51] második tételhez éppen az egészhangúság kapcsolja össze. 4 ütemben[52] a vonósok mutatják meg először ezt a témát, utána megismétlik a fafúvósok, majd a válasz rá is ebben a felosztásban történik. Az 1. hárfa egy harmóniafelbontással a második főtémacsoport előtti méltatlankodó

[47] Kroó György, i.m. 57.
[48] Bartók zenéjében hamar felismerhető a zenei karakter, a témában az ereszkedő jellegű dallamív a „Felszállott a páva" emlékeit idézik. A hangzásvilág ősi és ismerős, akárcsak a természet. Lendvai Ernő, i.m. 80.
[49] I.m. 83.
[50] I.m. 84.
[51] A kedélyes falusi táncot a *Mikrokozmosz „Falusi tréfájában*" vagy a *Zene* második tételében is mintázza. Ujfalussy József, i.m. 117. A román népzene légköre, íze-zamata *A falu táncában* is érződik. I.m. 121.
[52] A folklór hangulatát árasztják a négyütemes unisono táncos motívumok. Kroó György, i.m. 58.

10.18132/LFZE.2024.6

dallamhoz csatlakozik (**11**), a panaszos hangvétel kifejezőeszközeként. A tetőpontot éppen elhagyva, a bánat felé kanyarodott dallamot orgonapontszerű basszus támasztja meg (**17**-es próbajel előtti 3. ütem). Sűrű, tört (*asz-esz-asz*) hárfaakkordokról könnyen eszünkbe jutnak a *Hegedűverseny* bevezető ütemei, vagy akár a „*Könnyek tava*" zenéje. A feszültség csökken, a lassítás szerepét felvállaló hárfák magukra maradnak. A három részre osztott zenekarban a fúvós hangszerek ereszkedő dallamíveihez a negyedes lüktetést a hárfák biztosítják, a tartott hangot pedig a vonóskar játssza. Kezdetben az angolkürt, majd a két klarinét és végül a basszusklarinét szólama tűnik ki.

Nemcsak a fafúvós témák és a hárfa közti kapcsolat az, amire számos Bartók művön keresztül felfigyelhetünk, de az elégikus melódiák sem maradnak hárfa nélkül. A záróütemek kistercei (ami végig kíséri Bartók zenéjét a pantomimtól kezdve) és a két tétel karakterei dallami jellemzői a zeneműnek, ugyanakkor a zene tájfestő jellege mind Bartók személyes kísérői.

2.7. Román tánc zenekarra

Bartók 1909 júliusában tett erdélyi gyűjtőút alkalmával olyan különleges előadásmódú dallamokkal ismerkedett meg, amelyek tovább ösztönözték a román énekes- és hangszeres zene gyűjtésében és feldolgozásában.[53] A következő években a román népzene Bartók zeneszerzői munkásságának a központjába került, különös figyelmet szentelve a bihari népzenének[54]. A *Két román tánc* az első bihari gyűjtőút alapján született. Ezt az eredetileg zongorára írt zeneművét 1911-ben hangszerelte át zenekarra.[55]

Az *Allegro vivace* főtémáját a fagott mutatja be, a téma variációi a fafúvósok után a vonós hangszerekhez kerülnek át. A középső *Lento* szakaszban a tutti zenekari apparátus részeként hallhatjuk a két hárfa *unisono* játékát. Az 1. hárfa a fagottal és a

[53] Biró Viola: *Bartók és a román népzene kutatás és komponálás 1909-1918 között*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 12.
[54] I.m. 28.
[55] Mivel a partitúra eltűnt, a zenekari anyagból rekonstruálták az Editio Musica 1965-ös partitúra kiadását. „A zenekari anyagban a tempóra vonatkozólag csak bizonytalan jelzéseket találtunk, melyek a zongoraváltozatéval nem egyeznek. Úgy véljük, hogy ezek a jelölések egyedül a zongoraváltozat számára felelnek meg, ebben a zenekari átiratban kevésbé gyors tempókat kell venni." Denijs Dille: Előszó a *Román tánc zenekarra* kispartitúrájához. (Budapest: Editio Musica, 1965). 1.

10.18132/LFZE.2024.6

B-klarinétokkal tizenhatodokat játszik a hegedű és a brácsa témája alatt, a 2. hárfa a harmóniákat triolákban kíséri. A zeneszerző szándéka, hogy a többféle értékű hangjegy (nyolcad triola, tizenhatod, harmincketted kvintola, harmincketted szextola) együttes hangzásával egy összemosódó kíséretet kapjunk, ami átszövi a *Lento* szakaszt. A hegedű téma dallamát a fuvolák egész hangokkal bővítik ki (*f-g-a-h-cisz-eisz*), és ezekből a hangokból építkeznek a hárfák is. A közjáték folytatásaként a hárfák azonos szólamot játszanak, csak a 2. hárfa egy oktávval mélyebben teszi ugyanazt a **4**-es próbajel utáni 6. ütemtől. A négy részre osztott zenekar[56] hárfa e-moll szeptim akkordból induló *glissandó*k (*cesz* és *fesz* módosítással, hogy ne változzon a harmónia) összhangzatos d-moll skálává változnak (*fesz*-szel). A tükör fordítású visszatérés előtti kiállásnál a 2. hárfa egy *cisz szubmoll* harmóniával zárja a középrészt.

A repríz ellentétben az expozícióval nem marad hárfa nélkül. A **6**-os próbajeltől leginkább a kürtökkel, trombitákkal lüktet együtt, a zenemű legvégén (*vivo*) a fokozás utolsó lépcsőfokánál játszik három ütemnyi *a-e* kvintet a 2. hárfa.

A hárfa minden bizonnyal a zongorát helyettesíti az első és az utolsó belépésénél, de hogy megmutassa romantikus oldalát, négy ütemen keresztül negyedenként energikus *glissandó*val érzékelteti a hangszer jellegzetes arcát.

2.8. A kékszakállú herceg vára

Bartók Béla amint elkészült az első színpadi művének megírásával,[57] az Operaház a cselekmény nélküliség a két személy lelki konfliktusának egyszerű ábrázolására hivatkozva nem mutatta be.[58] A monda történelmi előzménye több száz évre nyúlik vissza és az európai irodalomban különböző változatokban él.[59] Maeterlinck darabja nyomán készült Dukas-operán keresztül jutott el a szöveg Balázs Bélához.[60] A szövegkönyv 1910-ben készült el, amit a szerző Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak

[56] Fafúvósok, a kürt a tam-tammal, a hárfák és a vonósok alkotják a 4 tagot.
[57] *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m. 776. A bemutatóra Budapesten a Magyar Királyi Operaházban került sor, 1918. május 24-én. Kékszakállút Kálmán Oszkár, Juditot Haselbeck Olga énekelte, vezényelt Egisto Tango. Kroó György, i.m. 60.
[58] Gál Zsuzsa: *Bartók Béla.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1970). 62.
[59] Kroó György, i.m. 63.
[60] Balázs Béla szövegének közvetlen elődje s forrása Maeterlinck költészete. Kroó György: *Bartók színpadi művei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1962). I.m. 26.

10.18132/LFZE.2024.6

ajánlott.[61] A történet Bartókra hatott inspirálóan, aki egy évvel később egy dalműpályázatra nyújtotta be művét.[62] A táncjáték bemutatója olyan sikert aratott, hogy lehetővé tette az opera 1918-as magyarországi bemutatóját is, amellyel Bartók megalapozta a hazai hírnevét.[63]

Kutatásaim során betekintést nyerhettem *A kékszakállú herceg vára* partitúrájának másolatába,[64] amit a bemutatóra való felkészülés során használtak, továbbá Bartók bejegyzéseit is tartalmazza. Ez a mai napig az Operaház Archívumában található. A bemutató próbái Bartók jelenlétében zajlottak, és bár vannak hangszerek, amelyekhez zeneszerzői instrukciókat jegyeztek be a hangszerjátékosok, a hárfákra vonatkozóan nem találtam semmilyen bejegyzést.

Bartók első operájának hangnemrendszere – azaz tengelyrendszere –, szoros összefüggésben áll a cselekménnyel és különböző típusú ellentétpárok jellemzik. A fény a sötétséggel, a nappal az éjszakával, az élet pedig a halállal áll szemben.[65] Az ellentétes szimbolika híd formában követi a zenemű szerkezetét,[66] hangzásvilágának tetőpontján a *c* hangnem uralkodik, mely köré a *fisz* ellenpólusú *pentatónia* épül. Erre a viszonyra támaszkodik a többi kép is.[67]

Az opera egy balladai hangvételű dallal indul,[68] a herceg ünnepélyesen megmutatja Juditnak a várát, kérdésére Judit válaszol: „*Megyek, megyek, Kékszakállú*”. Judit első megjelenését az 1. hárfa akkordja készíti elő a fuvolákkal, az A-klarinétokkal, az 1., 2. F-kürttel, a csellóval és a bőgő szólammal együtt. Ez az együttesen már akusztikus akkordként[69] megszólaló harmónia különös hangzásvilága Judit belépéséhez társul. A **4**-es próbajel utáni 2. ütemben az akkordot szintén az 1.

---

[61] Ujfalussy József, i.m. 134.
[62] Carl Leafstedt, aki mélyrehatóan vizsgálta az opera keletkezéstörténetet, arra hívta fel a figyelmet, hogy Bartók nem egy, hanem egymást követően két pályázatra is benyújtotta az operát, illetve megállapította azt is, hogy az 1911-es változat még erősen Debussys. A nem funkciós, inkább színező harmónivilágot Bartók hat esztendővel később bonyolultabb, disszonánsabbá alakította. Kerékfy Márton: „Bartók hangszerelést érintő revíziói *A Kékszakállú herceg* vára partitúráján.” *Zenetudományi dolgozatok*. Kiss Gábor (szerk.): 2009. 51-56. Ide: 52. A Lipótvárosi Kaszinó operapályázatára írta. Kerner István elnöklete alatt összeült bíráló biztosság játszhatatlannak ítélte és visszautasította. Ujfalussy József, i.m. 133., Kroó György, *Bartók-kalauz*, i.m., 62.
[63] *A Kékszakállú herceg vára bemutatója* 1918. május 24-én a Magyar Királyi Operaházban zajlott Egisto Tango vezényletével. Ifj. Bartók Béla, i.m. 167.
[64] Magyar Állami Operaház Archívumában jelzett kéziratszáma: IV/345.
[65] Lendvai Ernő, i.m. 25.
[66] I.h.
[67] A virágoskert Esz-dúr, a könnyek tava a-moll hangnemű, amik a kvintkör szélső pontjain foglalnak helyett, így az *esz-a* polaritás keresztezi a *fisz-c* pólusokat. I.m. 28.
[68] Kroó György, *Bartók színpadi művei*, i.m., 37.
[69] I.m. 39.

10.18132/LFZE.2024.6

hárfa játssza, amelynek a felső 4 hangja egy Asz[1] *hypermoll* akkord,[70] az alsó pedig egy f *submoll* akkord. A hárfa kontra oktáv akkordjai többször is megjelennek az opera során, gyakran összekapcsolódva más hangszerekkel. Először a herceg kérdéséhez kapcsolódóan a **4**-es próbajel előtti 4. ütemben, ahol a hárfa szűkített kvint akkordja a brácsával, csellóval és a bőgővel együtt szólal meg, de ugyanezt a zenei gesztust halljuk a **6**-os próbajel után a vonósokkal, a 4 F-kürttel és az 1. fagottal kiegészülve. Mindkét esetben a rövid akkordok a közelgő veszély hangját,[71] Judit szüleinek aggodalmát fejezik ki. A bevezető három részre tagolható,[72] amelyben a hárfa a szereplők bemutatása során jelenik meg (**1**–**7**), a második rész (**8**–**20**) a várról szól, az ajtók bemutatásánál (**21**–**29**) pedig újból jelentős szerepet játszik a 2 hárfa az a-moll hangnemű akkordjával, amikor Judit kérleli Kékszakállút, hogy nyissa ki az első ajtót. A **26**-os próbajel előtti 3. ütem harmóniavilága pedig már előrevetíti a *Könnyek tava a* tonalitását[73] és annak hangulatát, melynek jelentősége a hárfa szempontjából meghatározó, hiszen amint azt látni fogjuk az egyik legdúsabb hárfaszólamú jelenet.

A klarinét és a hegedűk fél hangos tremolói a **30**-as próbajelet követően éles fuvola és piccolo motívumokkal egészülnek ki, őket követi a többi fafúvós hangszer a láncok csörgésének visító hangzását imitálva.[74] Ezekhez csatlakozik mindkét hárfa éles, szúrós akkordjaival. Az operában több alkalommal találunk öt hangos akkordokat a hárfaszólamban, a kínzókamra alfa jellegű akkordjai[75] az első ilyen példa (10. kottapélda).

10. kottapélda, Bartók Béla, *A kékszakállú herceg vára*, **30**-as próbajel utáni 4. ütem, 1., 2. hárfaszólam

[70] Ezt az akkordot nevezi Bartók egy Geyer Stefinek szóló levelében a címzett „*Leitmotívjának*", ami egy moll hármas nagyszeptimmel. Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). 68.
[71] Kékszakáll ekkor kérdezi meg Judittól: „*Nem hallod a vészharangot*?"
[72] Lendvai Ernő, i.m. 70.
[73] I.m. 77.
[74] I.m. 79.
[75] I.h.

10.18132/LFZE.2024.6

Megvizsgálva az akkordokat megállapíthatjuk, hogy nem tudunk azonos hangot két húron *enharmonikusan* játszani, így ezekből ki kell hagynunk egy-egy hangot. A szélső hangokat javaslom megtartani, tehát a g és Fisz^2-t, mert a Fisz^1 és G^1 hangokat egyébként is megtaláljuk az akkordban, csak másik oktávban (11. kottapélda). A 12. kottapéldánál bemutatott akkordokat is hasonlóan kell játszani.

11. kottapélda, Bartók Béla, *A kékszakállú herceg vára*, **31**-es próbajel utáni 2. ütem, 1., 2. hárfaszólam

12. kottapélda, Bartók Béla, *A kékszakállú herceg vára,* **41**-es próbajel, 1. hárfaszólam

A hárfák oktáv különbséggel ugyanazt az akkordot játsszák, ezzel még súlyosabbá téve a harmóniamenetet. A **31** és a **32**-es próbajel közti 6 ütem felső szólama a természetes felhangsorból származó dallam, aminek a vége egy akusztikus kvart, azaz a dallam az akusztikus hangsor hangjaiból tevődik össze: *fisz*(*gesz*)-*asz-b-fisz-asz-esz-fisz*, *fisz-asz-b-desz-b*-fisz-*c*. Szándékosan használ Bartók *fisz*-t a *gesz* helyett, hiszen az akkordban *g* hang is található, amit a hárfán nem lehet *enharmonikus*an helyettesíteni, azonban a *gesz*-t igen, ezért érdemes az utóbbit játszani.

10.18132/LFZE.2024.6

Miután Judit kinyitotta az első ajtót, a véres láncok, kések után meglátja a vérző falakat,[76] a zene ezzel együtt nyugodtabb lüktetésű lesz, amibe a 2 hárfa akkordjai is bekapcsolódnak. Ezekben felfedezhetjük a Bartókra és Kodályra oly népszerű hangzástípust: *a-e-a*, majd a *cisz-gisz-cisz*, amelyben egy Lendvai Ernő által elnevezett *hyperdúr*[77] akkordhangjai, amely egy dúr hármas nagy szeptimmel (*a-cisz-e-gisz*, **35**-ös próbajel előtti 3. ütem). Az éppen csak pár taktussal korábban (**34**) a 2 B-trombita és a 2 oboa által játszott *a-gisz* vérmotívum[78] is része ennek a hárfa *hyperdúr* akkordnak.

A kékszakállú herceg vára tele van széles akkordfelbontásokkal, talán ezek a „leghárfásabb" epizódjai az operának. Már az **51**-es próbajel körüli akkordjáték felbontásnál is megjelenik a *Könnyek tavá*hoz hasonlító hárfa-kíséret a brácsákkal és csellókkal, melyet a *Concerto zenekarra* harmadik tételében is megtalálunk.[79]

A vár Kincseskamrájának előzményét (**50**) zengő cisz-moll pentaton hárfa akkordok[80] indítják el, erről a kezdésről is eszünkbe juthat Bartók *Hegedűverseny*ének bevezetője. Az **51**-es próbajel 2. ütemétől, ahol jellegzetes bartóki fordulattal[81] találkozunk, az 1. hárfában a fel-, majd lefutó dúr harmónia végére a brácsák és a csellók mollba hajló kisterccel zárják a rövid motívumokat. A kincseskamra ajtajának kinyitásának pillanatában orgonapont jelleggel egy D-dúr akkor (nagy szeptimmel) csendül fel, amiből a hárfák sem maradhattak ki. A 2 hárfa az A^2-$Fisz^2$, és $Fisz^2$-A^2 tercet ellenkező hangról indítva a dúr hangzat kincseket festő csilingelő harmóniájához társul a 4 fuvolával, a 3 B-trombitával, a cselesztával, a brácsával és a csellóval. Megjegyezném ugyanakkor, ha nem is okoz különösebb nehézséget a terc *bisbligliando*, kényelmesebb a két egymás mellett lévő húron trillázni, ezért a $Fisz^2$ hangot egy $Gesz^2$ hanggal kiváltva egy természetesebb *bisbigliandó*t tudunk játszani. A hárfák szólamát 44 ütemen keresztül (**54**) a tonikával egészíti ki a cseleszta, míg a fuvolák és a vonósok egy-egy hangon *tremoló*znak. Ebben a jelenetben *fisz-c* ellenpólust Bartók a *d* orgonapont természetes felhangjaiként mutatja be,[82] hogy aztán a pozitív jelenetek (Kincseskamra, Virágoskert, Birodalom jelenet) ebből

[76] Kroó György, i.m. 47.
[77] Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1975). 163.
[78] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*, i.m., 80.
[79] Kroó György, i.m. 61.
[80] I.m. 52.
[81] A dúr és a moll harmóniák egyesítése. Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, i.m., 17.
[82] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 30.

10.18132/LFZE.2024.6

építkezhessenek tovább.[83]

A hárfák tercei a Virágoskert jelenetben a vonós szólamokhoz kerülnek, míg a hárfa repetált hangja válik orgonaponttá, amit az *esz* kromatikus váltóhangjával együttes érdemes játszani. A negyedik ajtó egy 1. hárfa *glissandó*val kezdődik (*esz* orgonapont B-dúr domináns skálája), amire a **65**-ös próbajel[84] fuvola felvezetése rímel. A színek ábrázolását Bartók nemcsak a harmóniával mutatja, hanem a hangszercsoportok együtt játékával is kifejezi a tematikát. Ahogy a **60**-as próbajeltől a zene a **65**-ös próbajelig kiteljesedik, a hárfa társául a cseleszta szólama szegődik, a vonósok egy teljes egységet alkotnak és az F-kürt témája mellett a fuvolák mozgása is statikussá válik. A következő változás a kép csúcsát próbálja bemutatni (**67**). Judit *domináns* B-dúr akusztikus dallama[85] teszi teljessé a jelenetet.

Kékszakállú Birodalmát ábrázoló jelenet tiszta dúr harmóniái megfelelnek a tetőpont „fény" szimbolikájának.[86] A C-dúr akkordokkal, az *ff* és *fff* dinamikai jelöléssel, az orgona bekapcsolódásával éri el a hangerő a tetőfokát. A hosszan tartott hangok és a nem túl mozgalmas téma a várat és annak méretének nagyságát mutatja be. Csupán a hatodik ajtó előtt (**89**) csatlakoznak a hárfák Fisz-dúr akkordjaikkal a zenekarhoz. Megjelenésüket Bartók *ff* dinamikai jelöléssel emeli ki a zenekar többi hangszerétől, ahol *mf* és *f* dinamikát találunk. A *fisz* megjelenésével Bartók érzékelteti a közelgő hangulat változását és a fény hangnemének paralel molljában folytatja a következő jelenetet.

A könnyek tava hangnemét tekintve a-moll (*a hypermoll*) melyben a szimmetrikusan ismétlődő[87] hárfa futamok és *glissandó*k a népzene mellett Debussy hangszerelésére utalnak. Az 1. fuvola, az 1. B-klarinét, a hárfák és a cseleszta harmonikus felbontásait három ütemenként akasztja meg az 1. oboa, az angolkürt és az 1. fagott dallamát. A 2 hárfa csúcspontjában megjelenő kisszekund súrlódás az 1. hárfa természetes a-moll *glissando* skálájából, valamint a 2. hárfa *hypermoll* akkordfelbontásából jön létre. Az 1. hárfa a-ról induló hangjai a fafúvósok és az 1. hegedű szólamához kapcsolódnak, míg a 2. hárfa futamai a brácsák és a csellók

[83] A kincseskamrától az ötödik ajtóig opera harmóniavilága a zenemű tartalmi egységét szolgálja. A Virágoskert hangzása az *esz hyperdúr* harmóniai alapja, az ötödik ajtó tiszta dúr akkordja pedig a tiszta kvint és a nagyterc hangjaitól nyeri fényét. I.m. 31–32.
[84] Tapasztalatom szerint érdemes kísérletezni, hogy mikor melyik váltóhanggal szól tisztábban egy *enharmonikus* hang vagy akkord, mert nem mindig ugyanaz a megoldás a legmegfelelőbb egy zenei részhez.
[85] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*, i.m., 89.
[86] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 32.
[87] I.m. 62.

10.18132/LFZE.2024.6

tónusába illeszkednek. Az 1. klarinét, a hárfák és a cseleszta ereszkedő motívumai fokozatosan sötétebbé válnak. A *Könnyek tava* és a *Régi asszonyok*at szimbolizáló ajtók moll és *hypermoll* tonalitása ismét negatív hangulatot fejez ki.[88]

Kodály *Marosszéki táncok* egyik epizódjában *e-a-d-g-c* dallam a pentaton hangsor alapján felfelé kvartokkal lépked,[89] ebben a népzenére oly gyakran jellemző kvarthalmozás figyelhető meg. Az operában a **99**-es próbajelnél pedig az 1. és a 2. hárfa kezdési hangjai ennek tükörképe: *a-e*, *g-d*, a *cisz-h*-val már megszakad a sor.[90] Ennél a harmóniafelbontásnál is míg az egyik hárfában az akkord hangjait kiírja Bartók, addig a másik hárfában *glissandó*ként kéri azokat.

„*Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy*" Kékszakállú utolsó szavai alatt még utoljára felcsendül a 2 hárfa *enharmonikus unisono* mozgása, ezt követi a zene visszaemlékezése az opera bevezetőjének népzenei jellegű motívumára.

Az opera cselekménye és hangszerelése szempontjából jelentős a hárfa jelenléte. Szerepet játszik a szereplők belépéseinek előkészítésében, hozzá járul a hangulat megteremtéséhez, dallamot és a basszus szólamot erősíti. Emellett jelzi a harmóniai változásokat, melankolikus hangszínével pedig jól illeszkedik az opera hangulatához. Feltűnik kontrapunktikus hangszerként is, hiszen szólamával és hangszínével is ellenpontozza a többi hangszercsoportot.

2.9. Négy zenekari darab

1912-ben kezdte el írni Bartók a *Négy zenekari darab* című zeneművét, amely első két tételében 2 hárfának, a harmadikban pedig 1-nek szánt szerepet.[91]

Amint a cím is utal rá, a zeneszerző egy olyan műben gondolkodott, ami nem illeszkedik a szvit és a szimfónia műfajába sem. A három lassú tételhez csak egy *Scherzo* tétel társult, de a *Preludio* és a *Schero* nemcsak a lassú-gyors tétel kapcsolatában hasonlít korábbi opusú *Két kép* művéhez, hanem *A fából faragott*

[88] I.m. 35.
[89] Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, i.m., 42.
[90] Kodály ezt a sort egyébként a paralel *d*-vel helyettesíti, mert a *c* után az *f* következne, így segít magán a népzene természetes módon, hogy a pentaton rendszer megmaradjon. I.m. 41.
[91] *A négy zenekari darab* hangszerelést 1921-ben fejezte be. A bemutatón Dohnányi Ernő vezényelte a Filharmóiai Társaságot 1922 január 9-én Budapesten. Kroó György, *Bartók-kalauz*, i.m., 67.

10.18132/LFZE.2024.6

*királyfi*hoz is kapcsolódik.[92] Az első darabról a melankólia jut az eszünkbe, az ereszkedő dallamtípusa és a sóhaj motívuma miatt. Ritkábban hangszereli Bartók már az 1. ütembe a hárfát, az E-dúr *glissandó*hoz társul az 1. hárfa *hyperdúr* akkordja, komplementere a zongora[93] ugyanezen akkordja, de az utóbbi hangszert egy *cisz*-szel is kiegészíti, hiszen ott öt-öt ujjas akkordokat is le lehet ütni. Az *arpeggió*s akkordok fölött a kürt játssza a fríg[94] dallamot, amit utána a B-klarinét és a fagott vesz át. Ezt a változást a hárfaszólamok is követik, és az **1**-es próbajelet egy C-dúr *glissandó*val vezetik fel. Ezt az *arpeggió*s akkord váltakozást és az 1. hárfa *glissando* játékát a téma bontogatása alatt még egy darabig megtartja, és a visszatérésnél ugyanabban a formában vissza is hozza. A **3**-as próbajelnél az egyre emelkedő szólamok alatt, az egészhangú *glissando* pedáljelzését olvashatjuk a partitúrában[95] a hárfáknál, míg a szólamkottában[96] erre nincs utalás, így tévesen játszhatunk másik hangsorú felfutást, ahogy egyébként már találkoztam ilyen jelölésű szólamkottával. A főtéma végén megjelenik a cseleszta, amely a fuvola dallamhangjaival együtt mozog, miközben a zongora a *d* hangot járja körül a vonóstremolókkal együtt. A középrész cselekményében a hárfák szerepe a hangsúlyozás marad, a tutti zenekari hangzás részét képzik. A reprízben a 2. hárfa *b* pentaton hangjai fölött az 1. hárfa lágyan *glissandó*zik, és folytatják az *arpeggió*s akkordok és a *glissandó*k váltakozását a zongorával karöltve. A vonós tartott hangok alatt a fuvola egyes dallamhangjai együtt jelennek meg a cselesztával is, *unisonó*ban (**14**-es próbajel utáni 3. ütem).

A szólóhegedű melódiája alatt lehetünk figyelmesek arra a néhány hárfa akkordra, amelynek a technikai megvalósítását érdemes lenne átgondolni. (13. kottapélda).

[92] A bábtáncok hangvételének egyik legjellemzőbb eszköze a két kisszekund *unisonó*ja, mixtúrája. A két kisszekund közül az egyik gyakran nagyszeptim, vagy nóna. Ennek az elemeknek a különböző variánsait hallhatjuk a bábut jellemző zenében. Ez a visszatérő motívum indítja a *Scherzo* tételt is. Kroó György, *Bartók színpadi művei*, i.m., 159.
[93] Bartóknak ez volt az első zenekar műve, amelybe zongorát is beépített a zenekar szerves részévé válva. Vászka Anikó, i.m. 141.
[94] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa,* i.m., 96.
[95] Boosey & Hawkes, Copyright 1923 by Hawkes & Son (London) Ltd.
[96] Universal – Edition, Copyright 1923 by Universal – Edition, Vienna.

10.18132/LFZE.2024.6

13. kottapélda, Bartók Béla, *Négy zenekari darab*, I. tétel, **15**-ös próbajel 5. ütem, 1., 2 hárfaszólam

Javaslatom ebben az esetben az, hogy megtartva a két szélső szólamot, a Gisz^1-t, és a h hangot hagyjuk ki az 1. hárfában, míg a 2. hárfaszólamban variálhatjuk kissé, a H^1-t, illetve a gisz-t hagyjuk ki. Mivel ezen a helyen mindkét hárfa ugyanazt az akkordot játssza, teljesebb hangzást érhetünk el, ha a 2 hárfa szólamából nem ugyanazt a hangot hagyjuk el (14. kottapélda).

14. kottapélda, Bartók Béla, *Négy zenekari darab,* I. tétel, **15**-ös próbajel 5. ütem, 1., 2. hárfaszólam

10.18132/LFZE.2024.6

A 2. hárfában találunk még egy ilyen hasonló akkordot, ahol a javaslatom szintén az, hogy a két belső hangot hagyjuk el, azok – más oktávban ugyan -, de megtalálhatóak még az akkordban, vagy esetleg, egyeztetve az 1. hárfással, átvehet egy-egy hangot (14. kottapélda). Zenekari gyakorlatom során nem találkoztam még ilyen megoldással, de ez minden gond nélkül lehetséges, és ez adná a legjobb megfejtést erre az ütemre, ráadásul így itt nem is kellene egyetlen egy hangot sem kihagynunk a leírt hangok közül (15. kottapélda).

15. kottapélda, Bartók Béla, *Négy zenekari darab*, I. tétel, **15**-ös próbajel, 1., 2. hárfaszólam

Az ellentétes mozgású témák alatt a zongorával együtt sűríti a hárfa szólamokat, hogy végül a statikussá váló utolsó témát már más tagolással[97] mutathassa be. Az utolsó ütemekben mind a zongora, a hárfák és a cseleszta is szerepet vállal, hogy a tétel kezdő E-dúrja ezúttal ne szakaszosan, hanem elhalóan zárja le azt.

A táncos 3/8-os metrumú második tétel robbanásszerű megjelenése után a hangulat megváltozik, a főtéma sokkal könnyedebbé válik. A háromrészes forma megfelel a hagyományos scherzói „elvárásoknak”.[98] Ebbe a megváltozott világba

[97] Lendvai Ernő, i.m. 105.
[98] Jürgen Hunkemöller: Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében: „A scherzo.” *Magyar Zene* LIV. évfolyam/2. szám (2016. május): Fordította: Mikusi Balázs. 189–213., Ide: 209–210.

10.18132/LFZE.2024.6

érkezik az 1. hárfa. A **7**-es próbajelet megelőző lassítás után a hármas lüktetést az oboákkal együtt, de ellentétes irányú mozgással támogatja. A *tempo* elérése után már nemcsak *unisonó*ban játszanak együtt, hanem ahogyan az oboák és a B-klarinétok, a magas és mélyvonósok, a 2 hárfa is ellentétes irányú mozgást végez. Amíg a négy kézre komponált kvartokból és kvintekből álló zongoraszólam ebben a tételben még hangsúlyosabbá válik, addig a cselesztának nem szánt szerepet. A tétel tetőpontja után a zene keringővé hajol vissza, és a *leggiero grazia* karakterből a hárfák hangnemei érintik a *c-gesz* ellenpólust is. A repríz főtéma egy magyaros hangvételű oktávpárhozamokkal teli *unisonó*ban éri el tetőpontját, amit az epizód-téma lekerekít. Ebben minkét hárfa részt vesz, negyedeiket a zongora aprózza nyolcaddá. A hárfák akkordjainak hangjait a zongorán kívül a fuvoláknál, a klarinétoknál és a vonós szólamoknál is megtalálhatjuk. A fafúvósok rövid belépéseihez, illetve a zongora basszus *staccató*ihoz vonós tremolók kísérete társul. A motívumok egyre rövidebbek lesznek, a zenekari szövet hozzájuk igazodva vékonyodik el és ebben lépkednek lefelé a hárfa egész hangú akkordjai. Az energikus *coda* a bartóki scherzók[99] eszköztárából építkezik, hangulatában eltér az őt követő harmadik tételtől.[100] A tétel lendületes témái, élesen csattanó tematikai alapkarakterei, erőszakos fordulatai az őt követő súlytalanul hintázó tétel nemcsak karakterében ellentétes, hanem dallamilag is megfordítja a *Scherzo*t.[101]

Az *Intermezzo* lüktetését a hárfa határozza meg, melyet szűkített hármasra épülő kis szeptim hangokkal indít el, és az expozíció végéig kitart. A melódia ringatózó mozgása 3 ütemenként tagolódik, a hárfa 11 ütemen keresztül orgonapontszerűen játssza a keringő jellegű kíséretet, amit bont a 2. hegedű és a brácsa, a basszus hangjait a cselló és a nagybőgő szólam erősíti. A hárfa néhány hangjától eltekintve az egyvonalas oktáv tartomány alatt játszik, a magasabban megszólaló fuvolához *unisonó*ban az 1. hegedű és részben a 2. hegedű szólama csatlakozik. Az expozíció végén a nagyterc repetíciót éppen egy hárfa g-moll hármasa követi, hogy a középrész zenéjét elő tudja készíteni. A negatív hatású hangnemeket folytatják a pozitív színezetűek (**10**-es próbajel előtti C-dúr harmóniák), és ehhez az

[99] Feltűnő Bartóknál a sok *scherzo* és *scherzando* kompozíció és tételtípus. A hárfa a *Scherzo zongorára és zenekarra*, a *II. szvit* kiszenekarra második tételében, a *Négy zenekari darab* második tételében található. Ezekhez a művekhez általában 2 hárfaszólamot komponált Bartók. A ciklusba illeszkedő tételként írt scherzók alapkoncepciójukat tekintve nem térnek el az önálló daraboktól, jóllehet terjedelmesebbek és kitárulkozóbbak. I.m. 200–202. Ide: 208.
[100] I.m. 110.
[101] Lendvai Ernő, i.m. 110.

10.18132/LFZE.2024.6

izgatottsághoz csatlakozik a hárfa *glissando* is. A **11**-es próbajel harmóniái egyetlen tengely körül forognak,[102] majd folytatódik a keringő jellegű lüktetés a hárfa kíséretében. A visszatérés *g submoll* kíséretét a hárfa törtakkordjai és a brácsa díszítő jellegű üveghangjai teszik színesebbé, melyhez csatlakozik ezúttal a cseleszta és a zongora is. A dallam záróhangjait és ereszkedő ívét a kíséret is követi, nyugodt hangulatot teremtve, melyből kizökkent a gyászinduló belépése.

Az első tételben a hárfák szólamai a billentyűs hangszerek színeivel fonódik össze, a második tételben a vonóskarral játszik együtt (ahogyan a zongora is), a harmadik tételben megtartva ritmikus kíséret szerepét, üveghangokkal is díszíti a szólamát. *A négy zenekari darab* megírásakor Bartók kamatoztathatta a színpadi művek hangszerelési tapasztalatait, ezért közel áll azok hangzásvilágához.[103]

2.10. A fából faragott királyfi

Bartók feltételezhetően állandó olvasója volt a Nyugatnak,[104] ezért már 1913 elején tudhatott Balázs Béla szövegéről. A népmese leginkább a népi dallamvilágban jut kifejezésre.[105] Zenei stílusát a népmese, a meseszerű figurák, a természetjelenetek, a királyfi és a királykisasszony álomszerűsége határozza meg. A természetben játszódó táncjáték formai felépítése egyszerű, a zene szimfonikus szerkezete a cselekményhez és a táncokhoz kapcsolódik,[106] Bartók pedig a következőket nyilatkozta róla:

> *„A táncjáték zenéje... szimfonikai költemény, amelyre táncolnak. Világosan megkülönböztethető benne három részt, amelyeken belül azonban kisebb tagozódások is vannak. Az első rész a fabáb és a királykisasszony párostáncának befejezéséig terjed. A második, amely az elsőnél jóval nyugodtabb, tipikusan középtétel jellegű és a fabáb újra való megjelenéséig tart. A harmadik rész tulajdonképpen megismétlése az elsőnek, de az első rész tagozódásának fordított sorrendjével, amit a szöveg természetszerűen megkövetel.”*[107]

[102] A tengelyrendszer a fisz-moll, A-dúr, Gesz-dúr, disz nóna akkordból állnak. I.m. 112.
[103] Kroó György, i.m. 69.
[104] *Nyugat* 1912/24. szám. Vö.: I.m. 111–112.
[105] I.m. 176.
[106] I.m. 167.
[107] *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m. 777.

10.18132/LFZE.2024.6

A fából faragott királyfi bemutatója[108] nagy sikert aratott, ezért rövid időn belül több alkalommal is előadásra került.[109]

A bevezető mélyből feltörekvő C-dúr harmóniája[110] hosszú ütemeken keresztül a természetes felhangsor hangjaiból építkezik. Az ébredező természet ábrázolását a timpani mellett a brácsa, a cselló és a nagybőgő indítja, melyet a mély fafúvósok folytatnak, hiszen először a fagott, majd a B-klarinét csatlakozik a hajnali képhez. Miután a hegedűk eljátszották a legmagasabb hangot (g^3), az újonnan belépő hangszer az 1. hárfa lesz, őt a kürt követi, végül az oboa, a fuvola és az angolkürt egészíti ki a sort. A kezdet tagolatlan folyamatát a hárfa lassú keringő akkordjai változtatják ritmikussá.[111] Felépítésüket tekintve a kvint, oktáv és a nagyterc után az akusztikus *fisz* hang következik,[112] a hárfa akkord hangjait pedig a hegedűk ismétlik meg és haladnak az egyre feljebb kapaszkodó harmóniák felé[113] (16. kottapélda).

[108] A táncjáték bemutatójára 1917. május 12-én került sor Balázs Béla rendezésében a Magyar Királyi Operaházban, a zenekart Egisto Tango vezényelte, a díszletet Bánffy Miklós tervezte., Kroó György, *Bartók-kalauz*, i.m., 84.
[109] 1917. május 15-én, 19-én, valamint 28-án is műsorral került. Ifj. Bartók Béla, i.m., 161.
[110] A táncjáték *c-cisz* bitonalitása egyben a Kékszakállú opera *f-fisz* kettősségét folytatja. Ujfalussy József, i.m. 174.
[111] Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. 180.
[112] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája,* i.m., 113.
[113] Wagner Rajna kincsének nyitánya juthat eszünkbe a kezdő sorokról. Előbbi hárfa nélküli előjáték, Bartók két hárfát is komponált bele. I.m. 114.

10.18132/LFZE.2024.6

16. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **2**-es próbajel előtti 2. ütem, Philharmonia Ph 393

A hárfa megjelenése után 6 ütemmel a kürtökkel megérkezik a *b* természetes szeptim is, amiből az előjáték viráginda dallama bontakozik ki[114]. Ahogy a *c* orgonapontos állókép kezd megmozdulni, az F-dúr, D-dúr szubdomináns tengely hangnemeiben az 1. hárfa is részt vesz, de még az előjáték „napfelkelte" harmadik része[115] előtt

[114] Ez a dallam a Kékszakállú virágoskert jelenetének kezdetén is elhangzott. I.m. 114.
[115] I.m. 116.

10.18132/LFZE.2024.6

bekapcsolódik a 2. hárfa. A hárfák a **6**-os próbajel előtti 5. ütemben az osztott 1. hegedűkkel *h-c* hangokat játszanak, majd ugyanezekkel a hangokkal *tremoló* csatlakoznak a cseleszta harminckettedei is, amelyek egészen az *asz* központú tetőpontig vezetnek. Az előjáték végéhez közeledve a hárfák Desz-dúr szextmenetes (Bartók ritkábban használja) *glissandó*kkal váltják egymást és a játék a cselesztával a levezetésben folytatódik. Ugyanakkor a **9**-es próbajel előtti 6. ütemben a fafúvósok közül a B-klarinét tűnik ki, 3 ütemmel később csatlakozik hozzá a 2. B-klarinét is és motívumaikhoz a cseleszta és a hárfa társul.

Az előjáték C-dúr hangneméhez két kvinttel lejjebb indul az *I. Tánc* hangneme a B-dúr, amelyhez a Királykisasszony kapcsolódik, a Királyfi hangneme pedig a két kvinttel feljebbi D-dúr.[116] A játékot a B-klarinét mutatja,[117] de ezt a táncos karaktert a hárfák is támogatják a negyedes játékukkal, emellett az 1. hárfa üveghangjaival a könnyed ringatózást is szemlélteti. Ahogy a klarinét motívumait átveszi a fuvola, a 2. hárfa mutatja a táncos lüktetést, de a Tündér megjelenésével háttérbe szorul és a trombita témája alatt a cseleszta és a fuvola gyors futamai jelennek meg.[118] A Tündér parancsaival – amit a trombita hangszíne és dallama jelenít meg[119] – mit sem törődve a Királykisasszony táncol tovább, a hárfák akkordmenetei alatt a mozgalmasabb szólamot játszó cseleszta a hárfa harmóniáit bontja szét. A tempó gyorsul, jelentős fokozás bontakozik ki, a Tündér parancsmotívuma[120] egyre fenyegetőbb lesz, végül sikerül a Királykisasszonyt a vár felé ösztönözni.

Egy statikusabb hangszerösszeállítás (piccolo, 1., 2. B-klarinét, oboák, a 2 hárfa, cselló, bőgő) és egy lendületesebb motívumot játszó együttes (fuvolák, harmadik-negyedik B-klarinét, cseleszta, hegedűk, brácsa) szövi tovább a melódiát egészen a királyfi és a tündér erdei találkozásáig. Az *Andante* (**19**) vándorlás-témában[121] eleinte 6 hangszer szerepel – köztük a 2 hárfa –, amelyek a hegedű nélküli vonóskarral együtt hozzák a témát. A Királyfi határozottabb lépteit a zene 3/4-es lüktetése, a motívumok ismételgetése és a többszólamúvá váló G-dúr hárfa *glissandó*k is mutatják. A Királyfi vallomása után a vonós *parlando*-jellegű siratót[122] (**21**-es

[116] I.m. 117.
[117] Vester Anne: *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und Ästhetischen Aspekten*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. 248. Vö.: Vászka Anikó, i.m. 44.
[118] Kroó György, *Bartók színpadi művei*, i.m., 127.
[119] Vester Anne, i.m. 251. Vö.: Lendvai Ernő, i.m. 113–174. Ide: 119.
[120] Kroó György, i.m. 127.
[121] I.m. 128.
[122] I.m. 129.

10.18132/LFZE.2024.6

próbajel utáni 4. ütem) hangnemi elrendezés szempontjából az *f* pólust képviseli,[123] majd a drámai cselekményhez elterülő hárfa akkordok is társulnak. Ahogy a Királyfi elkezd futni az erdő felé, a zene a **22**-es próbajel előtti 10. ütem hangjaiból merítkezve a zene gyorsabb tempóra vált, és ahogy a *II. Tánc*hoz érkezünk a Tündér parancsára az erdő a Királyfi útját állja. Az eleinte tétován mozgó erdő 3/4-es lüktetésében a vonosók egyre kiterjedtebb íveibe az 1. hárfa egy C-Esz-Gesz-B (*c szubmoll*) hangokból álló hangközt épít, ami a **23**–**27**-es próbajel hangjaiból vált ki.[124] Amikor az erdőzene dallama[125] (**27**) megmutatkozik, felette már a 2 hárfa *unisono* akkordjai mutatják az erdő táncát, amely tulajdonképpen két akkord szüntelen váltakozására épül. A 2 hárfa viszonyát tekintve pedig a második egy kromatikusan csúsztatott akkord:[126] Gesz^1-B^1-C^2, F^1-A^1-C^2 (17. kottapélda).

17. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **27**-es próbajel, 1. hárfaszólam

A tritonus (szűkített kvint formájában) a hárfánál is megjelenik, csakúgy, mint a csellónál és a bőgőnél. Ahogy a jelenet alapharmóniája, úgy az 1. hárfa is megtartja a Desz-dúr hangsort, de a 2. hárfa C-dúr *glissandó*iban az ébredés-zene tér vissza. A 2 hárfa szólama ellentétes irányban mozog és a korábbi két harmóniára való építkezés itt is megmarad, csupán a sorrend változik: előre kerül az *f* akusztikus jellegű képlet, amit pedig a *c-esz-gesz* tengelyrendszer hangjaiból álló harmónia követ.[127] A sűrű motivika, mely a királyfi küzdelmét jelzi, a vonós tremolók feletti hangszercsoportok játékosságában mutatkozik meg. A hárfa legszorosabban a cselesztával mozog, majd

[123] A szabályos jelenetben a d-asz ellenpólusok mellett a középső rész h ellenpólusa a f, ahol a hárfák is megjelennek. Lendvai Ernő, i.m., 122.
[124] I.m. 124.
[125] Kroó György, i.m. 132.
[126] Lendvai Ernő, i.m. 124.
[127] I.m. 124.

10.18132/LFZE.2024.6

erre a hangszeregyüttesre az ütem 2. és 3. negyedére a fafúvósok reagálnak. Végül zsongássá tömörül, majd a kulminációs pont előtt a **31**-es próbajelnél a kürt témával megnyugszik a zene. Az 1. hárfa két oktávnyi egész hangú *glissandó*kat játszik (hangkészletük az *omega* hangsorhoz fűződik:[128] *fisz-gisz-aisz-c-d-e*), az Esz-klarinét és a fuvola váltakozásával. A feszültség egyre nő, a **32**-es próbajelnél a *h* alapú szeptim hangjait a vonósokkal együtt játssza a 2. hárfa, majd a gisz-re váltással egy tengelyképlet alakul ki.[129] Egy ütemmel később (**33**) az 1. hárfa egy A-dúr oktáv ereszkedő *glissandó*t játszik, amelyet a 2. hárfa D-dúr sorral követ, a bőgő kivételével a vonósokkal, a piccolóval, fuvolákkal és a klarinétokkal megegyező hangsorral. Ahogyan a **31**-es próbajelnél, úgy a **34**-es próbajel utáni 4. ütemben az 1. hárfa ugyanabból a hangkészletből dolgozik, míg váltva az 1. hárfát a 2. félhanggal lejjebb teszi ugyanezt mind a 12 hang felhasználásával. A **35**-ös próbajelnél az 1. hárfa a *c* hangra épülő tengelyakkord hangjaiból építkezik, míg a 2. hárfa hangjai a *g*-re épülnek. Amíg a fafúvósok, vonósok mozgása párhuzamos, a hárfáké többnyire ellentétes. A természet lassan lecsendesedik, a Királyfi átjutott az erdőn, a vonósok csakúgy, mint a fafúvósok egységben mozognak, a hárfák a **34**-es próbajel utáni 4. ütemnél található hangrendszerhez hasonlóval dolgoznak. Az 1. hárfa harmóniája nem változik (**31**-es próbajelnél is ezt az egészhangú skálát használja), valójában a 2. hárfáé sem, de érdekes módon a partitúrában[130] *enharmonikus*an van jelölve pár hang: *cisz-disz-eisz*, korábban *desz-esz-f* (**36**-os próbajel utáni 4. ütem). A **37**-es próbajelnél az 1. hárfa magára marad, a *gesz* pentaton[131] *glissando* a következő jelenetre utal, mint a C-dúr skálamenet ellenpólusa. Megnyugszik az erdő, a kottakép is letisztul, a **37**-es próbajel utáni 4. ütemnél az 1. hárfa a piccolóval együtt egy 1:5-ös modellskálát játszik, 3 ütemmel később ezt a viszonyt megtartja, de már esz-mollban, hogy aztán az a-moll és az esz-moll poláris viszony érvényesüljön a jelenet legvégén. Végső kicsengésként a hárfák üveghangot szólaltatnak meg, végleg elbúcsúzva az erdő világától.

Az erdőjelenet végét, illetve a következő patak-jelenetet (*III. Tánc*) Bartók nemcsak a tengelyhangnemekkel köti össze, de olyan motívumokkal[132] is találkozunk,

[128] I.m. 126.
[129] I.m. 127.
[130] Philharmonia Ph 393.
[131] A patak-jelenet melodikus epizódjai pentaton vagy erősen pentatonikus színezetűek. Lendvai Ernő, i.m. 128.
[132] Ahogy a hídhoz ér a királyfi, a tündér bűvös mozdulat motívuma is megismétlődik. Kroó György, i.m. 134.

10.18132/LFZE.2024.6

amelyek megelőzték az erdőjelenetet. A patak-zenében (eszünkbe juthat róla Smetana *Moldva* szimfonikus költeménye) két különböző hangvételt ismerhetünk fel, a víz hangját és a fölötte megszólaló cselló dallamot.[133] A hárfák a fafúvósokkal és a cselesztával együtt kavargó zuhatagot keltik életre, de a hullámok gyűrűződésében is kétfelé csoportot ismerhetünk fel az említett hangszerek közül. Az egyikben a 2 hárfa váltja egymást, de többnyire egy-egy hanggal összekapcsolódnak, hozzájuk az 1. és a 3. A-klarinétok csatlakoznak. A másik csoportot az 1. fuvola, a 2. A-klarinét és a cseleszta képviseli leginkább, de a fagottok, a kürtök és a mélyvonósok játéka akkor csoportosul, amikor a hangszercsoport kiemelkedik. A hárfák szempontjából az egész zenemű tekintetében ez a jelenet a legsűrűbb (18. kottapélda).

18. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **40**-es próbajel előtti 4. ütem, 1., 2. hárfaszólam

A tánc megszólaltatásának egyik megoldása, hogy nem játszik oktávban a 2 hárfa, hanem csak egy szólam hangjait szólaltatják meg, így abban a szólamban biztosan nem marad ki egy hang sem. Megbeszélés kérdése, hogy azt a megoldást választja-e a 2 hárfás, hogy az 1. hárfa a legfelső szólamot játssza, a 2. hárfa pedig a legalsót. Ez tűnik a legegyszerűbbnek, ami praktikus mindkét hárfa közös munkájában. De ha jobban megvizsgáljuk a szólamokat, akkor találhatunk olyan lehetőségeket, ahol nem szükséges a hangok elhagyása. A 19. kottapélda 2. ütemében például a 2. negyed hangjainak eljátszását úgy tudjuk megoldani, hogy csak a balkéz indítja el ezt a hangcsoportot, és négy hang lejátszása után a kvintola utolsó hangját kihagyja, a jobb kéz viszont az első hang kihagyása után kapcsolódik be, majd végig játssza ezt a hangcsoportot, tehát eltolva játszik a két kéz. Így a leírt szólam megvalósításához nagyon közel álló megoldást kapunk. A *III. Tánc* összes ilyen jellegű epizódjánál alkalmazhatjuk ezt a módszert (19. kottapélda).

[133] I.h.

10.18132/LFZE.2024.6

19. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, III. Tánc, 2. hárfaszólam

Néhány helyzetben a fent ismertetett metódus nem alkalmazható. Ilyen a **40**. próbajel utáni 2. ütem 3. negyed hangjai (20. kottapélda), hiszen a hangcsoportot megelőzi egy másik, amit, ha az 1. ujj csúszásával kezdünk, akkor csak a hangcsoport végét kell megoldanunk. Az itt található nyolcadra már nem maradna egy ujjunk sem, ezért megtehetjük azt, hogy a bal kéz a 3. negyeden lévő nyolcad hangjait kihagyja, a jobb kéz pedig az Asz, Cesz[1] hangok kihagyásával végig tudja játszani ezt a hangcsoportot (21. kottapélda).

20. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **40**-es próbajel utáni 2. ütem, 1. hárfaszólam

10.18132/LFZE.2024.6

21. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **40**-es próbajel utáni 2. ütem, 1. hárfaszólam

A 4. negyed indítását is hasonlóképp javaslom, tehát a bal kéz asz hangot játsszon, addig a jobb kéz B¹-t. Az 5. negyedre eső folytatás az, ami itt megnehezíti a dolgunkat. A 3. ujjunkkal ugyan folytathatjuk a hangcsoport felfelé emelkedő hangjait, viszont befejezni nem tudjuk, így az volna a legjobb megoldás, hogy a bal kéz a 3. ujjas kezdés után eljátssza a 3 hangot, a jobb kéz, az 5. negyed kezdő harminckettedét kihagyva, a 4. ujjával folytatja, és azután fejezi be teljesen a hangcsoportot (21. kottapélda).

Hárfás szempontból a kis akkordfelbontások következő olyan helye, ahol a hangok leírása megoldást követel az a **40**-es próbajel utáni 3. ütem (22. kottapélda).

22. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **40**-es próbajel utáni 3. ütem, 1. hárfaszólam

Az 1. negyeden lévő harmincketted megszólaltatása után az Esz¹, Esz² hangok az 5 ujjas leírás miatt nehezen megoldható, ezért azt javasolnám, hogy a bal kéz kezdje el gesz¹ hangon, és csak a B²-n kapcsolódjon be a jobb kéz, így felérve a jobb kéz tud fordulni, viszont a Desz² hangon a bal kézzel együtt be tudja fejezni ezt a hangcsoportot (23. kottapélda).

10.18132/LFZE.2024.6

23. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **40**-es próbajel utáni 3. ütem, 1. hárfaszólam

Lendvai szerint ebben a szakaszban három epizódot ismerhetünk fel, hangnemeiket tekintve az első *e* tonalitású, a második *gisz*, a harmadik pedig *c*.[134] A **42**-es próbajelnél a korábbi hömpölygő szakaszt már csak a fuvolák folytatják, az alt és a tenor szaxofon mutatja be a Bartók által belekomponált népdalokat.[135] Az első epizód e-moll hárfa akkordjai 4 ütemen keresztül nem használnak a *g* pentatonon kívül más hangot, akár ez, akár a felhasznált népdalok is a királyfi alakját jelképezik, utalva ezzel a zenemű népdalhangjára.[136] A **43**-as próbajeltől a cseleszta már nem kapcsolódik bele a hullámzásba, de a fafúvósokkal a viszony továbbra is megmarad, sűrű vonós triolákkal dúsul a második epizódot megelőző szakasz. Itt már az 1. hárfa gisz-moll *glissandó*kat játszik, amihez a 2. A-klarinét csatlakozik, a 2. hárfához pedig az 1. fuvola.

A **43**-as próbajel 1. negyedén találkozunk olyan 6 egymás utáni hanggal, ahol többféle megoldást is javasolnék (24. kottapélda).

[134] A bővített hármasban a *gisz* az *e*-nek a bartóki dominánsa, a *c* pedig a bartóki szubdominánsa. Lendvai Ernő, i.m. 129.
[135] Kroó György, i.m. 134.
[136] I.m. 135.

10.18132/LFZE.2024.6

24. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **43**, 1., 2. hárfaszólam

Ha mindkét kézzel egyszerre egy 3-2-1-es ujjrendet játszunk, majd alátesszük az ujjunkat, és ismét a 3., 2., 1. ujjunkat használjuk, akkor ezzel az alátevéssel le tudjuk játszani a 6 hangot. Ez egy egyszerű megoldás, hiszen nem kell arra figyelnünk, hogy melyik hangot hagyjuk el, olvasni is sokkal könnyebb a kottát, ha nem arra összpontosítunk, mit hagyjunk ki. A másik technikai megoldással a bal kéz nyitna, a második tizenhatodon bekapcsolódna a jobb kéz, majd az E^1 és E^2 hangokat a bal kéz oktávban játszaná. Könnyedén el tudja kapni ezt az oktávot a bal kéz, hiszen a D^1-t már nem kell játszani, így lehetősége van azt megszólaltatni (25. kottapélda).

25. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **43**, 1. hárfaszólam

A következő ütem első negyede tulajdonképpen lejátszható, hiszen a tizenhatod triolák lassabbak, mint az előző ütemben a kvintola, az utolsó *e* hangokat érdemes jobb kézzel oktávban játszani (26. kottapélda).

10.18132/LFZE.2024.6

26. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **43**-as próbajel utáni 2. ütem, 1. hárfaszólam

Ebben az ütemben, tehát a **43**-as próbajel utáni 2. ütemnél az Asz[1] és Asz[2]-t érdemes Gisz[1]-nek, és Gisz[2]-nek játszani, ennek azonban nem pedálozási oka van, hanem az ujjaknak sokkal kényelmesebb, ha a hangok közt egy, vagy két húr távolság van, nincsenek olyan közel egymáshoz.

Megszakítva az eddigi hangcsoportokat a **45**-ös próbajelnél az 1. hárfa bal kezében egy öt hangos akkordot találunk, viszont ezt az akkordot Bartók törve kéri (27. kottapélda).

27. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **45**, 1., 2. hárfaszólam

10.18132/LFZE.2024.6

Egy nagyon könnyű módszerrel ezt is el tudjuk úgy játszani, hogy ne kelljen egy hangtól sem megválnunk. Mégpedig úgy, hogy mikor sorban befejezi a bal kéz négy ujja az akkordot, akkor a megmaradt fisz hangot a jobb kéz harmadik ujja átveszi, és a *glissandó*t hozzá kapcsolva a 2. ujjal folytatja. Ez egy tökéletes megoldás ebben az esetben, hiszen az *arpeggio* és a *glissando* zengő hangzásától nem is hallható, hogy az a hang nem akkordként van játszva, hanem a jobb kézhez kapcsolódik (28. kottapélda).

28. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **45,** 1. hárfaszólam

Egy hasonlóan 5 ujjas akkordot találunk a 2. hárfa **42**. próbajel utáni 3. ütemnél, ami szintén *arpeggio*, tehát a miután kétszer 4 ujj lejátszotta a 8 hangot, akkor a bal kéz felnyúlva az E^2-t még minden nehézség nélkül meg tudja pengetni. Ez akár úgy is megoldható, hogy a jobb kell eljátssza az akkord 1. hangját, azaz az E-t, utána már csak a bal kéz 4, és a jobb kéz 4 ujja szólaltatja meg az akkor további hangjait (29. kottapélda).

29. kottapélda, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, **42**, 1., 2. hárfaszólam

10.18132/LFZE.2024.6

Az utolsó epizód előtt a hárfa korábbi hullámzása statikus mozgássá változik, majd a **47**-es próbajelnél az 1. hárfa C-dórral[137] kíséri a szaxofon dallamot, a 2. hárfa pedig a *c* hangot kvintolákkal erősíti (erre a szakaszra jellemzőek a kvintolás egységek nemcsak a hárfáknál, hanem a fafúvósoknál és a vonósoknál egyaránt). A Királyfi az erdőt ugyan legyőzte, de a patakot nem sikerült maga mögé tudnia, és ezt az elégedetlenséget a zenekari *recitativo*-téma[138] fejezi ki, ahol a hárfák már a hangokat sem játsszák ki, csak *glissandó*s, egymást keresztező futamokkal zárják a jelenetet.

A jelenetek a kezdő motívumokon kívül dramaturgiai kapcsolatban is állnak egymással, a fabáb faragás jelenete a legfontosabb drámai átalakulás.[139] A jelenetben a domináns tengelyen keresztül jutunk el a szubdomináns tengelyig, ebben az *unisono* szólamot játszó hárfák a befejezett munka tánc után is részt vesznek. A hárfák belepésénél egy lépcsővel magasabb dinamikai szinten lépnek be vele együtt az oboák, a B-klarinét és a fagottok (**54**). Súlyozott tréfás indításhoz a hárfa *e-fesz* hangköze társul, hogy a botfaragás motívumának megágyazzanak.[140] A vonósok és a fafúvósok előkéi, a fafúvós-trillák, a kupolás rövid felfutások a vidám királyfit ábrázolják, ahogy az a bábbal játszadozik. A hárfák a kétnegyedes orgonapontszerű oktávjaikat nyolcadonként bontogatják, majd az 1. és a 2. fuvolaszólammal, a 3. oboával és az 1. hegedűkkel *gisz*-re lépnek, ezzel haladva a szubdomináns területéhez. Életre kel a Királyfi ajándéka, a Királykisasszony keringő motívuma[141] egy ereszkedő szekvenciában fejezi ki annak egykedvűségét, melyhez társul az 1. hárfa is. A brácsával és a csellóval azonos basszusokkal a *c* pólustól egészen a *fisz* pólusig jutnak el a harmóniák: C^2-Asz-B^2-Gesz-Asz^2-E-$Fisz^2$. [142]

Az *Andante* epizód a Királyfi kétségbeesését mutatja, amit egy újabb próbálkozás követ, majd a koronát ráigazítja a bot tetejére, elérve a Királyfi szenvedély-akkordjához.[143] A fafúvósok, a trombiták triolái, a hárfák ellentétes irányú 3 hangos *glissandó*i fokozzák a feszültséget, és ahogy a szenvedély-akkordok korábban is, úgy itt is egy nagyszekunddal feljebb emelkednek, *h*-ról *cisz*-re.[144]

A Királyfi harmadik próbálkozása során ollót ragad, levágja a haját, és

[137] Lendvai Ernő, i.m. 130.
[138] Kroó György, i.m. 136.
[139] I.m. 137.
[140] I.m. 138.
[141] I.m. 140.
[142] Lendvai Ernő, i.m. 133.
[143] I.m. 132.
[144] I.m. 133.

10.18132/LFZE.2024.6

ráigazítja a botra (**70**), a 2 hárfa *unisono* B-dúr, F-dúr akkordokat játszik, majd elérve a **72**-es próbajelet, a C-dúr akkordjaihoz csatlakozik a cseleszta dúsítva a zenekari hangzást. A *Sostenuto* intenzitása előkészít egy emelkedő ívű motívumot (**73**. próbajel utáni 5. ütem), ekkor a Királykisasszony észreveszi a bábot, majd megindul felé, s ennek hatására a Királykisasszony egy ujjongó táncba kezd. A B-klarinét dallamát a vonósok, hárfák, a cseleszta és a fuvolák harmóniái veszik körül. A hárfák egy F-dúr akkordot akusztikus *h* hanggal kiegészülve osztanak el egymás közt, az üveghangok kifejezik a Királykisasszony lefelé haladó táncos lépteit. A H^1 hang C^2-re módosul és az F-dúr hármas alatt az 1. B-klarinétban egy *f-d-h-asz* tengely akkord hangjai hullámoznak.[145] A harmónia egy terccel lejjebbre vált (D-dúr), az 1. hárfa folytatja az egy és a hármon megszólaló akkordmenetet, majd még egy terccel lejjebb (B-dúr) mélyül a kíséret. A Királyfi reményteljesen kitárja karjait, de a Királykisasszony csodálata a fából faragott Királyfinak szól, aki a Tündér parancsára recsegve-ropogva megmozdul. A hárfák a *d* központú botkirályfi dallamba a vonósokkal, a timpanival, a fagottal és a kontrafagottal ritmikusan vezetik a tempót a fabáb tánca felé, a zörgést kifejező kisszekund súrlódást a hárfa *c-desz-d* hangjai is mutatják.

A *IV. Tánc* a Királykisasszony és a fabáb ritmikus táncával indul, az üres kvinteket tartalmazó akkordok a hárfáknál egyben szólalnak meg, a vonósok megosztják a harmóniát, csakúgy, mint a fagottok az Esz és B-klarinéttal. A páros tánc szonáta tétel formájából[146] adódóan a *IV. Tánc* az expozíció szerepét tölti be, de a főtéma csak a **91**-es próbajelnél lép be, itt már a feszes ritmika egy hajlékonyabb és sűrűbb karakter felé veszi az irányt. Ezt a karaktert a hárfák a csellókkal és a bőgőkkel megegyező *arpeggió*ban megszólaltatott akkordokkal kísérik, majd a második témához[147] érve a vonósokat elhagyva a xilofonnal megegyező kopogással fokozzák a groteszk tánc hangulatát. A kezdetben a xilofonnal *unisono* hárfák (a 2. hárfa egy oktávval lejjebb játszik) a megváltozott *g* hangot kerülgetve (*fisz-g-asz*) működnek együtt a xilofonnal. A 2 hárfa egymás tükörképei, végül *bisbigliandó*ba fejeződnek be, hogy átadják a kürt témának a helyet. A kidolgozás (az előkészítő, azaz az expozíciót megelőző szakasz ellenpólusa, *d-asz*) hegedűkkel együtt játszó hárfa *glissandó*ihoz Bartók ugyanazt az egész hangú hangsort használja, mint a **31**-es próbajelnél, csak az *enharmonikus* hang változott meg. A korábbinál a *fisz-gesz* szólt, a **102**-es próbajel

[145] I.m. 137.
[146] I.m. 140.
[147] Kroó Görgy, i.m. 143.

10.18132/LFZE.2024.6

utáni 3. ütemben pedig az *e-fesz* kombinációt használja Bartók. Ahogy a hárfák visszatérnek a cselesztához, a vonósok pedig a fuvolához, a tánc legjellemzőbb szekund hangköze az ütemvégi kimozdulásokkor megjelennek a hárfa és a cseleszta szólamában, hogy aztán elérve a *Sostenutó*hoz, kissé megakadjon a motorikus mozgás.[148] A hárfák a vonósokkal együtt játszanak üveghangokat, e három epizódhoz még a cseleszta és a fuvolák is tematikusan csatlakoznak. A repríz főtéma visszatérését[149] Esz-dúr hárfa *glissandó*k készítik elő, ami után a trombiták, harsonák és a tuba harsannak fel és jelzik a Királyfi veszteségét. A **116**-os próbajelet megelőző kicsapongás most éri el a tetőpontját, s ahogy a téma bővített hármasokból épül fel,[150] úgy a hárfák tükörmozgásos szextolái közt is megbújnak a bővített akkordok. A Királyfi bánatát a hangszerek egyre mélyebb tónusai mellett a tempójelzések (*Lento, Andante*) is kifejezésre juttatják.[151] A Királyfi elalszik, majd a Tündér varázslatára királyi mivoltának szimbólumai életre kelnek.

A táncjáték középrészében a domináns tengely ellenpólusainak hangnemeit találhatjuk meg[152] (*cisz-g*), a hárfák ehhez a G-dúr kvintjét felhasználva a fuvolákkal és a cselesztákkal egy oktávjátékba kezdenek, a hárfa a vonósok megelőlegezett üveghangjai után játszanak, és pontosan olyan hangkészletet használnak, amilyen hangokból állnak a **131**-es próbajel hárfa *glissandó*i. A hárfa a cselesztával, a fuvolával és a hozzájuk csatlakozó vonós tremolóval és trillával több alkalommal játszik együtt a táncjáték során, ilyen például a **45**-ös próbajel, ahol hasonló hangszerösszeállítást figyelhetünk meg.

A **132**-es próbajel magasztos hangulatú jeleneténél a hárfa skála hangjait a vonós *pizzicató*k kötik össze, a dallamot a trombiták és a harsonák tercei mutatják. Minden beteljesedett, a fák, vizek, virágok a Királyt éltetik, a **135**-ös próbajel cseleszta szólamának 1. hangját az 1. hárfa játssza (*asz-gisz*), az összes többit a 2. hárfa (*gesz-esz-desz-a*). Más hangokkal ugyan, de ugyanez ismétlődik meg a **135**-ös próbajel utáni 4. ütemtől, és a **136**-os próbajeltől is. Ebben a *c* harmóniai keretben Lendvai rámutat a hárfa 1:2-es középszólamának modell viszonyára[153] (*esz-f-gesz-asz-a-h-c*). Ugyanakkor a C-dúrban megjelenő vonós szólamok és a hárfák, a cseleszta *c*-hez

[148] I.m. 144.
[149] Lendvai Ernő, i.m. 145.
[150] I.m. 146.
[151] I.m. 145.
[152] I.m. 153.
[153] I.m. 154.

10.18132/LFZE.2024.6

viszonyított *esz* kisterce a későbbi (**139**) *gisz-disz* csúcspontot előlegezi meg. A *Maestoso* felé haladva a cseleszta szólama kiegészül még egy szólammal, az E-dúr, gisz-moll, h-moll, e-moll, B-dúr és az A-dúr felbontások után a *disz-gisz* dallamlépés beleolvad a Cisz-dúrba.[154]

Az ünnepélyes kicsengés után a hárfák, a cseleszta és a vonós tremoló viszonya megmarad, még a fabáb repríz témája alatt is *gisz* hanggal jelen vannak. A megszokott fagott téma a második fabáb tánchoz vezet,[155] ahol az ügyetlenül mozgó fabáb a Királykisasszony haragját látja csupán. A **149**-es próbajelnél a *b hypermoll* alapját a hárfák adják, fölötte az oboák bővített hármassal[156] egészítik ki a harmóniát. Amíg a zenekar a teljes kromatikát megmutatja, addig a hárfák egész hangú hangsort játszanak, ezúttal a *cesz-desz-esz-f-g-a-h* módosított hangokkal. A Királykisasszony dühösen ellöki magától a fabábot, aki ezután a földön fekve elterül, majd később megpillantja a Királyfit.

Ahogyan az *I. Tánc* 3/4-es lüktetése, a hárfa üveghangjai, úgy a *VI. Tánc* sem maradhat el nélkülük. A kecses B-klarinét téma itt már egy nehézkesebb alakot ölt, felidézi a Királykisasszony közeledését a fabábhoz,[157] csakhogy a válasz ezúttal nem ugyanaz. A **159**-es próbajelnél a hárfa F-dúr vázára az ellenpólus Cesz-dúr hangjai épülnek, a cseleszta tremolóival a 2. hegedűk és a brácsák játszanak együtt, a statikus hárfa triolái a változatosabb 3. és 4. fuvola mozgását kísérik. A **160**-as próbajel előtt két ütemmel a cseleszta és az 1. fuvola *unisono* nyolcad játékának negyed hangjait a hárfa üveghangokkal színesíti. A cselló ellenmozgását a **160**-as próbajelnél a 2. hárfa, hozzá kapcsolódva az 1. hárfa folytatja, hogy a *Meno vivó*tól egy háborgó téma vegye kezdetét.

A Királykisasszonynak a Királyfi még korábban megtett útját kell végig járnia, a szubdomináns tengely (**161**-es próbajel előtti 2. ütem) az erdő jelenet végéig visszatér, ezt ábrázolják a hangnemek: *d-h-asz-f*, a hárfa az 1. hegedűkkel a **160**-as próbajeltől éppen a tengely *d-h-f* hangjait használja fel.

A tengely vonala folytatódik,[158] a hárfa *glissando* D-dúrban áll meg, majd F-dúrban folytatódnak az akkordjai (**164**). A *VII. Tánc* a *h-f* pólusra épül,[159] csakúgy,

[154] I.m. 157.
[155] Kroó György, i.m. 149.
[156] Lendvai Ernő, i.m. 160.
[157] Kroó György, i.m. 150.
[158] Lendvai Ernő, i.m. 163.
[159] I.h.

10.18132/LFZE.2024.6

mint a 2 hárfa szólama. A hárfák a fuvolákkal és a cselesztával hosszan együtt mozognak, a fagott ritmikája szélesebb, a legsűrűbb képet a vonós hullámzások mutatják. A Királykisasszony megtorpan, átadja magát a sorsnak, de a Királyfi elutasítja, már elfordul tőle. A *Lento h submoll* akkord része a hárfa, a 2. oboa, a brácsa és a cselló sóhaj kistercei a vágyódás és a szomorúság jelképe. A zene az őszinte szerelemről vall,[160] a tonikai szakaszban a hárfák *arpeggió*k felett a kvart párhuzamok, a dallam pentaton jellege és a Mandarin magányának kisterc-jelképe[161] mind a boldogtalanságot fejezik ki.[162] A kistercek nemcsak a fafúvósoknál és a vonósoknál jelennek meg, hanem a **175**-ös próbajel utáni 4. ütemben a hárfa g hanghoz tartozó Esz[1]-b is üveghanggal utal a Királykisasszonyra. A Királykisasszony megbotlik a fabábban, mérgében bele is rúg, majd megválik királyi jelképeitől és csalódottságában zokogva a kőre borul.[163] A „*Felszállott a páva*" (**181**) motívum[164] emelkedés végéhez *glissandó*kkal csatlakoznak a hárfák, hogy a szubdomináns tengely *gisz-d* hangait felhasználva a *Molto moderato* akkordjában jelenjenek meg. Ezt követően a Királyfi magához öleli és megcsókolja a Királykisasszonyt, a kromatikus vonalat a hárfák a fuvolákkal és a hegedűkkel együtt vezetik. A **184**-es próbajel hárfa és cseleszta D-dúr felbontásai a vonós tremolókkal a Királyfit szimbolizáló kvint lépést és a királykisasszony motívumát egyesíti.[165]

Bartók domináns funkcióval készíti elő a Királyfit megjelenítő szenvedély-akkord feloldását,[166] a hárfák a cselesztával együtt *e* harmóniájú akkordot bontogatnak. A C-dúr akusztikus harmóniának legmozgalmasabb szólama az 1. hárfa és a cseleszta, előbbi a Királyfi vágyát[167] képviselő kvinttel zárja a színpadi zeneművet. A hárfa *arpeggió*i, a vonós tremolók, a fokozatosan lassuló C-dúr záróhangok idézik fel a bevezető természetzene hangulatát és zárják le a művet.[168]

[160] Kroó György, i.m. 151.
[161] I.m. 152.
[162] I.h.
[163] Kroó György, i.m. 152.
[164] Lendvai Ernő, i.m. 168.
[165] I.m. 169.
[166] I.m. 170.
[167] Kroó György, i.m. 154.
[168] I.m. 155.

10.18132/LFZE.2024.6

2.11. Magyar parasztdalok

Bartók elsődleges célja az volt, hogy népdalfeldolgozásaiban a parasztzene[169] belső tulajdonságait tudja megmutatni a zenén keresztül. A *Tizenöt magyar parasztdal*[170] első hat melódiájára 1914 és 1918 között bukkant rá, míg a többi 9-et 1913-ban gyűjtötte.[171] A hatodik dal az Angoli Borbála népballada témájára készült variációsorozat, amit a *Ballada* tételében dolgozott fel Bartók. A kilenc változatban az ötödik és a két utolsót színesíti a hárfa jelenlétével. A témát a vonósok mutatják be, és négy változatában − melyek nagyon hasonló szerkezetűek −, Bartók mindegyiken változtat egy kicsit. A klarinét, fagott után a fuvola kapja a szóló szerepet, majd a két fuvola mellé az oboák is társulnak. Ebből már csak a rézfúvóskar hiányzik, melyek folyamatosan lépnek be (először a kürtök, a trombiták, a harsonák és végül a tuba). Mintha ezután egy más hangulatú rész következne, a hatodik variáció előtt a timpani is bemutatkozik két záró hanggal. Nem más hiányzik a hangszeres összeállításból, mint a hárfakíséret, ami a drámai fordulatot *arpeggió*s hangszínével tükrözi. A kisterc, bővített kvart és a tiszta kvint az üstdob szívütéseit puhítja, fölöttük az előkés fafúvósok és az osztottan játszó vonósok megváltozott játékmódja mutatja az egyre mélyülő balladai szöveg mondanivalóját. A két utolsó rész sűrűbb, mint a korábbi változataik, feszültségük a disszonáns akkordoktól származnak. A témát a harsonák játsszák, a vonósok *tremoló*znak, a hárfa *glissandó*i a fafúvósokkal azonos hangsort játszik, de mindig egy nyolcaddal előbb nyitja meg azokat. Az utolsó variációban az elmúlás és a halál szimbólumaként kiteljesednek a rézfúvósok, ezért erőteljes befejezés jellemzi a tételt.

Bartók a népzene adta formai lehetőségek okán a népdalfeldolgozásait sorozattá egészítette, a *Magyar parasztdalok* második része a *Magyar paraszttáncok* is ennek az egyik példája. A tánctípusok sokféle, színes sorozatának halmozódásával találkozhatunk, melyek fokozatosan szélesednek ki. A **17**-es próbajelnél a bőgővel

[169] Esztétikailag és mennyiségileg egyaránt ez a magyar népzene legjelentősebb része. A magyar népies műzene úri műkedvelők alkotása, melyet városi cigányzenekarok terjesztenek. Az úgynevezett „cigányzene" tehát cigányok játszotta magyar műzene. Liszt, Brahms feldolgozásainak legjava ezekből merít. Ezzel szemben a parasztzene az egész magyar nemzet közös műveltségének maradványa. A parasztzene jellemző tulajdonsága, hogy egységes stílusfajtákat foglal magában. *Bartók Béla összegyűjtött írásai,* i.m., 14.
[170] Részleges bemutatója (6−15. tételek) 1920. április 16-án Pozsonyban a szerző által történt, a *Magyar parasztdalok* Szombathelyen, 1934. március 18-án Baranyi Gyula vezényletével zajlott le. Kroó György, *Bartók-kalauz*, i.m., 79.
[171] I.m. 80.

10.18132/LFZE.2024.6

lépdelnek lefelé a basszust erősítve. Az angolkürt témája alatt a hegedűk és a brácsa *ostinato pizzicató*znak, ez a **20**-as próbajel előtti 5. ütemnél megfordul, a hárfa osztja a negyedeket a melodikus akkordjaival. Hasonlóan az 1. tétel timpani lezárásához, a hárfa a **25**-ös próbajel utáni koronára egy nem várt b-moll akkordot szólaltat meg, előkészítve az utolsó hosszan elnyúló futamot. A hárfa szerepe a basszus hangok megerősítését szolgálja, hiszen a megpengetett *b* hangok hosszan zengenek az átkötött fagott és kürt tonikái mellett.

A két különböző karakterű részben a hárfa a harmónia támogatása mellett egy melodikus hangvételt is kölcsönöz az egyes epizódoknak. *Arpeggió*ival drámai fordulatot jelez, itt a legjelentősebb a megszólalása.

2.12. A csodálatos mandarin

A fából faragott királyfi és *A kékszakállú herceg vára* sikerei után Bartók úgy érezte, a színpadi műfaj által közelebb kerülhet a közönséghez.[172] Ezért először Bródy Sándortól kért szövegkönyvet, majd rátalált Lengyel Menyhért *Nyugat*ban megjelent írására, amely lenyűgözte.[173] Ekkoriban a pantomim egy divatos műfajnak számított Európában és ennek kapcsán egy újabb táncjáték, vagy inkább pantomim ötlete kezdte el Bartókot foglalkoztatni.[174] Az új színpadi művét baráti társaságban mutatta be először, a jelenlévők feszült figyelemmel hallgatták Bartók játékában a harmóniákat.[175] A komponálás befejezésével (1919 tavasza), az akkori nehéz viszonyok miatt (gondoljunk csak az őszirózsás forradalomra, vagy a proletárdiktatúra kikiáltására) a zeneszerző nem reménykedhetett a színpadi mű bemutatójában.[176] A

[172] Gál Zsuzsa, *Bartók Béla*, i.m., 66.
[173] Bródy szövegkönyve nem jutott el Bartókhoz. A pantomim első vázlatai 1917 augusztusában készültek, a kompozíciós munkát pedig 1918. október és 1919 májusa között fejezte be. A mű hangszerelését 1923 nyarán kezdte meg, 1924-ben készült el a rövidített és átdolgozott verziója, de a végleges változata 1926 és 1931 között született meg. A pantomim szvitformája 1927-ben készült el, a bemutatóra Kölnben került sor 1926. november 27-én, vezényelt Szenkár Jenő, rendezte Hans Salomon. Négykezes zongora változata részlegesen a budapesti Rádióban 1926. április 8-án a zeneszerzővel és Kósa Györggyel hangzott el. A szvitet Dohnányi Ernő vezényletével a Filharmóniai Társaság zenekarától 1928. október 15-én halhatta Budapest közönsége. (Ez az a forma, amit a szimfonikus zenekarok koncerttermekben is elő tudnak adni színpadi rendezés nélkül. Gyakorlatilag változatlanul tartalmazza az eredeti művet egészen a Hajsza jelenetig.) Kroó György, *Bartók-kalauz*, i.m., 98.
[174] Stravinsky is a pantomim műfajnak köszönhette hírnevét. Tallián Tibor: *Bartók Béla szemtől szemben.* (Budapest: Gondolat, 1981). 128.
[175] Szegő Júlia: *Bartók Béla élete.* (Bukarest: Ifjúsági könyvkiadó, 1964). 206.
[176] Kroó György, *Bartók színpadi művei*, i.m., 189.

10.18132/LFZE.2024.6

pantomim meghangszerelésére 1923-ban került sor. Bartók ezekben az években is tájékozott volt a kortárszenei irányzatokkal, ezért, ha a pantomimet keletkezése után bemutatták volna, amint arra már több kritikus is rámutatott, Stravinskyvel vetekedő sikert tudhatott volna magáénak.[177] Színpadi művei közül *A csodálatos mandarin* expresszionista korszakának védjegye.[178]

> „*Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem. De ez időből való műveimnek is félreismerhetetlen jellemvonása, hogy határozott tonális anyagra épülnek.*”[179]

Az összetömörített szövegen, amely a mozdulatokra, gesztusokra és a lelkiállapot legegyszerűbb bemutatására összpontosul, Bartók a szerzővel egyeztetve változtatott. Amíg Lengyel szövege a mandarin ábrázolására összpontosít, addig Bartóknál közvetve derül ki: a zene közvetíti az érzelmi reakciókat és mutatja be a gesztusokat, ennek okán a zene feladata a leírás és a jellemzés.[180]

A hárfa megjelenése az öreg Gavallér felcsábítása után történik. A Leány érdeklődik a pénz után, ezt követően a vonósok *pizzicato* játékkal jelzi a Gavallér egyre tolakodóbb gesztusait. Az alap akkord az 1. csalogató kvintekből fokozatosan felépülő 1:3-as modell vezérmotívumából[181] származik. A *pizzicato* vonós technika és a hárfa akkordjainak *ostinató*i (**19**) olyan harmóniamenetekben egyesül, ahol a hárfa hangjait a vonósok megosztva, ellentétes irányba játsszák. A basszus hangok, a domináns tengelyrendszer ellenpólusai*: desz-g* és a szubdomináns tengely *asz-h* hangaival váltják egymást. A hárfa utolsó nyolcadán lévő hangsúlyt a fafúvósok erősítik, amihez a **19**-es próbajel utáni 4. ütemben a 2., 4. F-kürt is csatlakozik. A **20**-as próbajeltől a zongora folytatja a hárfa játékát és akkordjaiban ötvöződik a **19**-es próbajel hárfa és a vonós szólama.

Második alkalommal a hárfa megjelenése egy újabb „áldozathoz” köthető. A félénk Ifjú, akinek szintén nincs pénze egy lassú, visszafogott táncba kezd a Leánnyal, ahol a hosszan kitartott harmóniák alatt a hárfa egy egyre gyorsuló egyenletes mozgással teszi izgatottabbá kettejük táncát (**26**). (Ilyen jellegű basszus

[177] Somfai László: *18 Bartók-tanulmány.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 15.
[178] I.h.
[179] 1927/1928 tele, USA turné előadásszövege, I.m. 16.
[180] Vikárius László: „A csodálatos mandarin átlényegülései, A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében.” *Magyar Zene* LI. /4. szám (2013. november). 410–444. Ide: 418.
[181] Lendvai Ernő, i.m. 180.

10.18132/LFZE.2024.6

mozgást találunk az *Öt magyar népdal* 1. tételének legelején is a hárfa szólamban.[182]) Amíg 2. és a 4. F-kürt a *c* orgonaponttal indítja az 5/4-et, a hárfa 1. negyedén szünet van. A 2. ütemtől már C^1 és c oktávot is játszik a hárfa, majd 3 ütemmel később a hárfához csatlakozik az 1. fuvola, az 1. fagott és a brácsa. Az ismétlődő hangok a moll és dúr terc váltakozásából állnak, alul egy bővített kvart után egy nagyterc következik, ezt az akkordot *c* béta akkordnak nevezi Lendvai.[183] Az 5 egymás után következő oktáv *unisono* hang esetén érdemes az utolsó hang felső szólamát átvenni jobb kézre, így a folytonos mozgás kevésbé szakad meg. A fagott 1:6-os modell témája teszi az *Allegretto*t még izgalmasabbá azzal, hogy a keleties, aszimmetrikus 5/4-es játék közben a hárfa és a fagott legmagasabb hangjai szinte sosem találkoznak egymással. Ezt a 9 ütemes hárfaszólamot a csellók és a bőgők veszik át, és ahogy a tánc szenvedélyesebbé válik, úgy szól váltakozva a dallam és a kíséret a különböző hangszerek közt. A hárfa harmóniái a szűkített hármasból tiszta kvartokká és kvintekké világosodnak, de a fafúvósok még egy ideig fenntartják a szekundokkal és a tercekkel a feszültséget. A hárfa ezután folytatja az *ostinató*kat az *f-cisz* polaritás körül és a szakasz egy 6/8-os lüktetésbe torkollik.

Miután a második vendég, az Ifjú is csalódást okozott a csavargóknak, a Leányra egy újabb feladat vár, de ez már egy sokkal irtózatosabb élmény számára. Megjelenik a darab során először a nagyszekund, kisterc és nagytercből álló hárfa *glissando*: *b-desz-esz-gesz*, a *domináns* és a *tonikai* tengely *pentaton* hangjai, egy esz-moll *szeptim*. A zongorával felváltva *glissandó*znak, és míg az utóbbi hangjai C-dúrban szólalnak meg, addig a hárfa a zongorát tizenkétfokú hangsorrá egészíti ki a *gisz/asz* kivételével. A fuvolák és a klarinétok közben tiszta kvart és kvint hangközöket játszanak, köztük a hiányzó *gisz* is megszólal. Pár ütemmel később ezt a fel-le futást átveszik a fafúvósok, és ebben a dallamívben már náluk is megtalálható a tizenkétfokúság. Bartók a hárfaszólamban jelzi, hogy a *glissandó*k után ne csengjen össze a hárfa a többi hangszerrel, ezt *étouffez le son*[184] megjegyzéssel jelöli.[185] A **41**-es próbajel utáni 3. ütemben egy lefelé mozgó hárfa *glissando* az 1. hegedűkkel és a fafúvósokkal egyszerre 12-11-10-9-8 hangot játszanak, a hárfa skálája kis-, és nagyszekundokból áll. Ebből az 1:2-es skálából a pedálrendszer miatt egy hang

[182] Az 1. ütem első negyede mindkét helyen szünettel indul.
[183] Lendvai Ernő, i.m. 184.
[184] Franciául: tompítsa a hangot, a hárfás pengetés után fogja le a húrokat
[185] Ez alapján úgy tűnik, hogy a zongorától eltérő hangsort szerette volna jobban elválasztani, ahol váltja egymást a két hangszer.

10.18132/LFZE.2024.6

hiányzik (*fleisz*).

Miután a Leány leküzdte ellenszenvét, egy csábtáncot lejt a Mandarinnak. A zongora után most a cseleszta játékát követi a hárfa, méghozzá egy olyan *desz* hangsorú akusztikus akkorddal zárja, aminek a belső szólama az F^1-Asz^1 [186] (a Mandarint jelképező hangköz), és ehhez társul a cseleszta kezdő és záró hangja. A **43** és a **45**-ös próbajel közti akkordok a *c-gisz* ellenpólus köré épülnek, ami a hárfa akkordjain kívül más hangszerek játékának is a részei. A 2. akkordban a basszus hangok lefelé mozdulva lépnek ki a rendszerből és transzformálódnak,[187] méghozzá oly módon, hogy a hárfaakkord basszus hangjai megegyeznek a zongora kezdő hangjaival. A g-asz-g, f-gesz-f hangokban pedig a Leány-cseleszta felfutásaira reagálva a Mandarint a zongora és a cselló szólam képviseli.

A darabban most először halljuk a cselesztát, hárfát és a zongorát együtt megszólalni, valamivel később az **50**-es próbajel előtti *Allegrettó*tól válik még sűrűbbe ez a zsongás, ahol mindhárom hangszer feszültséggel teli harmóniái adják ezt a háttérhangzást. Bartók először egy majdnem egész hangú, ereszkedő hárfa *glissandó*val kezdi felépíteni a leánytánc zenéjét, majd a zongora futamok tetejét egy hárfa akkorddal erősíti, végül csatlakozik hozzájuk a cseleszta *tremolój*a is. Bartók lábjegyzete[188] az **50**-es próbajel előtti 3. ütem utolsó akkordjára vonatkozik, ahol egy könnyebb megoldást kínál az előadónak, de az eredeti akkord is megoldható gyors pedálozással.

Az **51**-es próbajelet megelőző dallamos asz-moll *glissando* minden egyes hangját azért nem tudjuk eljátszani (30. kottapélda), mert két negyednyi idő nem elég, hogy egy öt „*keresztes*" pedál helyzetet hat „*bés*" pozícióba helyezzünk, ezért a „*bés*" *glissandó*t érdemes „*keresztes*" hangokra változtatni, az viszont azt eredményezi, hogy kimarad a *g* hang, mert a *glissandó*ban az *asz*-t játsszuk *gisz*-szel, és a *g*-t nem tudjuk semmi mással helyettesíteni.

[186] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 126.
[187] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*, i.m., 191.
[188] Universal Edition UE 31 628, **52**-es próbajel előtti 3. ütem.

10.18132/LFZE.2024.6

30. kottapélda, Bartók Béla, *A csodálatos mandarin*, hárfaszólam, **51**-es próbajel előtti ütem, hárfaszólam

Az **51**-es próbajel 2. negyedén a B^3-t érdemes $Aisz^3$-szal játszani, a 3. negyedre pedig visszaváltani az *a* pedált.[189]

Ahogy a Mandarin izgatottsága növekszik, a zene szerkezete egyre sűrűbbé válik. A hárfa *glissandó*kkal teletűzdelt tánc *h béta*[190] akkordjai (**53**-as próbajel utáni 4. ütem) és a fuvolák *alfa*-szerű[191] rétegződése sajátos hangzásvilágot kölcsönöznek.

A Leány irtózik az öleléstől, egyre inkább ki akarja magát szabadítani, és ebben a vad hajszában, mikor a Mandarin meg akarja fogni a Leányt, a hárfa hosszú ütemeken keresztül egy egyenletes, makacsul ismétlődő harmóniát játszik. Ehhez társulnak a kürtök, harsonák, csellók, bőgők, és a zongora is. A vonósok a kürtökkel együtt *ostinató*szerűen segítik ezt a hajthatatlan kergetést, amiben a *gisz* (Mandarinra utal), és az *esz* (a Leányra utal) is megtalálható.[192] A hárfa szólamának Disz és Esz hangjai kettőzöttek, jelentőségteljesebben tudják képviselni a Leány karakterét az *arpeggió*s hárfa akkordok (*Sempre vivace*). Az 1:5 jellegű kíséret[193] zongora és hárfa akkordja *unisono*, ami a zongora kontra A oktáv orgonapontjával egészül ki. A **60**-as próbajel előtt már az *esz* tonalitás uralkodik, a **62**, **64**, **66**-os próbajelnél a tengely belepések[194] hangnemei jellenek meg: *esz-a-c-fisz-c*. (Az *esz*, *gisz* és az *a* hangon kívül nemcsak a hárfa és a zongora kísérete nem használ mást, hanem a többi hangszer sem.)

Bartók már nem írt több hárfát a koncert verzió[195] végéig. A színpadi mű folytatásában miután a csavargók kirabolják a Mandarint és eldöntik, hogy az ágyhoz

[189] Az Universal Edition UE34110-s partitúrájában már $Aisz^3$ található ezen a helyen.
[190] Lendvai Ernő, i.m. 195.
[191] I.m. 445.
[192] I.m. 200.
[193] I.m. 199.
[194] I.m. 200.
[195] Erről részletes képet Vikárius László cikke nyújt. Vikárius László, *A csodálatos mandarin átlényegülései*, i.m., 426–438.

10.18132/LFZE.2024.6

vonszolják és megpróbálják megfojtani, megdöbbenek, mikor a párnák közül vágyó tekintetét a Leányra szegezi. Ennél a **84**-es próbajelnél a zongora és a cseleszta belépése után a hárfa a Leányra emlékeztető Esz-dúr skálával olvad a két billentyűs hangszer közé. Az Adagio terület hangzás területének elosztása az ütem 2. felére esik, csakúgy, mint a teljes kromatika hangzó anyaga.[196] A hárfa a zongora és a cseleszta szólamával ellentétesen, de az angolkürttel, az 1., 2. A-klarinéttal, és az 1. hegedű, brácsa szólamával párhuzamosan mozog (**84**). Modulál két Desz-dúr skálára, majd ahogy a Mandarin vágyódva a Leányra tekint (a vágy-motívum célhangja az *esz*[197]), úgy a hárfa skála is visszatér az Esz-dúrhoz. A **86**-os próbajelnél viszont az eddigi diatonikus skálák helyett a hárfa a fafúvósok kromatikáját és a vonósok trilláit használja fel a *glissandó*ihoz. A csavargók bevetve újabb ötletüket rozsdás karddal próbálják a Mandarint, melynek ábrázolása során kvartok, kvintek feszültségeibe a hárfa is belekapcsolódik, először egy tiszta kvart *glissandó*val, majd egy bővített kvint tercekkel kitöltött skálájával. A **92**-es próbajel körüli hárfa és zongora kis tercei nemcsak a Mandarinra utalnak, hanem a 3. gyilkosság kisterc-sóhajára is. Az a-mollt b-moll szeptim akkord követi, amit *b-disz (esz)-a-e* hangokkal zár, amiben a Leány képe jelenik meg.

A harmadik gyilkosság ötlete pillanatában megjelenik a kisterc (ami a címszereplőt jelzi), azúttal a harsonáknál, míg a hegedűk kvartjai biztosítják a különös hangzást. De miután felakasztották, a lámpa leesik a földre, és a Mandarin még ekkor is a Leányt nézi mereven, amit az ismétlődő tercek énekhanggal tesznek még súlyosabbá (**101**). A hárfa a zongorával együtt kromatikusan övezi a főszólamot (*h-asz*: szubdomináns tengely), ekkor a Leány utasítja a csavargókat, hogy vegyék le a Mandarint. Ennek a kisszekund hangköznek a variációit találjuk meg a **94**-es próbajelnél is a hárfa szólamban. A Mandarin a földre zuhan és a Leány már többet nem ellenkezik, átöleli a Mandarint. A hárfa kiemeli mind a Leányt, mind a Mandarint képviselő hangközök egy-egy hangját. A **105**-ös próbajel előtt és után a hárfabelépés első 3 hangja mindkét esetben a szubdomináns tengely pólusainak hangjait játssza (*gisz-f-h*, *h-gisz-d*), a **106**-os próbajel előtt a domináns tengely egy hangjával (*b:* Leány), majd a pantomim utolsó hárfahangja (*c*) pedig már a tonikai tengely részeként szólal meg, kiemelve mindezeket a hangokat.

A bartóki életműben talán az egyik legkomplexebb zenemű *A csodálatos*

[196] Lendvai Ernő, i.m. 212.
[197] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 132.

10.18132/LFZE.2024.6

mandarin. A hárfa szólama is ugyanilyen összetett szerepet vállal a zenekari apparátusban és a drámai tartalmat illetően. A hárfa technikai lehetőségeinek széles körű bemutatását követhetjük végig a pantomim partitúráján keresztül: a hangszer basszus szerepe, a *glissandó*k, az akkordok ritmikus, nyitó és záró szerepe, a tört akkordok színe és ide sorolhatjuk a klasszikus váltott kezes akkordozást is.

2.13. Tánc-szvit zenekarra

A klasszikus zene szimmetrikus egységei szinte anyanyelvünké váltak a zenei képzésünk során, de vajon gondolnánk, hogy a Bartók által használt formavilág milyen közel is áll a természethez.

> *„A népzene a természet tüneménye...ugyanazzal a szerves szabadsággal fejlődött, mint a természet egyéb élő szervezetei: a virágok, állatok...”*[198]

A *Tánc-szvit*[199] megírásakor háromféle formai elképzelés[200] köré írta Bartók az öt tánc és a *Finale* tételeket. Célja ezzel az volt, hogy minél több nép népzenéje jelenjen meg, de stílusában egységes témaanyag legyen. A többtémás tételek népdalszerű témákból tevődjenek össze, melyekből egy organikus nagyforma teremtődik meg.

Habár könnyen megszámolható a hárfahangok száma az első tételben, a téma melódikája az arab zenét[201] eleveníti fel, ami hangulatában a tétel *Ritornell* témájának felvezetésére szolgáló dallamos moll hárfa *glissandó*jában is megmutatkozik (**9**-es próbajel utáni 3. ütem).[202]

Olyannyira hasonlít egymásra a hárfa szólama az első és a „magyaros”[203]

---

[198] *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m., 576–577.

[199] Az 1923 áprilisában kezdődő kompozíciós munkája pár hónappal később be is fejeződött (a megrendelést Bartók Budapest 50 éves egyesülésének ünnepi koncertjére kapta), a bemutatóra a Filharmóniai Társaság által, Dohnányi Ernő vezényletével 1923. november 19-én került sor. A *Tánc-szvit* zongoraátirata 1924-25-ben készült el. Kroó György, *Bartók-kalauz*, i.m., 116.

[200] Bónis Ferenc: Előszó az Universal Edition *Tanz-Suite für Orchester* (1923) partitúrából. 2008. XI.

[201] Az arab zene jellegzetes elemei a szűk ambitusú, kis motívumokból ismételgetéséből álló dallamok, a különleges hangsorok, az *ostinato*, sokszor metrumváltásokat is tartalmazó ritmusok Bartók több művében is fellelhetők. Lampert Vera: „Bartók és az arab zene”, *Forrás Folyóirat* 47/2. szám (2015. február): 82–87. Ide: 87. A különböző népzenék magyar, román, keleti (arab), paraszti témáinak példája a *Tánc-szvit*. Kárpáti János: *Bartók-analitika*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2004). 93.

[202] 53FSFC1, Bónis Ferenc, i.m. XII.

[203] A kistercek adják a magyaros jellegét a második tételnek, nem véletlen választotta Bartók a *so-mi* vezérmotívumot a mandarin számára. Kodály szerint az ereszkedő kisterc az a hangköz, melyet a gyermek először fog fel alapvető zenei viszonyként, így az emberi létezés legelemibb zenei kifejezését jelenti. Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 152.

10.18132/LFZE.2024.6

második tételben, hogy az utóbbi 9-10-11 ütemén kívül (ahol a zongorával együtt játszik tiszta kvinteket) a tétel végen a szintén *Ritornell* terület ugyanazon témájának felvezetéseként használja legközelebb a hárfát Bartók. Itt már egy Asz-dúr *glissandó*val kapcsolódik a B-klarinét témájához, és amit az első tételben nyitva hagyott a klarinét azt a második tételben már az oboa teszi. A hárfa üveghangos zárása pedig az utóbbinál a cselesztával együtt cseng ki.

Az ABACA formájú harmadik tétel egy 17. századi magyar tánc[204] dallamaira épül, amit Bartók román táncdallam-imitációkkal ötvöz. **27**-es próbajel utáni 4. ütemben a zongora hangjait egészíti ki *glissandóval*, továbbá ebből a hangkészletből építkeznek a következő ütemek, amelyek 2, 3 és 5 félhangnyi távolságra vannak egymástól.[205] Itt olyan akkorddal találkozunk (**29**), amik csak úgy szólaltathatóak meg, ha az C^1 hangot felváltva segítjük a másik kezünkkel. Ez a 3 ütemen keresztül tartó állandó harmónia könnyedén a kezünkben marad, ami bár a két kézben más felbontással szerepel, de ugyanabból a hangkészletből dolgozik.

Ahogy a *tempo I*-nél visszatér a téma, a **31**-es próbajelnél a főtémát játszó 2 zongora hangjai együttesen ugyanazt a hangkészletet használják, mint a hárfa. Ennek a tizenhatod-menetnek az ujjrendjén érdemes elgondolkodni. A hangjegyek szárai nem a legkényelmesebb megoldást adják. Az egyirányú mozgás, az ujjrendi kényelem persze rögtön a legmegfelelőbb lehetőséget mutatja, így az első négyes csoport a bal kézben előre bekészítve már nem terheli a hangok egyenkéni elolvasását újból, az ezt következő tizenhatod csoportot viszont érdemes szétbontani 2-2 hangra. Általánosan hasznos, ha az ismételt hangokat mindig azzal a kézzel játsszuk, amivel először tettük.

Az utolsó téma belépése előtti *a tempo* szakasznál a hárfa felfelé tiszta kvart lepésekben mutatja be a hangokat a Desz-dúrig: c-f-bé-Esz^1-Asz^1,[206] a $Desz^3$ a zongorában és a piccolo dallamban csatlakozik a körhöz.

A lassú tétel misztériumának legfőbb hangadója a fafúvósok sajátos színű hangvilága, amiben az angolkürt indaként tör egyre magasabbra. A pentaton kíséretet kisterc lépések, kvintpárhuzamok fűszerezik, ezt a dúsulást a kíséret az ötödik tétellel

[204] Farkas Ferenc: *Régi magyar táncok a XVII. századból* című hárfára írott műve is az írásban rögzített régi táncokat és dallamokat dolgozza fel. Tételei: Erdélyi fejedelem tánca, Magyar tánc, Chorea, Lapockás tánc, Chorea, Apor Lázár tánca. (Editio Musica Budapest, 1979).
[205] Ezek a *Fibonacci*-féle sor kezdő számai. Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*, i.m., 277–278.
[206] **37**-es próbajelnél nem érdemes a decimák váltott kezes játékához ragaszkodni, hiszen a basszuskulcs üres ütemei könnyedén nélkülözik a bal kezet a felső szólam tisztább és könnyebb eljátszásához. Javaslatom szerint az 1. két hangot bal kézzel, a többit pedig jobb kézzel érdemes játszani, és az ismétlődő hangoknál ugyanezt az ujjrendet tartani, amivel a zongora és a cseleszta komplementer lüktetése könnyedén kiegészül.

10.18132/LFZE.2024.6

összekötő *Ritornell* részig makacs módon követi. Ebben a kíséretben játszik nagy szerepet a hárfa, karöltve a zongorával, és a hozzájuk csak 2 ütem erejéig csatlakozó cselesztával. A tétel témáját a 8 (5+3), illetve az 5 (3+2) képlet[207] tölti ki. Ha a negyedik tétel hárfa és zongora szólama fel lenne cserélve, akkor sem lenne gond a 12 hangot eljátszani köszönhetően az *arpeggió*s technikai kérésnek. De a 4-4 hangos nóna-akkordok (csak az első két akkord ilyen) egyszerre történő megszólaltatása némiképp a zongora szerepét feltételezi átvenni, míg a zongorában a tört akkordok dúsítják a hegedűk monoton lüktetését. Bartók a kromatikus lépések miatt szánta ezt a szólamot a zongorának (**39**-es próbajel utáni 6. ütem, **40**-es próbajel 1. üteme), így – a folyamatosan lüktető vonós szólamok felett –, az ütemeket a fuvolával és a kürttel együtt indítják.

A tételek első felének karakterét a Bartók által használt „ős-zene" fogalma[208] fedi le leginkább, a megnyugvást a *Ritornell*ek visszatérései adják, és ahogyan az elsőt, a másodikat és a harmadikat, úgy a lassú tételt is összeköti az ötödik tétellel. A kvart építkezésű tételben a hárfának és a cselesztának nem szánt túl sok szerepet, a zongora orgonapontszerűen csak a kezdő E hangot vezeti végig a kontrafagottal, a tubával és a bőgővel. Az 1. tételt felidézve egy dallamos moll hárfa *glissandó*val tér vissza a *Ritornell* szimmetrikus szerkezete a *Finale* tételben. Mielőtt elkezdődne az *Allegro*, a mondat végi kérdőjel idejére megérkezik a cseleszta is. Az **58**-as próbajel brácsa szólójának hárfa szólamában a *h* és *e* pedál felemelésével a 3. akkordig nincs különösebb dolgunk, de a Cesz-Fisz hangokat javaslom *cesz-gesz* pedálokkal megváltoztatni. Egyrészt a láb mozgása ugyanabba az irányba történik - tehát két pedált felfelé kell mozgatni –, másrészt az alsó szólam kvint menete sem változik. A következő ütemben pedig a pedálok visszaállításával semmilyen nehézséget nem okozunk magunknak. Mindenképpen szükséges a pedál használata, viszont ugyanazokat a húrokat kell pengetnünk; a Cesz-Gesz-Cesz után a C-G-C hangokat. Végül ugyan egy pedállal többet használunk, de a játékunk ezzel a megoldással magabiztosabb tud maradni. Az **59**-es és a **60**-as próbajel közti mélyvonós akkordmenetbe utoljára kapcsolódik be a hárfa a tétel során.

Bartók Schönberg és Stravinsky művei iránti érdeklődése[209] a zenekari

---

[207] A negyedik tétel harmóniái is aranymetszés-felépítésűek, pentatonikus *re-do-la-so* képletek. Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 152.
[208] A nemzetek zenei hagyományaikat hűségesen őrző alkotások. E hűségre az őskori pentaton hangsor a magyar zenei példa. *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m., 576.
[209] Ujfalussy József, i.m. 260.

10.18132/LFZE.2024.6

szvitjében is megmutatkozik: a motívum töredékek ismételgetése, a ritmikai leleményesség, a fafúvósok egyedi hangzásvilága és a rézfúvósok önállósodása mind az új korszak fellendüléséről tanúskodik.[210] A *Tánc-szvit*ten belül a hárfa megszólalásakor nemcsak a billentyűs hangszerekkel szoros szövetségét érezhetjük, hanem egy-egy lágyabb téma felvezetése után már nem is lepődünk meg annyira a folytatáson.

2.14. Falun

A szlovák népzenének több korábbi Bartók mű keletkezésében volt jelentős szerepe.[211] Az eredeti ötrészes, zongorakíséretes szólóhangra írt kompozíciót 1924 decemberében fejezte be Bartók Budapesten.[212] A *Tánc-szvit* zongora átiratában, a *Falun* hangszerelésében[213] már érezhető a kompozíciók textúrájának és letisztultságának sajátos bartóki jellege: előtérbe kerül a ritmus, a hangzás és a népdalok feldolgozása.[214]

A *Falun* első tételében a hárfa a zongorával, valamint az először megszólaló énekkarral jelenik meg, a zongorát erősítve. A gyakran együtt mozgó zongora szólammal a három tételes jelenetek közül a *Lakodalom*ban és a *Bölcsődal*ban egészíti ki egymást a két hangszer, a zongora szólam emellett a Legénytáncban, azaz a zárótételben is jelen van. Amint az *unisono* duplázást halljuk a nyitótétel hárfaszólamának két szakaszában (**3**, **8**-as próbajel), olyan érzésünk támadhat, hogy akár a zongora is le tudná játszani a hárfa szólamát, ugyanis az ütem eleji folytonos *unisono* hangok mind a megerősítést szolgálják, az ütem további részében a szekund súrlódást a fafúvósokra, a zongorára és a vonósokra bízza a zeneszerző. Még az oly népszerű hárfa *glissandó*t is többnyire a zongora vállalja magára, hangerejének és sűrűbb szövetének folytonosságaként (Ez alól kivétel a **16**-os próbajel előtti ütem, ahol az egész zenekar játszik, akcentusokkal kiegészülve). A **13**-as próbajelnél a szóló

[210] I.h.
[211] A Gyermekeknek szánt zongora album második része, az Öt szlovák népdal férfikarra és a Négy szlovák népdal mind a folklór foglalatai. Kroó György, i.m. 124.
[212] Eredeti formájában 1926. december 8-án maga Bartók és Basilides Mária mutatta be Budapesten, a kórus-kamarazenekari változatot először pedig New Yorkban halhatta a közönség, 1927. február 1-én Serge Koussevitzky vezényletével. A nőikari-kamarazenekari átirattal a zeneszerző 1926. májusában végzett, ennek a verziónak a zongorakíséretes változatát pedig szintén 1926-ban írta meg. I.m. 122.
[213] 4, vagy 8 női hangra és kamarazenekarra (16 hangszer: fuvola (vált piccolora), oboa (vált angolkürtre), 1. klarinét (Esz, és A, vált Esz alt szaxofonra), 2. klarinét (B és A), fagott, F-kürt, C-trombita, tenor harsonsa (vált basszus harsona), ütőhangszer, zongora, hárfa és a vonós kvintett, Copyright 1927 by Universal Edition, Copyright renewed 1954 by Boosey & Hawkes Inc.
[214] Kroó György, i.m. 125.

10.18132/LFZE.2024.6

mezzoszoprán (Ancsurka), ura utáni sóvárgás pillanatában, lágyítva a kíséretet, a hárfa egy *e* domináns szeptim felső terceit bontogatja. Ezt folytatva a tutti énekkar belépése pillanatában egy 1:2-es fuvola dallam alatt a hárfa mozgalmasabb szólamra vált: basszusai a bőgő társául szegődnek, a felső szólama pedig a kórus hangjaiból tevődik össze. A hárfa ezúttal két szólamot is erősít: a dallamot és a basszuskíséretet is. Az egyetlen alkalom, amikor a hárfa a zongorával együtt *glissandó*t játszik: „S itt hagyunk magadba" kórus szövege alatti effektus, mellyel megágyaz a visszatérésnek.

Az az érzésünk, hogy a hárfa egy másik hangszert egészít ki, a *Bölcsődal* tételben sem múlik el. Az „*Aludj fiam, aludj*" alt énekének pillanatában a fuvolát kiegészítve egy alsó oktávval követi a hangjait, egészen a „*Fehér inged vedd fel*" sorig, ahonnan egy ütemeken át tartó *glissandó*val sűríti a vonósok triola-duola játékát. A visszatérés előtt a zongorával egy ellentétes irányú 1:5-ös modell kánonszerű skálájával váltják egymást. Ezután utolsó sóhajként a csellóval és a bőgővel együtt játszik két hangot, kiemelve a basszus szólamot.

Bartók ebben a kompozíciójában nagyon letisztult, minimalista módon kezelte a hárfát,[215] sokkal inkább a zongora, olykor egyéb hangszerek szólamának hangsúlyosabbá tételére használta. Itt is, akárcsak a színpadi műveiben, a hárfa a lírai eszköztárnak egyik fontos eleme.

2.15. II. rapszódia hegedűre és zenekarra

A rapszódiákban[216] megmutatkozik Bartók azon vágya, hogy a kiadatlan, vagy feldolgozatlan gyűjtései megszólaljanak a koncerttermekben. Hangszerelés szempontjából az *I. rapszódia hegedűre és zenekarra* művében nem találkozunk egyik billentyűs hangszerrel és a hárfával sem, a *II. rapszódia hegedűre és zenekarra* esetén a hárfa, zongora és a cseleszta is szerephez jut (lásd az 1. táblázatot). Az *I. rapszódia hegedűre és zenekarra* Szigeti Józsefnek, míg a *II. rapszódia hegedűre és zenekarra* Székely Zoltánnak lett dedikálva.

[215] Hasonló stílusban írt hárfára a *Magyar parasztdalok*ban, az *Erdélyi táncok*ban, valamint a *Magyar képek*ben.
[216] A bemutatók 1929. november 1-jén és 1929. november 26-án valósultak meg. 1928-ban szinte egyszerre készült el az *I.* és a *II. rapszódiá*ja *hegedűre és zongorára*. Az *I. rapszódia* cselló-zongora változata, valamint hegedű-zenekari változata egy évvel később született, csakúgy, mint a *II. rapszódia* hegedű és zenekari formája. Kroó György, i.m. 145.

10.18132/LFZE.2024.6

Legyen szó a rapszódiák bármelyik változatáról, Liszt örökségének nyomán[217] mind egy „*Lassú*" és egy „*Friss*" tételből állnak. A *II. rapszódia hegedűre és zenekarra* „*Lassú*" tétele javarészt román hangszeres táncdallamokon alapszik.[218] Bartókot az itt gyűjtött hegedűtáncok mindig is foglalkoztatták, arra törekedett, hogy a paraszti hegedűjátékot megörökítse a műzenében[219]. A hárfaszólam a rondóformájú első tételben dominál jobban, főszereplője a tétel kezdő hangjainak. A dudajátékra emlékeztető kvintek súlyozásával (Erdélyi táncok első tételének a hárfa belépése is D^1-A^1 kvintekkel indul) a magyaros stílusú[220] lüktetést és orgonapont jellegű alapot biztosít a témának, a fafúvós építkezés fölött. A vonós hangzást imitáló súlyozást átváltják a félkották, így a lüktetés továbbra sem vész el. Az **1**-es próbajel utáni 5. ütem hárfa akkordjait a bőgő kivételével a vonósok és az oboa nélküli fafúvósok is játsszák, majd a **2**-es próbajeltől a fagottok, a két F-kürt és a mélyvonósok váltják őket. Az első közjátékban a fuvola és a hárfa *f* oktávjai orgonapontszerűen váltogatják egymást, majd a rondóforma következő témájánál a bevezető ütemekre emlékeztető hárfa szólammal találkozunk, ezúttal hangsúlyok nélkül. Ahol nem szólnak hangsúlyok, ott a hárfaszólam hangszerelése változik meg. Mivel elmaradnak a hangok az ütem erős részein, a korábban súlyozott ütésre teltebb hárfa akkord kerül. Máskor pedig az akcentus helyét játssza a zongora akkordja. A hárfa a **6**-os próbajeltől szoros párhuzamban mozog a cselló és a bőgő szólammal, ami a második közjáték mély hangzású hegedűszólamához vezet. A pattogós hegedűszólót a *segno* végéig tört akkordokként kéri Bartók, majd a tétel során először a **8**-as próbajel előtti 2 ütemmel megjelenik a zongora, a hárfa szólamához kapcsolódva. A **9**-es próbajelnél a zongora a hárfával együtt folytatja az akkordjait, de csak minden második ütésen, imitálva a hárfa harmóniáit. A rondó forma utolsó témájánál a vonós szólamokkal együtt mozog a hárfa, miközben a fafúvósok kromatikus ellenmotívumot játszanak,[221] a tétel a hárfa és a zongora nélkül zárul.

---

[217] Bartók több ízben foglalkozott Liszt művészetével, Akadémiai székfoglalóját is *Liszt problémák* címmel tartotta. Bartók Béla: *Liszt zenéje és a mai közönség*. 1911. Lásd: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m., 687–689.
[218] Biró Viola: „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz." *Magyar zene* L. évfolyam/2. szám (2012. május): 188–209. Ide: 191.
[219] Biró Viola, i.m. 188–209. Ide: 192.
[220] Korábbi népdalfeldolgozásaival ellentétben Bartók nem közli a kompozíció népi forrását. Mégis 1931 januárjában Octavian Beunak írt leveléből kiderül, hogy ezt szándékosan tette, egyben elárulta, hogy román, magyar és rutén forrásdallamokat használt. Demény János: *Bartók Béla levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). 396-399.
[221] Kroó György, i.m. 151.

10.18132/LFZE.2024.6

A mű „*Friss*”[222] részében egy izgalmasan hangszerelt[223] zenei anyag mutatkozik be. Az első tétel *a-d* hangközzel kezd és *a-d-e* hangokkal zár, párja a *g-d* kvarttal indít és *d*-vel fejezi be a zeneművet.[224] A második tétel nagyszekunddal mélyebb hangközének színét a hangszerek színei jelzik, ugyanis a bőgő, a timpani, a nagydob és a tuba *g* orgonapontjai az első ütem kezdő hangközének alapja. A „*Friss*” tételben Bartók hét népi motivikus szerkezetű táncdallamot sorol fel megszakítás nélkül, amelyek egyetlen típushoz tartoznak.[225] A tételre jellemző a monoton ritmus, az egyszerű anyag, ugyanakkor a hárfa megjelenésekor az önálló *glissando* effektus két ütemenként tagolódik[226] (ilyen például a „*Lassú*” tétel **3**-as próbajelének komplementer ritmusa) a zongora kvintolái felett. A cimbalom szólamát a hárfa és a zongora pótolja[227] (cseleszta csak az első tételben van). A **16**-os próbajelnél megszűnnek a hárfa skálái és a fagott szólammal együtt adják azoknak a hangoknak az alapját, amelyekből a hangszer *glissandó*ja (**14**), illetve a zongora is táplálkozott korábban. A tétel másik hárfás belépése a **32**-es próbajelnél az 1. hegedű felső szólamának bontogatásaival történik. A *g* hangok hét negyedig tartó nyolcad-játéka után ugyanilyen hosszú tizenhatodokkal díszítik a fuvola szólamot, ezáltal Bartók megkomponálta a gyorsítást, amit *sempre piú vivo* is jelez. A hárfa tizenhatodai csakúgy, mint a fuvola szólam egy oktávval feljebb szólnak, ezzel is fokozva az izgatottságot.

Bár a „*Lassú”* a díszesebb tétele a zeneműnek, az ornamentáció megszólaltatását nem a hárfa kapta. A szólam főként a ritmikai lüktetésben és a harmóniák bevezetésében teljesedik ki. Hangszerelését tekintve számos hasonlóságot találunk Bartók többi hárfás-táncos tételei közt, mint például a *Négy zenekari darab Scherzó*ja.

---

[222] A tétel koncepciója rendkívüli Bartók népzenei alapú művei között, a problémák a folyamatossággal és egyensúllyal kapcsolatosak. Bartók ugocsai, máramarosi, temesi falusi cigányhegedűsök játszotta hét vad, virtuóz stílusú táncot választott hozzá, melyek ritmikája és ornamentikája nem illeszkedhetett egy szabályos hangversenydarab keretébe. A zeneszerző mégis mindent elkövetett, hogy megőrizze a táncok különlegességeit. Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere,* i.m., 200.

[223] A létszám az *I. rapszódia hegedűre és zenekarra* és a *II. rapszódia hegedűre és zenekarra* zeneműve között különböző. Az *I*-ben egy kontrafagottal és a cimbalommal van több, míg a *II*-ban az angolkürt mellett az ütőszólam, zongora, cseleszta és a hárfa a változó. Kroó György, i.m. 151.

[224] A *g-d-a-e* hangok a tengelyrendszer egymás melletti kvintjei.

[225] Biró Viola, i.m. 190.

[226] Előfordul a hárfa hasonló szerepe például *A csodálatos mandarin* **50**-es próbajel előtti 2. ütemben, vagy a nagyzenekari *Concerto* második tételének **228**-as próbajelénél.

[227] Kroó György, i.m. 151.

10.18132/LFZE.2024.6

2.16. Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra

Bartók énekhangra írt zeneműveire nagy hatással voltak Kodály kórusművei, a *Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára*[228] című darabon pedig a tíz kötetes *Magyar Népzene* sorozatot[229] ösztönző hatását érezhetjük. A *Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára*[230] füzetből 1933-ban öt népdal került át énekhangra és zenekarra. *A tömlöcben*, a *Régi keserves*, a *Sárga csikó, csengő rajta*, a *Panasz* és a *Virágéknál ég a világ* című tételek. Az *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* ősbemutatója Kodály *Galántai táncok* mellett a Filharmóniai társaság fennállásának 80. évfordulója alkalmából hangzott el.[231]

A hárfa egy zongoraszólamra emlékeztető negyedmozgásos basszus kísérettel indítja az első tételt (nincs zongora ebben a tételben). A csellóval *unisono g pentaton* (*d-e-g-a-h)* paraszti dallamokra jellemző[232] basszus hangok nyugalma és kiegyensúlyozottsága a *pentatonián* túl az ismételgetéseknek is köszönhető. A hárfa és a cselló bár *unisono* játszanak, mégis hangzásuk lágyítja a dallamot és az első versszakon keresztül végig kísérik az éneket. A vonósok hosszú tartott hangjai felett a fuvolák és a klarinétok szólnak közbe, majd a *Poco agitato* után a brácsák, csellók és a bőgők veszik át a folyamatos negyedes mozgást. Ezúttal az ötös tagolás 4/4-es motívummá változik 3 ütem erejéig. Ezt az ötös és a hatos tagolás váltakozás követi, tartott fafúvós hangközökkel. Ahogy egyre feszültebbé válik a hangulat, a folytonosságot a vonós tremolók is megtörik, majd a visszatérésnél a basszus klarinét veszi át az 5/4-es mozgást. A hárfa az *a-fisz-e* hangok variálásával visszatér a kezdő egyenletes mozgáshoz.

Bartók nemcsak a *Szomorú nóták* kötetből választott hárfával meghangszerelt dalt, hanem a *Vegyes dalok* kötetének *Sárga csikó, csengő rajta* tételének hangszerei közt a zongora, még inkább a hárfa is jelentős szerepet kapott. A csengő hangját a zongora tört akkordjai és a felső szólamukkal azonos piccolo és fuvola hangjai érzékeltetik. 5 ütemmel később a hárfa veszi át az *arpeggió*zást és az akkordok hangjait

[228] Írta 1929-ben, az őbemutatót 1930. január 6-án Londonban Basilides Mária és Bartók Béla tartotta, a budapesti bemutatóra pedig pár héttel később, január 30-án került sor. Az előadásokon a teljes műből válogatás hangzott el. Ifj. Bartók Béla, i.m. 293–294.
[229] Ujfalussy József, i.m. 348.
[230] I. sorozat *Szomorú nóták*, II. sorozat *Táncdalok*, III. sorozat *Vegyes dalok*, IV. sorozat *Új dalok* – BB98/1, 2, 11, 14, 12.
[231] Ifj. Bartók Béla, i.m. 344.
[232] *Bartók Béla összegyűjtött írásai,* i.m. 578.

10.18132/LFZE.2024.6

a vonós szólamok is megosztják maguk közt. A vonós akkordok a fafúvós hangszerekhez kerülnek, megváltozik az epizód hangszíne, hiszen érvényesül a triangulum és a hárfa kettőse (a fuvolával és a piccolóval megegyező hangokkal). A mozgalmasabb középrész után, az ének szólam visszatérésével a tempó egy picit visszafogottabb az eredetinél, a hárfa megmarad az ütőhangszerek és a piccolo szólama mellett, de a hármas lüktetésű táncok karakterének lejtésében komplementer ritmusban a vonósokkal összedolgozva vesznek részt. A hárfa *glissando* gyors dinamikai változása is előkészíti a *Sárga csikó csengő rajta* gyors lezárását.

Bartók a két tételben különböző módon használja a hárfát. Amíg a nyitótételben szorosan a dallammal együtt mozogva az állandóságot képviseli, addig a harmadik tételben a játékos módját juttatja kifejezésre a zongora, az ütőhangszerek, vagy akár a fuvolával hangszerelve. Bartók úgy vélte, hogy ez a nagyszerű és gazdag népzenei anyag, aminek értéke a népi melódiája, rövid kompozíciók kíséreteként is felhasználhatóak, illetve inspirálóan hatottak a zeneszerzőkre, népdalgyűjtőkre is.[233]

2.17. Cantata profana

A kilenc csodaszarvas legendájának története ösztönzően hatott Bartókra, melyhez hasonló inspirációt *A kékszakállú herceg vára* óta nem kapott.[234] A zeneszerző legszebb emlékei az 1910-es évekből származnak, a legtermékenyebb népzenegyűjtői éveiből. Népszeretete, humanista gondolkodása és a nemzetek egységessé formálásának ideája mind egyre erőteljesebben jelennek meg a húszas évek második felében írt művekben, így a *Tánc-szvit*ben, továbbá a kórusművekben. Bartók nem ragaszkodott a magyarországi bemutatóhoz,[235] ugyanis tartott attól, hogy nem lesz kellően színvonalas az előadás.[236]

A *Cantata profana* szövegét román karácsonyi dallomok, a kolindák[237] szövegei alapján írta a zeneszerző egy erdélyi népdalgyűjtése során. Ezeket maga

[233] I.m. 750.
[234] Kroó György, i.m. 163.
[235] Az 1934. május 25-i londoni bemutató után Magyarországon 1936. november 9-én hangzik el a mű, a Filharmóniai Társaságot Dohnányi Ernő vezényelte. I.m. 160.
[236] I.m. 165.
[237] Bartók Felsőorosziban és Imecspatakán gyűjtött Kolinda szövegének felhasználásával írta meg román nyelvű művét. Ebből készítette a szerző a *Cantata profana* végleges, az eredetinél hosszabb magyar változatát. Ujfalussy József, I.m. 361.

10.18132/LFZE.2024.6

Bartók fordította és alakította a végleges formájára; kettős vegyeskarra, tenor- és baritonszólóra, zenekarra.

Az öregapó fiait a hegyek, völgyek megmászására és a vadászatra nevelte. A szereplők bemutatásával ér véget a nyitótétel *Molto moderato* része. A vadászat az *Allegro molto* szakaszban kezdődik, amelyben a hárfa is megjelenik. A kilenc fiú átlépi a hidat, és megtörténik az átlényegülés. A híd motívumot a zene is megrajzolja, és tükrös mozgása közben a kürt, a timpani, a hárfa és a mélyvonósok egy egész hangú oda-vissza hullámzása a kórus hangulatát is megteremtik. Számos bartóki példát találunk arra, hogy noha a zenekari szövet „*keresztes*" módosításokat tartalmaz, a hárfának „*bés*" előjegyzést ír a zeneszerző, a hangszer adottságaiból kiindulva. Ahogy megtörtént a misztérium, és szarvasokká lettek az ifjúk az erdő sűrűjében, a vonós termoló megáll, a kórus suttog, és ebbe a tompa közegbe csap bele az eleinte sebes és éles hárfa *glissando*. Bartóknál nem gyakori technikai megoldás, hogy a két kéz futamai keresztezik egymást, egy ponton találkoznak a hangok, de ez nem befolyásolja a hangzás lendületét. A felső szólam E^3 kezdése, az alsó ugyanezen hangon való zárása a B-dúr vadászfúga ellenpólusa.[238] Nemcsak a hárfánál, a fafúvósoknál, a vonósoknál is megjelenik az *e* hang, de még a kórus is csak ezen a hangon énekel. A 79-es ütemben a két akkord két legbelső hangját egymás keresztezésének kiküszöbölése érdekében érdemes átcserélni.

A 188. ütemtől az ereszkedő hárfa szólamot a kvintlépcsős *béta* harmóniák[239] két páros tagolása támasztja alá. A szólam egész hangban csorog lefelé, majd a váltást egy fél hang töri meg, ezután folytatódik az egész hangú menet (31. kottapélda).

31. kottapélda, *Cantata profana*, I. tétel, 188. ütem, hárfaszólam

[238] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája,* i.m., 243.
[239] I.h.

10.18132/LFZE.2024.6

Míg a nyitótétel aranymetszésből[240] adódó feszültségei izzottak a dallamokban, addig a második tétel a megnyugvást sugallja. A hárfa abba az *Abgesang*ba[241] kapcsolódik bele, amely a fagottal és a kürtökkel együtt egészhangonként lépked fölfelé, és bár az utolsó hangköz szűkített kvint, ezt tiszta kvartokkal éri el. A következő ütemek hárfa akkordjainak motorizmusa és periodikus lüktetése felett a kórus kánonban énekel. A történet szereplői egymás szemébe néznek és a „*Kedves édes apánk, Ránk te sose célozz*!" tenor áriát egy bővített kvartot tartalmazó hárfa *glissando* előzi meg. Felszólítja apját, hogy ne célozzon fiaira, a hárfa kistercekkel és dinamikai lépésekkel fejezi ki szarvuk hegyének élét. Az ária kromatikus úszkálásába a hárfa akkordjai is kromatikus lépéssel reagálnak, később már egészhangú lépcsőn jutunk el az „*Ízzé-porrá zúzódsz*!" sűrű szövésű, *glissandók*kal teli strófa véghez. Az *aisz*(*be*)-*cesz-d-esz-fisz*(*gesz*)-*aisz* hárfa hangok 1:3:1:3:4-es rendszeréről azt gondolnánk, hogy csak azért nem tudott szabályos 1:3-as modell maradni, mert a pedálrendszer ezt nem tette lehetővé (mivel *gesz*-t használunk, a *g* hangnak nincs alternatívája), viszont a hárfával együtt a fafúvósok is ugyanezt a sort követik. A vonóskar pedig a kisszekund és kisterc együttes vibrálásával dúsítja a hangzást.

A baritonszóló, az emberi hang kérlelő dallama az egyetlen kifejező dallam, ami csábítja haza gyermekeit, ezt csak 1 ütem erejéig szakítja meg a hárfa; kvintkör hangjai a szomorúság cseppjeiben csörgedeznek lefelé. A kérlelés hiábavalónak tűnik, ahogyan a 43-as ütemben, úgy a 167-es ütemben is egy hárfa *glissando* előzi meg a tenoráriát. A fiú válaszát; „*De mi nem megyünk*! *Mert a mi szarvunk* / *Ajtón be nem térhet*," a kürt és a hárfa akkordjai kísérik. Ha az első két akkordot összerakjuk (d-e-f-g-asz-b), 2:1-es modell skála töredék hangjait kapjuk, csakúgy, mint a 200. ütemben is. Ha az akkordokat önmagukon belül elemezzük, akkor ahogy Lendvai látja, g 1:5-ös, b 1:5-ös akkordokat kapunk.[242] Amíg az apa és a fia próbálja egymást meggyőzni, a mondataikat a hárfa emelkedő menetei kötik össze. Az első esetben a *g-b-desz-fisz*

---

[240] Lendvai Ernő véleménye szerint alig akad olyan Bartók mű, amely közvetlenebbül kínálná az aranymetszés rendszer (Fibonacci-féle 2:3:5:8 viszonyszámok) és az akusztikus rendszer polarizáló és dualisztikus gondolkodásmódját. A hangzás és szimbolikája pillanatra sem hagy kétséget afelől, hogy ne azonosulna ezzel a rendszerrel. Erre példa a mű aranymetszés kezdete: 2-3-5-szűk kvint-8 hang távolság a kezdő D hanghoz, és a D^1 akusztikus hangsorú befejezése: D^2-E^2-$Fisz^2$-$Gisz^2$-A^2-H^2-C^3-D^3. I.m. 225.

[241] Bar-forma részei: Stollen-Stollen-Abgesang (A-A-B). Valahányszor Bartók emelkedő struktúrát épít, két azonos anyagból alakított előmondat után egy súlyos, a formát megkoronázó utómondat következik. Bartóknak épp a Barform segítségével sikerült ujjászerveznie az ún. nagyszonátaformát. Lásd a disszertáció *Hegedűverseny* fejezetét. Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, i.m., 265.

[242] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*, i.m., 260.

10.18132/LFZE.2024.6

egy *fisz béta* akkord, a 203-as ütemben az *asz hyperdúr* mellett a hangok egy 1:3-as modellt adnak ki.

A „*tiszta forrás*" utolsó hangjait a hárfa világosan mutatja (*g-d-h*), utalva a tételek közti hangnemi összefüggésekre.[243] A második tétel kezdő Desz-dúr harmóniája a záró G-dúr ellenpólusa. Ezzel a harmóniával szorosan összefügg a harmadik tétel eleje, hiszen a G-dúrt és a h-mollt egyesíti, és egy *g hyperdúr* akkord fedezhető fel.[244]

Míg az első tételben megtörténik az átváltozás – terjedelmében a leghosszabb rész –, addig a harmadik tétel zenei anyaga és a szövege is az előző kettő összefoglalója. Mivel maga Bartók vallotta, hogy nem szereti változatlanul visszahozni a témákat (mely a népzenére is jellemző), előtűnik a szarvassá változás H-dúr dallama a 26. ütemben, ami a tételt kezdő h-molljára is reflektál. A hárfa harmóniái a tiszta kvartok és kvintek játékából tevődnek össze, a kezdő téma funkciós vonzásai[245] ismerhetők fel ezekben az ütemekben. A két ütemenkénti első és utolsó hangok ellenpólusai a hárfa és a harsona basszus hangjaiban is megtalálhatóak. Ahogyan a tétel kezdetén, a 65. taktusban is megtaláljuk a *hyperdúr* harmóniát, ahonnan a hárfa ütemenként támogatja a kórus melódiáját. Követve a hárfa akkordok szoprán ívét, a bővített kvart is megjelenik; b-C^1-D^1-E^1, de a 72-es ütemben a tenorszóló egy D^1 akusztikus hangsorral indítja, majd vezeti vissza az utolsó szóló áriát.

A hárfa hangja az énekszólamok megjelenéseihez és belépéseihez társul Bartók zenekari művében, harmóniai alapot biztosítva, de láthattuk funkciós, tematikus szerepét is.

2.18. Erdélyi táncok

Bartók a népzenében, annak egész gazdagságában a zenei anyanyelvet kereste. A néptáncok 4. füzetének 8 darabja afféle „népek körtánca", amit a sorozat „Erdélyi" tánca fejez be.[246] Az 1905-ben eredetileg zongorára íródott *Szonatina* zenekari háromtételes[247] változata 1931-ben készült el, aminek az első és az utolsó tételében

[243] I.m. 261.
[244] I.m. 264.
[245] I.m. 263.
[246] Ujfalussy József, i.m. 390.
[247] *Szonatina zongorára*, *Dudások*, *Medvetánc*, *Finale*.

10.18132/LFZE.2024.6

hallhatunk hárfa akkordot. Leginkább egyben megszólaltatva, de ahol Bartók tört akkordot szeretett volna, azt külön jelezte is.

A román néptánc és a paraszt hegedűsök dallamai ihlette első, *Dudások* című tételében a hárfa a három részes hagyományos A-B-A szerkezetű első és utolsó A részében jelenik meg dudabasszusként. A hárfa a dudabasszus megszólaltatásában segédkezik a fagott, a brácsa, a cselló és a nagybőgő mellett, ami a népi zenekarok elengedhetetlen része. Tiszta kvint akkordjai váltogatják egymást a fafúvós kvintekkel, de a zene rétegződésével egy periódus után a kvintkör[248] következő *e* hangja is bekerül a *d-a* hangközbe, ami a visszatérésnél már egy kvartépítkezésű akkordként jelenik meg. Az első A rész lezárásaként egy koronás hárfa termolót hallhatunk, amiben az E^1 hangot $Fesz^1$ hanggal kiváltva kellő sűrűségű és tiszta vibrálást kapunk. Bármilyen húron való repetálás nem tudja ugyanazt a gyors hangismétlést adni, mint például egy zongorás tremoló, ezért érdemes $Fesz^1$-szel kipótolva *bisbigliandó*zni (32. kottapélda).

32. kottapélda, Bartók Béla, *Erdélyi táncok*, **1**-es próbajel utáni 3. ütem, hárfaszólam

A hárfaszólam első és utolsó része ritmikailag és formailag is nagyon hasonló, maradva a pentaton rendszerben, kibővített akkordokkal, de új hang hozzáadása nélkül, orgonapontszerű basszussal fejezi be a tétel hárfa szólamát.

A harmadik tételben a hárfa hat ütemes tört akkordjainak belső szólamai ellentétes irányú mozgást végeznek, a jobb kézben a fuvola és a klarinét mozgásával megegyező módon, míg az bal kéz a fagott szólamával együtt halad[249] (33. kottapélda).

[248] A kvartépítkezéssel mindhárom funkció képviseli magát.
[249] A fuvola és a klarinét díszítő és fő hangjait fordítva írta egymásnak Bartók. Editio Musica Budapest, 1950., Autográf kotta száma: 36TFSS1.

10.18132/LFZE.2024.6

33. kottapélda, *Erdélyi táncok*, III. tétel, **6**, hárfaszólam

A sok változatban kialakult népi duda a XVII. századi főúri családok és erdélyi fejedelmi udvarok divatos hangszere volt. A népi hangszer játékmódja az állandóan búgó két-három hang (dudabasszus), amelynek imitálásában működik közre a hárfa. Az *Erdélyi táncok*ban leginkább az A-klarinét, az oboák és a fuvolák játsszák az ékeskedő díszes dallamot. Bartók unikális a műzenébe épített dudabasszus használatával, ami más zeneszerzőkre nem volt jellemző.

2.19. Magyar képek

Az 1923-as *Tánc-szvit* sikere után Bartókot a bécsi kiadója arra kérte, hogy egy egyszerű, kis zenekarok számára alkalmas művet komponáljon.[250] 1931 nyarán egy öttételes zenekari sorozatot állított össze a régi zongoradarabjaiból,[251] különféle sorozatok egyes tételeit összeválogatva. A kompozíció részei piramisként épülnek fel, aminek a csúcsa a középső tétel, a *Négy siratóének* második tétele, mely *A kékszakállú herceg vára* „kicsi-előtanulmánya".[252] Ezt a tételt két játékos tételtársa fogja közre: a *Medvetánc* és a *Kicsit ázottan*, a piramis alján pedig egy székely dallamok stílusában fogant *Melódia* és egy népdalfeldolgozás[253] helyezkedik el.

A *Melódia* tételben a két B-klarinét és a hárfaszólam[254] hangjait Bartók gondosan „*bés"* hangokra írta, dacára a többi szólam *keresztes* előjegyzéseinek,

[250] A teljes mű 1934. november 25-én hangzott el Budapesten, a Filharmóniai Társaság zenekarát Heinrich Laber vezényelte. Kroó György, i.m. 52., Ifj. Bartók Béla, i.m. 358.
[251] A *Tíz könyű zongoradarab* 5. és 10. száma, a *Négy siratóének* 2. száma, a *Három burleszk* 2. száma és a *Gyermekeknek* II. 42. számának (1945. átdolgozás szerint I. 40. számának) átiratai. Ujfalussy József, i.m. 530.
[252] I.m. 353.
[253] Ahogy a népdalszemléletének szociális tartalma egyre intenzívebbé vált, feltűnt az is, hogy ezekben az években mennyi vokális népdalkompozíciót írt (*Húsz magyar népdal, Magyar népdalok, Székely népdalok, Elmúlt időkből*). I.m. 348-349.
[254] Copyright 1953, Budapest: Zeneműkiadó Vállalt, Budapest.

10.18132/LFZE.2024.6

biztosak lehetünk benne, hogy tudta, a hárfán a pedálrendszer miatt a „*bés”* hangok szólnak szebben. Két akkordból, Cesz-dúr *glissandó*ból, és a két akkord egyvelegéből áll a záró akkord a hárfaszólamban. A 3/4-es lüktetésű szomorkás melódia ötödik témakezdésének a végére csatlakoznak a megnyugtató *hemiola b* kvintszext hárfa harmóniák. Az eddig ütésre kezdődő dallamok a hárfa megjelenésével ütemvégi indulásra változnak, és a hármaslüktetés utolsó negyedét a hárfa könnyed, tört akkordja teszi légiessé. Egy periódus után, a sűrűsödő szövettel már a 2. negyeden is megjelenik a hárfa akkordja, de a jobb kézben egy nagyszekundot lép fel (Gesz^2-ről Asz^2-ra), *b szubmoll* akkorddá módosul a felső szólam. A két harmónia felett a negyedből tizenhatoddá, triolává, tizenhatoddá és még dúsabbá dagadó fafúvós szólamokhoz - a folytonosság végett -, váltott kezes hárfa *glissando* csatlakozik egészen a tétel végéig, ahol pedig egy egész hangú akkorddal (Fesz^2-Gesz^1-Asz^2-B^1) zárja ezt a tételt.

A táncos tételek, a *Medvetánc,* az *Ürögi kanásztán* és a *Kicsit ázotta*n *staccató*i és előkéi pattogós, ritmikus karaktert kölcsönöznek ezeknek a tételeknek. Az *Este a székelyeknél* fafúvós témáinak áttetsző zenekari kísérete mellett leginkább a *Melódia* tételére jellemző hangulatba illeszkedik a hárfa szólama.

2.20. Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára

A *Zene* Bartók életművének központi helyen álló műve, mely szabályos, világosan áttekinthető formákból építkező négy tételes zenemű. Tételei egymást egészítik ki, egységessé pedig az első tétel témájának jelenléte teszi. A kompozíció 1937. január 21-i bázeli világsikerét[255] nem csupán szerkezetének köszönheti, hanem tartalmi megújulása és szimfonikus felépítése is hozzásegítette. A vonósok mellett zongorára, cselesztára, hárfára és ütőkre képzelte el Bartók a hangszerösszeállítást, ráadásául ezekben az években az érdeklődése az ütőhangszerek iránt az otthoni hangszerparkjában is megmutatkozott.[256]

[255] A bemutatón a Bázeli Kamarazenekart Paul Sacher vezényelte, Budapesten pedig 1938. február 14-én mutatta be a Filharmóniai Társaság zenekara, Dohnányi Ernő vezényletével. Ifj. Bartók Béla, i.m. 338., 403.
[256] Bónis Ferenc, Előszó, XIII. „A harmincas években több ütőhangszert kapott kölcsön”, in: Bartók Béla: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, Universal Edition, UE 34 129, XIII.

10.18132/LFZE.2024.6

A fuga tétel kétirányba, a kvintkör mentén mozog, a belépések találkoznak az ellenpóluson, és ezt az ollót dinamikai és tematikai módon segíti oda, majd vissza. A tetőpont után a témák fordítva haladnak. Ebben a tételben a vonósok (két csoportra osztva, mindkettő teljes vonószenekari összeállításban) mellett az ütőhangszernek és a cselesztának szánt egy-egy pár ütemes szerepet a zeneszerző.

Amíg az első tétel hangköze a kisterc, a szonátaformájú második tételben[257] a kvart a diatonikus motivikával vegyül.[258] A 196. ütemben a tétel kezdő motívumából (a fugatéma egyik változata) kialakult kíséret; *esz béta* és *a béta*[259] hangjait játssza a hárfa is, a vonós szólamokkal ellentétes irányban. Az *esz* béta (e(fesz)-g-b-Desz^1-Esz^1) harmóniát a bal kéz, az *a béta* (aisz(b)-Desz^1(Cisz^1)-E^1(Fesz^1)-G^1-A^1) nyolcadait a jobb kéz játssza oly módon, hogy a 4 nyolcad utáni 5. nyolcad (négyujjas hárfázás végett) a jobb kézbe kerül. Az *esz* és az *a* hang köré épülő kíséretben ez a két hang a hárfában még egyszerre is megszólal. Az 5-ös tagolású bolgár ritmusban ugyanazt az elvet figyelhetjük meg, mint a harmóniaképzésben az aranymetszetű akkordok hangköz viszonyainál. A 2, 3 és 5-ös pulzálás a ritmusban is képviselteti magát[260] (34. kottapélda).

34. kottapélda, Bartók Béla, *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, II. tétel, 199. ütem, hárfaszólam

Az ellenpontozás a tétel 268. ütemében visszatér. A folyamatos zsongás után a tétel centrumában a kettős szextpárhuzamokba (*aisz-cisz-fisz*)[261] kapcsolódik be a hárfa. A tercek után a hárfaszólamban kvart, szext és oktáv hangközöket is találhatunk.

A 287-es ütem felütésére a H-dúr és az É-dúr lefelé mozgó skálái felett a hárfa *h-e* kvarttal mutatja az öt nyolcados tagolást és ismétli az 1. hegedű téma végét. Ez az

[257] *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m., 787.
[258] Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955). I.m., 16.
[259] I.m. 114.
[260] I.m. 115.
[261] I.m. 116.

10.18132/LFZE.2024.6

orgonapont és egyben *echo*-effektus visszatérő *h-e* kvartja[262] valójában minden esetben egy vonós szólam belépését mutatja: először az 1. brácsa szólama lép be, utána a 2. brácsa szólama, a harmadik kvarttal a 2. hegedű szólama, míg a negyedikkel a 3. hegedű szólama csatlakozik a tétel negatív pólusa felé haladó[263] skálákhoz. Egyedül a cselló és a bőgő szólamok belépései térnek el ettől. A különleges *echo*-effektus,[264] a hegedű motívumot követő visszhang jellegű hárfajátékból alakul ki. (hasonlóképpen a 343. ütemhez, ahol a ritmikájában hasonló tiszta kvart orgonapontot a 3., 4. hegedű játssza). Az orgonapont ugyanakkor klasszikus harmonizálási technika, melyben a hárfa használata Bartók újításai közé tartozik. A zeneszerző váltogatja az orgonapontot játszó hangszereket, hiszen a 301-es ütemtől a timpani ritmizált szólama is feltűnik.

Közvetlen a melléktémát az F-dúr és esz-moll bartóki domináns[265] ütemenkénti váltogatása előzi meg, ahol a hárfa szerepe a zongora *a* orgonapont folytatása. A *Quasi a tempo* táncosságát a rövid zongora és hegedű hangok, illetve a hárfa felfelé váltó oktáv hangjai adják. A 413-as ütemtől a vonósok tartják az akkordot, a hárfa a zongorával komplementer ritmusban ritmizál, a C-dúr és a b-moll hangnemeket váltogatva. A melléktéma karaktere változatlan, de a kíséret 3/8-os felosztása variációja a korábbi helynek.

A fugatéma változatai, az anyag sűrűsödése, a zongora szólamának hullámzása a hárfa önállú *glissando* effektusként kulminál. Az emocionális töltetű *glissando* feszültséget kelt és csúcspontot készít elő. Először a zongorával (az egész zenekar egyszerre mozog) egy G-dúr futam robban fel, majd egy hosszabb C-dúr skála zárja a hárfa szerepét a második tételben. Ezeket a hangnemi változásokat követik a vonósok is, hiszen készülődik a tétel a lezárásra, a téma megjelenése, a timpani *g-c* hangai adják az utolsó megerősítést a tonikai zárlathoz.

Bartók leleménye a harmadik tételben, hogy a hárfa duó- vagy trió tagként

---

[262] A E^3-H^2 hangok után a H^1-$Fisz^1$ lépéssel változik meg a hárfaszólama, amely hangok a tengelyrendszer egymás után következő kvint hangjai.
[263] Lendvai Ernő, i.m. 116.
[264] A 16. század óta a kánon és az imitáció is lehet *echo* hatás keltésének eszköze, különösen gyakran madrigálokban. Az operairodalomban is találunk *echo*-jelenetekre példát; Gluck *Orfeo*, vagy Strauss *Ariadné Naxosban* című operák. A billentyűs zenében az orgona és a csembaló „teraszos dinamikája", fantáziákban és variációkban gyakori. A barokkban is használt concerto ripieno után Bartók a barokk stílusjegyeket alkalmazva használ kétkórusosságot. *Brockhaus Riemann Zenei lexikon I–III*. I.m., 131–133. Ide: 131.
[265] A tengelyrendszer fő és mellékágainak feszültségéből adódó viszony. A funkciós főhangokat ellenpólusaikkal összekötő egyenesek egy *c* tengelynél a dominánsé *e-b*. Ezért alkalmazza Lendvai az *e*-re és a *b*-re a „*bartóki domináns*" megjelölést. Lendvai Ernő, i.m. 7., 118.

10.18132/LFZE.2024.6

szerepel. A tétel A-B-C-B-A hídformájú[266] öt részes szimmetriájának[267] a harmadik és a negyedik részén jelenik meg a hárfa. A részeket a fugatéma négy szelete köti össze, a hárfa belépést a második szelet előzi meg. A 35-ös ütem sűrű zaklatott hullámzását a cseleszta kezdi, egy-egy negyeddel később csatlakozik hozzá a hárfa és a zongora is. Ezt a trió formát a billentyűsök duója előzi meg, hangszínükkel ellenpontot képezve a vonóskarral. Kétféle hangsort fedezhetünk fel a billentyűs hangszerek játékában; *esz-gesz-asz-be-desz*, és az *e-g-a-h-d pentatónia* keveredését. A cseleszta és a zongora esetében a hangsorok ötvözése a hangszerek struktúrájából adódóan könnyen megvalósítható, a hárfa *esz-fesz-gesz-asz-b-c-d* hangsorral *glissandó*zik. Legsűrűbben a hárfa játszik, majd a zongora és végül a cseleszta mozgása kavarja fel a vonós tremolók statikus szólamát. A tétel összes hárfás belépésénél koherensen jelen vannak a billentyűs hangszerek (22–33. ütem között a hárfa nélkül játszanak), szólamaik egymást egészítik ki. A hídforma tetején a téma Lendvai szerint a fugatéma változata, az 5/4-es ütemeket pedig a néphit a babonás jelentéssel párosította.[268] A tizenkétfokúságot képviseli ez a fényes, diadalmas *c* indítású sorra belépő téma és kíséret, amiből csak a *fisz* hang hiányzik (amely a tengelyrendszer *fisz* pólusához társuló sötétség-szimbólumot testesíti meg[269]). Az 55-ös ütemtől kánonszerűen hallhatjuk a témát a hárfa, a billentyűs és a vonós hangszerek játékában. A 63-as ütemtől a *glissandó*s futamokat felváltja a *b* központú zongora és a hárfa repetíciója, amit a cseleszta egy *f* tiszta kvint hanggal egészíti ki. A *cesz*-t először a zongora, utána a cseleszta mutatja meg, de a hárfa éles kiugrássokkal tereli rá a figyelmet. Ügyesen kell ugrani, hogy az egyébként trillával megvalósítható (B^1-$Aisz^1$ *enharmónia* segítségével) ne szakadjon meg a folyamat, de ha az előadó a jobbkezes trillázás technikai tudásnak birtokában van, akkor a *cesz*-t a bal kézzel is meg tudja pengetni. Ennek a hosszú ütemeken át tartó, hangszínekre épülő, ellenpontozó jellegű epizódnak a hárfa (*près de la table*[270]), a *bartók-pizzicato* és a *sul ponticello* együttes hangzása vet véget.

A második és a harmadik tétel kezdő- és záró-hangnemei a tonikai tengely főágán (*c-fisz*), a két szélső pedig a mellékágon (*a-a*) helyezkedik el. A negyedik tétel

[266] *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, i.m., 787.
[267] Lendvai Ernő, i.m. 125.
[268] Az 5-ös aszimmetriát -ami lényegében az aranymetszet-szerűséggel függ össze-, a néphit már ősidők óta ilyen értelemben használta. I.m. 129.
[269] I.m. 128.
[270] Gulyás Csilla Krisztina: *A pedálos hárfa aranykora*. DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 31.

10.18132/LFZE.2024.6

négykezes zongora pentaton dallama fölött (74) a hárfa *ostinato* jelleggel a kettőn és négyen egészíti ki a zongorát és erősíti a *cisz* orgonapontot. 4 ütemmel később a zongora szólamával egyszerre mozogva válnak a vonós dallam kíséretévé. A hárfa tematikája megmarad, makacsul ragaszkodnak a tonikához zongorával együtt. A tiszta hármashangzat kíséretük a szólamok körmozgásából önként adódik.[271] A 74 és a 120-as ütem nemcsak hangnemi szempontból, de a formaiságát illetően is a szimmetrián alapszik,[272] hiszen a tétel kezdő a tonalitása a 83-as ütemtől az *esz* ellenpólusában fejlődik ki, hogy aztán a legvégén vissza tudjon térni az *a* kezdethez. A 114 és a 120-as ütem közti hárfa fisz-moll akkordok nemcsak a tonikát juttatják az eszünkbe, hanem Bartók operájának egyik vezérmotívumát is.[273] A 136 és a 141-es ütemek közt a Cisz-dúr és a H-dúr váltott akkordjait játssza a hárfa és a zongora, míg a vonós szólam két hang (*cisz-h*) köré építi dallamát. A vonós hajszát egy nagyívű szakasz követi, amely először váratlanul elsötétül (a hárfa Cesz-dúr akkordokat játszik, a zongorával komplementer ritmusban), majd a feszültség feloldódik. Ebben a szakaszban először egy, három ütemmel később pedig már 2 hárfa szólam mozog ellentétes irányba, majd ebben a heves szakaszban a xilofon fúgatéma tükörrák dallamhangjai[274] épülnek be a hárfák *glissandó*iba. A főtéma visszatérése a mélyből emelkedik ki, ritmusuk eltolt, emelkedő hangsoraik dúr-moll jellegűek, ehhez csatlakozik a cseleszta és a hárfa duó E-dúr skálája. Az előjegyzés nélküliség felkészít a befejezés hangnemére (35. kottapélda).

35. kottapélda, Bartók Béla, *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, IV. tétel, 244. ütem, cseleszta-, hárfaszólam

[271] Lendvai Ernő, i.m. 134.
[272] I.m. 130., 134.
[273] I.m. 135.
[274] I.m. 137.

10.18132/LFZE.2024.6

A *Zene* első tételének ellentétes irányú szólamrajzai egy kört alkotnak, ezzel ellentétben a zenemű utolsó ütemei lineáris vonalvezetésűek. A 280-as ütemtől a 2 zongorával a trió egyik tagja, legkifejezőbben a hárfa E-dúr *glissandó*ja (A-dúr emelt negyedik fokkal) tör felfelé a vonós dallam ellenpontjaként, amely az A-dúr zárlatba hajlik.

A *Zene* bemutatója idején olyan különleges hangszíneket és effektusokat hallhatott a nagyérdemű, amelyek Bartók idejében újszerű hangzásoknak számítottak. Habár ezek az újítások a hárfára kevésbé vonatkoztak, de a második tétel vonós és hárfa szólamának együttes játéka, a harmadik tétel billentyűs hangszerekkel közös együtthangzása, a negyedik tétel ütőjellegű hárfaakkordjai mind változatos zenei kontextusba helyezik a hangszert és annak alkalmazkodóképességét a különböző hangszercsoportokhoz. Minél részletesebben mélyedünk bele Bartók kompozícióiba, annál inkább látjuk, hogy zenéje harmonikus természetű, dallamai harmóniai közegbe vannak ágyazva.[275]

2.21. Hegedűverseny

Előadói tapasztalatom alapján az egyik legizgalmasabb hárfaszólamot találjuk Bartók nagy *Hegedűverseny*ében. Nemcsak a hangszer szerepe, de a technikai kihívás és annak megfejtése is ösztönző jellegű. Bartók *Hegedűverseny*e hangszerelésében visszamutat a zongoraversenyekre, hiszen ebben a művében is különös figyelmet szentelt a zenekari hangzásnak, továbbá jelentős az ütők és a zenekar belső elrendezése is.[276] A második, romantikus hagyományokra épülő variációs tétel magában hordozza a magyar paraszti népdalok hangulatát.[277]

Az európai politikai helyzet miatt kialakult zeneszerzői munkássága és annak jogai kapcsán feltörő félelme Bartókot arra késztette, hogy műveinek kiadási jogát egy másik társasághoz helyezze át. Úgy vélte, London és az új kiadója (Boosey and Hawkes, aki a *Hegedűverseny*t is kiadta) elég messze van Németországtól.[278]

---

[275] Lendvai Ernő, i.m. 93.
[276] Vászka Anikó, i.m. 15.
[277] Varró Katalin: *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 52.
[278] A bécsi Universal Edition ragaszkodott a már korábban náluk megjelent művek kiadási jogához. Ujfalussy József, i.m. 433.

10.18132/LFZE.2024.6

Bartók már az op. 1-es *Rapszódiájában* is kereste a verbunkos karaktert, és a közvetlen utána keletkezett műveiben (*Scherzo, I. szvit*) is folytatta ennek a táncnak az átívelő szerepét, ami az európai éveit is végig kísérte. A *Hegedűverseny* egy kéziratos példányán a „Tempo di Verbunkos" felirat olvasható, de az első tétel véglegesítve az *Allegro non troppo* tempo utasítást kapta. A nyitótétel verbunkos főtémája lendületes, markáns tónusú melynek karakterisztikus pontozott ritmusa utal annak eredetére.[279]

A *Hegedűverseny* hárfa szólamának jelentősége már rögtön a mű elejének[280] felcsendülésénél kiderül, hiszen a hárfa egymaga indítja az első tételt H-dúr akkordjaival. A *diatonikus* főtéma négyszer négy ütemes tagoltsága alatt a hárfa majdnem végig kíséri a szólóhegedűt, de a kadenciája[281] után a zenekar egyre terjedő apparátusa alatt passzív marad. A szólóhegedű csendes utójátékával együtt tér vissza a kezdő akkordok negyedes lüktetésére emlékezve. A melléktéma alatt megváltozik a forma, rezignált *glissandó*k párosulnak a fafúvósok kromatikájához. Egészen a 67-es ütemig a *glissando* skálák megegyeznek: bő szekunddal indulnak egy diatonikus skála részlettel. A *Calmó*hoz érve a másik melléktéma motívum kvintváltásaira a hárfa is felhívja a figyelmet, hangrendszerük kezdete és vége, illetve a közepe ellenpólus jelenségre utal.[282] A kidolgozás részben visszatérnek a hárfa akkordjai, ezúttal F-dúrban. A tétel során először játszik együtt a hárfa és a cseleszta, a repríz fordított témáihoz adnak egy állandó *h* orgonapont vibrálást. Jól látszik, hogy Bartók a kicsengés érdekében *enharmonikus*an kéri a hárfától (*cesz-h*) ezt. A tétel „mélypontja" a hajszára épül, aminek a hárfa szólama egy sokszor vitatott[283] négy ütemet tesz ki. Megoldhatatlannak tűnő hangok ezek a 284. ütemnél (36. kottapélda).

[279] Lampert Vera: „Bartók Béla: Hegedűverseny." *A hét zeneműve* 1974/4. szám (Budapest: Zeneműkiadó). 6.
[280] Bartók eredetileg négy ütemes bevezetőt tervezett, majd a bemutató előtti főpróbán megváltoztatta 6 ütemre. Lásd: Somfai László, *18 Bartók-tanulmány*, i.m., 107., Varró Katalin, i.m. 52.
[281] Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, i.m., 246.
[282] I.m. 248.
[283] Szakmai körökben, a szólam nehézsége miatt.

10.18132/LFZE.2024.6

36. kottapélda, Bartók Béla, *Hegedűverseny*, I. tétel, 284. ütem, cseleszta-, hárfaszólam

A hárfa szólam egy nyugodt tempóban minden gond nélkül eljátszható, de a kért *vivace* epizódban ez sajnos lehetetlen. Arról, hogy Bartók véletlenül cserélte volna fel a cseleszta és a hárfa szólamot, nincs semmilyen biztos forrásunk. A gyakorlatban viszont úgy szoktuk megoldani, hogy erre a négy ütemre kicseréljük a két szólamot. Ez a megoldás még mindig jobbnak tűnik, mintha úgy átírnánk a szólamot, hogy kihagyunk belőle egy pár hangot (37. kottapélda).

37. kottapélda, Bartók Béla, *Hegedűverseny*, I. tétel, 284. ütem, hárfaszólam

Zenekari tapasztalataim során ezzel a variációval találkoztam a leggyakrabban. A kért *tempo* ellenére azért nem teljesen lejátszhatatlan a 284-es ütem hárfa szólama. Gyakorlással el tudjuk úgy sajátítani, hogy csupán két hangot nélkülözzünk: a 284-es ütem utáni 2. ütem 3. negyedén lévő jobb kéz Gisz^2, és a 3. ütem bal kéz B^1 hangjait. Ezt viszont a cseleszta probléma mentesen át tudja venni tőlünk. Maga a hangok megszólaltatása nem volna különösebben nehéz technikai értelemben, csak a

10.18132/LFZE.2024.6

pedálrendszer az, ami akadályt gördít elénk ebben a 4 ütemben. A 38. kottapéldán a két hang nélkül, de bepedálozva láthatjuk a hárfa szólamát, majd a cselesztáét (39. kottapélda) kiegészítve a kihagyott két hanggal.

38. kottapélda, Bartók Béla, *Hegedűverseny*, I. tétel, 284. ütem, hárfaszólam

39. kottapélda, Bartók Béla, *Hegedűverseny*, I. tétel, 284. ütem, cseleszta szólam

A kadencia után a feszültség levezetésében visszatér a hárfa szólam, a szólóhegedű futamai *glissandók*kal egészülnek ki, még egy pillanatra visszaköszön a tétel kezdő lüktetése, hogy aztán a fúvósokkal együtt zárják a tételt.

A hagyományos variációs forma legszebb példája a *Hegedűverseny* lassúja, mely Lendvai szerint a mozgalmas szélső tételek közt a „trió” szerepét tölti be. Ez a variációs szerkezet a hangszínek, színkombinációk, a hangzás sűrűségének, vagy

10.18132/LFZE.2024.6

éppen fellazítottságában gazdag eszköztár bemutatására ad lehetőséget, ugyanis az igazán figyelmet érdemlő tulajdonsága a felhasznált hangszerek kombinatorikája.[284] A téma bemutatása hárfa üveghangokkal kezdődik, a zenekari hangszerelés áttetsző, melynek legmagasabb pontján a hárfa tükör *glissandó*s akkordjainak basszusa a kvart rendszer szerint épülnek fel. Ezek a *glissandó*k az egyetlen tutti zenekari megszólalás sűrű és dús hangzásához járulnak hozzá. A 12 fúvóshangszer mellett a vonóskar a hárfával és a timpanival *continuó*szerűen kíséri a szólóhegedűt.[285] Összesen nyolc változatát hallhatjuk a témának, a hárfa a hármas, négyes és a hatos variációkon kívül mindenben játszik, és mindegyik megjelenésével egy újabb játékmódot mutat magából. Az üveghangos indítás már önmagában egyedi, ugyanakkor a 10–11. ütemben a röviden tört akkordok tükör-*glissandó*s játékmódja hozzájárul a dús hangzáshoz. A hegedűszóló ellenszólama a hárfának, a korábbi duolás dallamívet a második variációban a hárfa triolái folytatják. A cseleszta simulékonyan beleolvad a hárfa oktávjaiba, majd átveszi az irányítást. Az oktáv-azonosság nemcsak a hárfaszólam kiváltsága, hanem a fuvola, a cseleszta és a vonós szólamok játékmódja is. Mind a szólóhangszer, mind a cseleszta esetében a kvart lépésekhez a fafúvók is társulnak, és szekvencia lépcsőkön ereszkednek lefelé. Leközelebb az ötödik variáció kezdő akkordjaként hallhatjuk a vonósokkal, a fuvola és a piccolo társa lesz egy rövid időre, majd a kétszólamúsága bizonyítékául visszatér a vonósokhoz, mintha önmagán belül két különböző hangszeren játszana. A mélyen pengetett vonós *pizzicato* fölé középre a hegedűszóló szólama épül, amelynek tetejét szín-értékű fafúvós és hárfa közjáték díszíti.[286] Az eredeti dallam visszatérésének éteri hangját a hozzájuk tartozó hárfa akkordok kísérik, a cselesztával leereszkedik, hogy - ahogyan az egész műben - a dallamhangszerré vált timpanival együtt fejezze be a tételt.

Az igazi kihívást a harmadik tétel rejti magában, a matéria önmagában könnyen játszható, az *Allegro molto* lendületes karaktere egy koncentrált figyelmet kíván az előadótól az egész tételen keresztül. A főtéma hangjai (*h-d-fisz-a*) nemcsak visszautalnak a posztumusz hegedűversenyére, de a következő megjelenésénél a hárfa kánonszerűen folytatja a tánc témát. Láthatjuk a „*bés*” előjegyzéseket, amik a 6. ütemtől „*keresztes*ekké” válnak. Véleményem szerint érdemes *enharmonikus*an átgondolni ezt a pár ütemet, mert a folytatásban már egy *e* akusztikus sorral

[284] Somfai László, *18 Bartók tanulmány*, i.m., 240.
[285] I.m. 240.
[286] I.m. 247.

10.18132/LFZE.2024.6

találkozunk a hárfa szólamban, így kevesebb pedált kellene mozgatnunk. A főtéma tutti visszatérésénél (64) a hárfa összefog a vonós *pizzicató*val, majd a melléktéma csengését a cintányérral és a triangulummal éri el. A 135-ös ütem *intermezzo*ja egy oktávmenet, aminek hiába változik az iránya ütemenként, az 1+2-es távolságot megtartja a hangok között. Ennek a variációját fedezhetjük fel a 145-ös ütemnél. Az egyre dinamikusabban növekvő zene a 219-es *Piu mossó*ban még hevesebbé válik, ezt segítik a hárfa *glissandó*i *i*s. Ahogy a főtéma visszatér[287] (320. ütem), úgy a hárfa kíséret sem marad el. A *coda* (450. ütem) egyenletesen zakatoló kíséretével a főtémát utoljára dolgozza fel. A hárfa oktávjaival is többféle módon játszik; tükrözi az ütemeket, de akár az ütemen belüli lépést is megváltoztatja, ami a kadenciához vezet. Az 535-ös ütemben a téma ismét a hárfaakkordok kíséretében jelenik meg, az üres ütések után tagolja tovább negyedekre az ütemet (Bartók korábban félkotta és negyedes lüktetést írt, amihez vissza is tér), majd az *Ancora piú largo*nál lezárásaként a hárfaszólam lírai *arpeggió*ival színesíti a szólóhegedű trilláit.

Szabolcsi Bence „ötödik stíluskorszaknak" nevezi[288] Bartók *Hegedűversenye* után született műveit. A mű hangszerelése a hegedűversenyek között egyedülállóan virtuóz, ezt a hárfaszólam szinte folyamatos anyaga is jól szemlélteti mindhárom tételen keresztül. Az első tétel különleges színezetéhez a vonós *sul ponticello* fölött vibráló hárfa és cseleszta hangzatok is hozzájárulnak, mint ahogy a hárfa többször visszatérő jellegzetes kísérete is. A második tétel üveghangjai és triolás lüktetése mellett a sebes harmadik tételben a dallam, a kíséret és a ritmus szerepében is hallhatjuk a hárfa szólamát.

[287] Lendvai Ernő, i.m. 268.
[288] Ujfalussy József, i.m. 441.

10.18132/LFZE.2024.6

2.22. Concerto

Nehéz évek voltak ezek Bartók számára, édesanyja elhunyt, majd kivándorolt Amerikába, ezért pár hónapra elszakadt Péter fiától.[289] Szólóesteket már nem adott, aggasztották az anyagi gondjai is, bár a Columbia egyetemen végzett munkáját nagy lelkiismeretességgel tette, bízva abban, hogy meghosszabbítják a szerződését. Életének utolsó valamivel több, mint három évében már a betegsége is beárnyékolta munkakedvét, ezért ezekben az években nem komponált.

Bartók kiadójának írott levelében[290] jegyzi meg, hogy bár már a betegsége előtt elkezdett egy olyan művel foglalkozni, amit éppen Hawkes kért tőle korábban, de mivel nem volt ereje hozzá, ezért nem folytatta. Bartók állapota az Amerikai Zeneszerző-egyesület tudomására jutott, innentől kezdve további orvosi költségeit átvállalták. Nyaralás előtt 1943 nyarán[291] meglátogatta őt a Bostoni Szimfonikusok karnagya Serge Koussevitzky. Felkeresésére lelkesen elkezdett dolgozni a számára felajánlott 1000 dolláros honorárium fedezte megrendelésen.[292]

A *Négy zenekari darab* hangszerelését követően (1911–1921) Bartók mintegy két évtizedig nem komponált nagyzenekarra, a *Concertó*ban alkalmaz ismét nagy hangszeres összeállítást.[293] Habár Bartók maga is nehéznek vélte az utolsó tételt,[294] a hárfáknak nem adott sok szerepet, mégis a hangszer utolsó belépése igényel némi ügyességet az előadótól.[295]

Az első tétel (*Introduzione*) témái fuvolákon, trombitákon majd a teljes zenekaron szólalnak meg. A hárfa belépést megelőzően az 1. oboa melléktémájára játékos párbeszédként reagál a hárfa (155). Alattuk orgonapontszerűen ritmizált tiszta kvintek szólnak az 1. hegedű és a cselló szólamában, három regiszteren. A két

---

[289] Kroó György, i.m. 232.
[290] I.m. 233.
[291] 1943 augusztusában kezdte el írni, október 8-án be is fejezte, majd 1945 februárjára elkészült egy második befejezés is. A zongoraátirattal 1944 januárjában lett kész. A művet nagy sikerrel Bostonban, 1944. december 1-én mutatták be a Bostoni Szimfonikusok, Serge Koussevitzky vezényletével. Kroó György, i.m. 231.
Koussevitzky szerint a *Concerto* az elmúlt 25 év legjobb zenekari kompozíciója. Ujfalussy József: *Bartók breviárium.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 554.
[292] Ujfalussy József, *Bartók Béla*, i.m., 463.
[293] 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. Vászka Anikó, i.m. 10.
[294] Kroó György, i.m. 235.
[295] 345. ütemtől az 1. hárfa szólama rendszerint próbajáték anyag a szimfonikus zenekarok hárfa pozíciójának betöltésére.

10.18132/LFZE.2024.6

hangszer hangai az *e* és az *a* hangok között mozognak, amit az oboa nagy szekund kezdéséből a tiszta kvartig kapaszkodva érnek el. A vonós szólam kvintjeit a témát játszó klarinét folytatja, amelyet a hárfaszólam is követ. Ha a 170-es ütemben az egyetlen Fisz^1 hangot Gesz-szel^1 játsszuk, akkor a következő ütem *glissando* kezdésére csak egy pedált kell mozgatnunk a kettő helyett. Ha az eredeti *fisz* hangot szólaltatjuk meg, akkor a 171-es ütemben az *f*-et és a *gesz*-t is meg kell változtatnunk, ami pedig egy oldalon található a hárfa lábazatában. A 167-es ütem kezdő Fisz^1 hangjától egészen az A^1 hangig lépkednek felfelé a kis és nagyszekundok, ami a pentatonikus stílus egyik alapeleme. Zeneileg is megfigyelhetjük, hogy a szólam egészen az *a* hangig törekszik (ez az alaphangnem), és ez a feszültség-oldás viszony egy félzárlat-teljes zárlatnak[296] felel meg. Az oboa után a klarinét veszi át a dallam szerepét, amit már egy folyamatosabb nyolcad mozgásos hárfa *unisono* kísér, hangjai pedig a tengelyrendszer egymást követő kvintjeinek fordulataiból áll, így a domináns-tonika-szubdomináns funkció sor is megtalálható: Fisz^1-T, E^1-D, h-S. Ez az orgonapontszerű kvintmenet a *c-g* hangközzel kezdődik a 149-es ütemben, ami a *c* tonalitás esetén a tizenkétfokúság kezdő hangjai. Az expozíció melléktémája[297] végül a *fisz* hangon zár, a tonikai tengelyrendszer két ellenpólusát bemutatva. Ugyanez a téma a 397. ütemben tér vissza, ahol a *c-g* kvint emlékeit ezúttal a hárfa ritmikus, egyenletes játéka adja a párhuzamos hangnemekben, azaz a-E^1 hangközzel.

Hárfa-technikailag a 429-es ütem *esz* hangjait két okból is javaslom *disz*-szel játszani. Az egyik, hogy a 425-ös ütemben a G-dúr kvintje a *d* hang kézben tud maradni, a másik pedig, hogy a 430-as ütemben már eleve *disz* van notálva. Mindkét esetben a kéz pozíciója nem változik. Ugyanezt a gondolatot folytatva a 433-as ütemben az *f* hangot viszont *eisz*-szel játszanám, hogy a két ütemmel későbbi valóban *eisz* hangra ne kelljen mást pengetni. Érthető, hogy Bartók miért ilyen hangokat használt, hiszen megvizsgálva a többi hangszert, az 1. hegedű és a cselló szólamban is pontosan ezekkel a kromatikus lépésekkel halad egyre feljebb a kíséret. Érdekes ugyanakkor, hogy a 435-ös ütemben már *eisz*-t ír a hárfának, míg az említett hegedű és cselló már *f* hangot játszik.

A különlegesen megszólaltatható helyek egyike a 2. hárfa szólama az első tételben, ahol egy helyen domborodik ki a hangja, a 438-as ütemben 3 ütem erejéig. Bartók kérése, hogy ezt az ellentétes irányú *cluster*szerű akkordot (a vonóskarban is

[296] Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, i.m., 54.
[297] Vászka Anikó, i.m. 287.

10.18132/LFZE.2024.6

használ alkalmazott nyilakat[298]) közel a rezonánshoz egy megfelelő formájú fadarabbal pengessük váltott kézzel. Zárójelben írja, ha lehetséges fém eszközzel tegyük mindezt.[299] Leggyakrabban egy fém végű hangolókulccsal szoktuk játszani, esetleg egy kiskanál végével. Mindenképpen egy erőteljes, nyers és gyors hangzást kell produkálnunk, amire egy vékonyabb fém tárgy a legmegfelelőbb, persze figyelembe véve ezen tartomány bél húrjainak épségét is.

A párok tánca (*Giuoco delle coppie*) című második tétel a 2 fagott játékával kezdődik, majd az oboák, az A-klarinétok és a fuvolák folytatják, később a rezesek, vonósok, majd a húr nélküli kisdob szól közbe makacsul a rezek koráljátékába. A hárfák csupán a 228-as ütemben jelennek meg először önálló *glissando* effektusként egy Cisz-dúr vonós felfutást követve, majd a 2 hárfa hangjai a *d-disz-e-eisz-fisz*(*gesz*)-*gisz*(*asz*)-*a-h-c-d* hangsort adják ki, azaz a do-re-m-fi-so-la-ta-do sort, ami nem más, mint az akusztikus hangsor.

Egy másfél fordulat *glissando* után a 2. hárfa folytatja az irányt lefelé, majd 12 ütemen át eltérő hangsort megszólaltatva váltakozva lépnek be. A 2 hárfa fordulatszáma a következőképp alakul: 3-1-2-3-1-3-3-2-2-2-2, a 24 fordulat 13 és 11 arányban oszlik el az 1. hárfa javára. A 241-es ütemnél egy kis eltéréssel ugyan, de már *unisono*, ugyanazon a hangon mozognak a hárfaszólamok, ami a C-dúr bővített kvart hangjait teszik ki, amit pár ütemmel később az utolsó dallamívben az akusztikus skála a d záróhanggal fejez be, majd később a tétel is ezen a hangon nyugszik meg.

Ha a hárfára gondolunk, minden bizonnyal a *glissandó*szerű futamok jutnak először eszünkbe és ez a harmadik tétel (*Elegia*) legelején felcsillan az 1. hárfában, aminek a hangzása felidézheti a hallgató számára *A Kékszakállú herceg vará*ban a *Könnyek tava* hangulatát. Trió tagként az 1. hárfa egy negyed alatt történő hullámzásának a kis oktáv hangjai először a B-klarinéttal együtt mozognak, majd a 3. negyeden pengetett akkordja alatt a fuvola íve érezteti a hármas lüktetést. Ezekkel az oktávugrásokkal még légiesebbé, könnyedebbé válik a 3/4-es metrum. A B-klarinét és a fuvola ugyanazokat a hangokat játssza, de a kezdőhang és a felfutás csúcspontjára érkezés mindhárom hangszer esetében megegyező hangok, tehát oktávonként ismétlődnek. Könnyedén ráismerhetünk az 1:3-as modellre[300] a fuvola és a B-klarinét

[298] Például a *Finale* tétel 5. ütemétől, illetve a rapszódiákban. I.m. 233.
[299] Lásd a PB 80FSFC1 kéziratmásolatot.
[300] A modellekre jellemző, hogy arányuk szakaszos, végtelen ismétlés útján jön létre, és ha ezeket a hangköz-sejteket (1:2, 1:3, 1:5) kromatikusan illesztjük egymás mellé, a hangsor oktávonként ismétlődik és így egy zárt rendszert alkot. Lendvai Ernő, i.m. 106.

10.18132/LFZE.2024.6

szólamát vizsgálva, ami a kisterc és kisszekundok váltakozásából tevődik ki (ez később visszatér az A-klarinétban és a fuvolában a 99-es ütemben ugyanezzel a modellsorral, csak más kezdőhangról). A hárfa is pontosan ugyanezt a skálát követi: 3:1 - 0 - 3:1 - 3:1, viszont mivel *glissandó*t játszik a hárfa, és marad egy húr a teljes skáláig, ezért *enharmonikus*sá tesz két hangot: *e-fesz*. Hallgatva észrevehetetlen ez a különbség, viszont azt nagyon jól tudta Bartók, hogy ez a megoldás milyen hárfaszerű a kijátszott hangokkal ellentétben. Technikai nehézséggel nem találkozunk a tétel során, csupán a 73-as ütemjel utáni négyhangos *fortét* bevezető *glissandó*knál javaslom megpengetni a kezdő akkordot és az érkező hangokat is és közte kitöltetni a mintegy két oktávnyi távolságot. A 93-as ütemtől a hárfák a kürtökkel, a timpanival, a brácsa, a cselló és a nagybőgő szólammal együtt játszanak ritmikus, erőteljes akkordokat. Ez a hangszínkombináció a kürtök nélkül a tétel végén ismét megszólal, előkészítve a lezáró jellegű furulyaszó dallamát.[301]

A *Concerto* negyedik tételében (*Intermezzo interrotto*)[302] a hárfák a brácsa lírai melódiájának kíséreteként jelennek meg. A kvart építkezésű dús akkordok basszusát a timpani is kíséri. Ez a dallamos, trió jellegű hangszercsoport részeként megjelenő hárfaszólam egy periódus után kibővül. A timpani szólamát átveszi a cselló és a nagybőgő, a témát pedig az 1. hegedű és az angolkürt folytatja. Ebben a kontrapunktikus dallamvezetésben a brácsa szólam és a témát levezető angolkürt és 1. hegedűszólamok többnyire ellentétes irányba mozognak. A kíséret 16. ütemében (40. kottapélda), ahol mindkét hárfa *unisono* játszik, érdemes *enharmonikus*an átgondolnunk pár hangot, ami a kevesebb pedálozást és az olvashatóságot is elősegíti (41. kottapélda).

[301] Büky Virág: „*Különleges tanítványa voltam*" *Bartók Béláné Pásztory Ditta*, *zongoraművész és művésztárs*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021. 117.

[302] A mű legutóbbi előadása alkalmával a próbafolyamat alatt követtem a partitúrát, és a negyedik tétel elején felfigyeltem arra, hogy a szólamkotta (Copyright 1946 by Hawkes & Son (London) Ltd.) és az új összkiadás (Béla Bartók, *Concerto for orchestra*, G. Henle Verlag München, Editio Musica Budapest) ütemszámai nem egyeznek meg. A korábban kiadott kották mindegyike B & S kotta alapján használta az ütemszámokat, de Bartók a felütést egész ütemként számította, így a jelenleg egyetlen új összkiadás partitúrájában már egy ütemes eltolással találjuk az ütemszámokat.

10.18132/LFZE.2024.6

40. kottapélda, Bartók Béla, *Concerto*, IV. tétel, **43**, 1., 2 hárfaszólam

41. kottapélda, Bartók Béla, *Concerto*, IV. tétel, **43**, 1., 2 hárfaszólam

Kétszer 8 ütem ismétlődik meg mindkét hárfában, ezért csak az első 8 ütemet látjuk átírva a 38. kottapéldán. A 3. és 4. ütem *disz* hangjait játsszuk *esz*-nek, majd a 6. ütem *eisz* hangjait *f*-nek, hogy az *e*-t ne kelljen *eisz*-re pedálozni. A 8. ütemben az *eisz* helyett szintén *f*-et játszunk a 3. negyeden. Ez a megoldás egyszerűbb és tisztább hangzást eredményez. A melodikus rész a 118. ütemben visszatér, de ezúttal csak a vonós hangszerekkel együtt kíséri az 1. hegedű és a brácsa változatlan dallamát, s mindezt rövidebb formában, *piano* dinamikával, előkészítve a tétel befejezését.

A *Finale*, azaz az utolsó tétel már említett 345-ös üteménél az 1. hárfa

10.18132/LFZE.2024.6

anyagának 3. ütemében a bal kéz Eisz^2 hangját F^2-vel javaslom játszani két ütemig, majd az E^2 hangot Fesz^2-szel. Így sorban következnek az ujjaink a húrokon és összhangban a jobb kézzel együttes mozgást tudnak végezni. A 346-os ütemben a jobb kézben egy csúszást, és a 4. nyolcad alsó szólam hangját pedig a jobb kézben érdemes játszani. 2 ütemmel később, kánonszerűen lép le a 2. hárfa, és ez a csúszás ellenmozgást képez a két hárfa közt, de a két kéz itt is, mint az 1. hárfa esetében egyszerre mozog. Azon kívül, hogy 2 ütemmel rövidebb a 2. hárfa, nem sokkal egyszerűbb a technikai megvalósítása.

A hárfa a *Concertó*ban főként a hangulati változásokat jelzi, de előfordul egy zörgő, durva effektus bemutatása során is. Dallamhangszerként kevésbé, mint inkább akkordikus jellegéből adódóan legtöbbször a zenekar többi tagjához csatlakozik.

10.18132/LFZE.2024.6

Konklúzió

Bartók Béláról életében és halála után szinte feldolgozhatatlan mennyiségű életrajzi kötet és visszaemlékezés jelent meg. Nem meglepő, hiszen egy olyan zeneszerző és előadóművész, aki a modern zene és a magyar népzenei hagyománynak átütő és világraszóló értékét teremtette meg. Vitathatatlanul a zenetörténet legjelentősebb egyetemes jelentőségű alakja.

Gyermekként megismerkedni először Bartók zongoraműveivel, a tanulmányi évek alatt a zenekari kompozíciókkal és hárfaszólamokkal egyre közelebb vittek ahhoz a kíváncsisághoz, hogy ne csak a tisztességes eljátszás legyen a legnagyobb feladat, hanem a zeneszerző zenéjének megértése, a hangszeres összefüggések, valamint a színpadi művekben a szöveg és a zene kapcsolata. Zenekari előadóként a legtöbb Bartók hárfaszólammal megismerkedtem és játszottam, ebből a tapasztalatból merítkezve találtam összefüggéseket a sokat tanulmányozott zeneszerzők, úgy, mint Stravinsky, Debussy, Strauss, Liszt és Wagner kompozíciós technikája és zenei stílusa között.

Bartók fiatalkori műveinek hárfaszólamaiban a klasszikus német-romantikus stílusjegyek tükröződnek, ráismerhetünk bennük zeneszerző ideáljainak hangszerelési technikáira. Dolgozatomban rávilágítok Bartók és a nyugat-európai kortársak kapcsolatára a tizenkétfokúságon, a hangrendszereken, vagy akár a keleti népzenék pentatonikus gondolkodásán keresztül (nemcsak harmóniai összefüggésben, hanem a ritmika tekintetében is). De Bartók hárfakezelésének változásai is megfigyelhető. Nemcsak a straussi és wagneri, olykor kimagaslóan nehéz szólamokkal szembesíti az előadót, hanem emellett jelentősek a hangzások is, azok idejének és módjának előfordulásai a kompozíciókban.

A zeneszerző a hárfát a legtöbb esetben valamelyik hangszercsoporttal együtt képzelte el, ez a szerep azonban nem kizárólagos egy zeneművön belül sem. Ha önálló kíséretet, ritmust, karaktert (táncos karakterű hárfa kísérete például a *Négy zenekari darab Scherzo* tételének van, 5/4-es tagoltságot a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* 196-os ütemétől hallhatunk a hárfaszólamban, ugyanebben a műben a 3. tétel 46-os ütemétől, vagy *A csodálatos mandarin* 26-os próbajelétől), gyakran hangszínt képvisel (*Erdélyi táncok* dudakísérete, vagy a *II. rapszódia hegedűre és zenekarra* verbunkos kezdete) annak hangszerelési eljárása kiemeli a hangszer egyedi hangját és

10.18132/LFZE.2024.6

funkcióját. Az új részeket és a visszatéréseket felvezető jellegzetes témaindításoknak megágyazó hárfa *glissandó*k (mint például a *Tánc-szvit* **9**-es próbajel utáni 3. ütemben induló *glissando*, vagy az **57**-es próbajel előtt 2. ütemétől kezdődő *glissando*) és a sokszor egészhangú skálák (erre például a *Kossuth szimfóniai költemény* 35-ös próbajeltől) is a hárfaszólamok visszatérő elemei. A feszültségek megteremtésének és feloldásának kifejezésére törtakkordokat, vagy „száraz" hangzást (*prés de la table* játékmóddal a *Hegedűverseny* 515-ös ütemétől) teremt, nyugodt hangulatot pedig *piano* hangszínnel, valamint a tempó alakításával éri el (*Cantata profana* záróütemei).

Bár a hagyományos elvek mentén hangszerelt, az olykor zongora szólamát átvállaló hárfa gyakran cserél szerepet. Ugyanakkor gyakran elválasztja nemcsak a zongorától, hanem a vonós szólamoktól is, kiemelve szólamát a teljes zenekarból. A billentyűs hangszerek és a hárfa csoportja központi része több Bartók műnek, ahogyan a fuvolával, az oboával és a klarinéttal szintén gyakran játszik együtt. A fafúvósok színei és a hárfa jellegzetes gesztus-hangzásai új hangszín-kombinációkként mutatkoznak meg például a *Tánc-szvit* 10-es próbajel utáni 9. ütemtől. A zenekari hangzás másik jellemzője, hogy a hárfa a vonóskarhoz kapcsolódik, rendszerint dúsítva a hangzást. Habár akkordhangjai eloszlanak a vonós szólamokban, azokat összefogja, vagy éppen orgonapontot biztosít a zenekarnak (*Magyar parasztdalok* második tétele, 25-ös próbajel utáni Allegro).

A dallam hangulati változásainál, a melankolikus hangvételű melódiákhoz társuló hárfa jelenléte éppen olyan fontos, mint a természeti képek ábrázolásánál.

Bartók jelentős szereppel ruházta fel a hárfát, hiszen nemcsak kiegészítő hangszer a zenekarban, de a harmóniai változások is gyakran a szólamában jelennek meg. Egyedi módon fordul elő száraz hangszínével például a *Concertó*ban. Bartók kompozícióinak különböző karaktereihez alkalmazkodva ismerhetjük meg a hárfa sokszínűségét és képességeiben rejlő lehetőségeit.

10.18132/LFZE.2024.6

Függelék

Eltérések Bartók kézirata és a kiadás között

1. Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra

Próbajel	**Editio Musica Budapest - 1963**	**Bartóki kézirat - 3FSFC1**[303]	**Eltérések magyarázata**
9^{-5}	2 *szextola*	1 *szextola* + 1 *kvintola*, az ütem legutolsó d hangja hiányzik	–
10^{-3}	A H^1 [304] hangnál van feloldójel	Nincs feloldójel a H^1 hangnál, de a többi hangszernél van	A kéziratból hiányzik a feloldójel
32^{+7}	A 3. negyedre van „*bé*” az f előtt	Hiányzik a „*bé*”	A kéziratból hiányzik a „*bé*”
33^{-5}	Az 1. negyedben az a[305] előtt van feloldójel	Hiányzik a feloldójel	A kéziratból hiányzik a feloldójel
33^{-4}	e előtt van feloldójel	Hiányzik a feloldójel	A kéziratból hiányzik a feloldójel

1.1. táblázat: *Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra*, 1. hárfa

[303] Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere.* (Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 2000). 305.
[304] Az egyvonalas H^1; a továbbiakban a hangmagasság melletti szám az egyvonalas és afeletti oktávregisztereket jelöli.
[305] A kisoktáv a; a továbbiakban a kisbetűvel írt hangok a kisoktáv hangjait jelölik.

10.18132/LFZE.2024.6

Próbajel	**Editio Musica Budapest -1963**	**Bartóki kézirat - 3FSFC1**	**Eltérések magyarázata**
9^{-5}	2 *szextola*	1 *szextola* + 1 *kvintola*, az ütem legutolsó d hangja hiányzik	-
10^{-3}	A H^1 hangnál van feloldójel	Nincs feloldójel a H^1 hangnál, de a többi hangszernél van	A kéziratból hiányzik a feloldójel
32^{+7}	A 3. negyedre van „*bé*” az f előtt	Hiányzik a „*bé*”	A kéziratból hiányzik a „*bé*”
33^{-5}	Az 1. negyedben az a előtt van feloldójel	Hiányzik a feloldójel	A kéziratból hiányzik a feloldójel
33^{-4}	e előtt van feloldójel	Hiányzik a feloldójel	A kéziratból hiányzik a feloldójel

1.2. táblázat: *Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra*, 2. hárfa

2. I. szvit nagyzenekarra

Próbajel	**Editio Musica Budapest - 1956**	**Bartóki kézirat – 54TFSS1**[306]	**Eltérések magyarázata**
1. tétel **21**$^{+1}$	*„p”* dinamikai jel van	Nincs dinamikai jel	A kéziratban inkább *„pp”* dinamikai jel van
23^{+1}	*„mf”* dinamikai jel található	Nincs dinamikai jel	Más hangszereknél *„p”* és *„mf”*dinamikai jel van
23^{+10}	Az ütemben *„pp”* dinamikai jel található	Nincs dinamikai jel	Más hangszereknél is *„pp”* dinamikai jelet találunk

2.1. táblázat: *I. szvit nagyzenekarra*, 1. hárfa

[306] Somfai László, i.m. 306.

10.18132/LFZE.2024.6

Próbajel	**Editio Musica Budapest - 1956**	**Bartóki kézirat – 54TFSS1**	**Eltérések magyarázata**
1. tétel **21**$^{+1}$	*„p”* dinamikai jel van	Nincs dinamikai jel	A kéziratban inkább *„pp”* dinamikai jel van
23^{+1}	*„mf”* dinamikai jel található	Nincs dinamikai jel	Más hangszereknél *„p”* és *„mf”*dinamikai jel van
23^{+11}	Az ütemben *„pp”* dinamikai jel található	Nincs dinamikai jel	Más hangszereknél is *„pp”* dinamikai jelet találunk

2.2. táblázat: *I. szvit nagyzenekarra*, 2. hárfa

3. II. szvit kiszenekarra

Próbajel	**Boosey & Hawkes – 1948**	**Bartóki kézirat – 12FSS1ID1**[307]	**Eltérések magyarázata**
1. tétel 12^{-4}	Az ütemben *„mf”* dinamikai jel található	Az ütemben *„p”* dinamikai jel található	A kéziratban és a kiadásban is többnyire *„pp”* dinamikai jel található
12^{-4}	H^1 hang van a 2. nyolcadon	$Cesz^1$ található a 2. nyolcadon	-
12^{-2}	Az 1. akkordban H^1 és H^2 található	Az 1. akkordban $Cesz^1$ és $Cesz^2$ található	A többi szólamban is inkább $Cesz^2$, $Cesz^3$ találhatók
12^{-1}	Az 1. akkordban $Fesz^1$, $Fesz^2$, Asz^1, Asz^2, H^1, H^2 található	Az 1. akkordban E^1, E^2, $Gisz^1$, $Gisz^2$, $Cesz^1$, $cesz^2$ található, a 2., 3. nyolcad hangjai ugyan azok, azaz a, D^1, $Fisz^1$, A^1, $Fisz^2$, A^2, D^3, $Fisz^3$	-
4^{+1}	A *glissando* hangjai előtt „*keresztet*” találunk	Itt már Bartók is „*keresztet*” használ	-
3. tétel 4^{-2}	A *glissando* hangjai előtt „*kereszt*” módosító jeleket találunk	A *glissando*-nál „*bé*” módosító jeleket találunk	Jobb a H módosító jel, mert ahol „kettősbé” van, úgy a futamot nem lehet hárfán megvalósítani
4. tétel 8^{+1}	Az ütemben *„pp”* dinamikai jel található	Az ütemben *„p”* dinamikai jel van	A kéziratban vegyesen vannak a

[307] I.m. 307.

10.18132/LFZE.2024.6

			dinamikai jelek, a nyomtatásban inkább *„pp”* dinamikai jelet találunk
8^{+5}	A 2. akkordban d, D[308] van	Ugyan ezen a helyen disz, Disz van	A partitúrában csak d, D hangokat találunk
18^{+18}	*„pp”* dinamikai jel van	*„p”* dinamikai jel van	A többi hangszernél *„pp”* dinamikai jel található

3.1. táblázat: *II. szvit kiszenekarra*, 1. hárfa

Próbajel	**Boosey & Hawkes – 1948**	**Bartóki kézirat – 12FSS1ID1**	**Eltérések magyarázata**
1. tétel 12^{-4}	Az ütemben *„mf”* dinamikai jel található	Az ütemben *„p”* dinamikai jel található	A kéziratban és a kiadásban is többnyire *„pp”* dinamikai jel található
12^{-4}	H^1 hang van a 2. nyolcadon	$Cesz^1$ található a 2. nyolcadon	-
12^{-2}	Az 1. akkordban H^1 és H^2 található	Az 1. akkordban $Cesz^1$ és $Cesz^2$ található	A többi szólamban is inkább $Cesz^2$, $Cesz^3$ találhatók
12^{-1}	Az 1. akkordban $Fesz^1$, $Fesz^2$, Asz^1, Asz^2, H^1, H^2 található	Az 1. akkordban E^1, E^2, $Gisz^1$, $Gisz^2$, $Cesz^1$, $Cesz^2$ található, a 2., 3. nyolcad hangjai ugyan azok, azaz a, D^1, $Fisz^1$, A^1, $Fisz^2$, A^2, D^3, $Fisz^3$	-
3.tétel 4^{-2}	A *glissando* hangjai előtt „*kereszt*” módosító jeleket találunk	A *glissando*-nál „*bé*” módosító jeleket találunk	Jobb a „*bé*” módosító jel, mert ahol „*kettősbé*” van, úgy a futamot nem lehet hárfán megvalósítani

3.2. táblázat: *II. szvit kiszenekarra*, 2. hárfa

[308] A nagyoktáv D; a továbbiakban a nagybetűvel írt hangok a nagyoktáv hangjait jelölik.

10.18132/LFZE.2024.6

4. op. poszt. Hegedűverseny

Próbajel	**Boosey & Hawkes – 1958**	**Bartóki kézirat – 15VFC1**[356]	**Eltérések magyarázata**
8^{+1}	A 2. akkordban van d^1	A 2. akkordból hiányzik az d^1	A kéziratból hiányzik a d
14^{+1}	A 3. akkordban van A	A 3. akkordból hiányzik a A	A kéziratból hiányzik az A

4.1. táblázat: *op. poszt. Hegedűverseny*, 1. hárfa

Próbajel	**Boosey & Hawkes – 1958**	**Bartóki kézirat – 15VFC1**	**Eltérések magyarázata**
14^{+1}	A 3. akkordban van A	A 3. akkordban hiányzik a A	A kéziratból hiányzik az A
22^{-2}	Nincs D^1	Van D^1 az akkordban	A Boosey & Hawkes kiadásból hiányzik a D^1
22^{-1}	A bal kéz hangjai: asz, $Desz^1$, F^1	A 2. akkordból hiányzik a bal kéz	A kéziratból maradt le az akkord
29^{+4}	*„ff”* a 2. negyeden van	A *„ff”* a kéziratban az akkord után található.	A kéziratban rossz helyen található az *„ff”*
34^{+1}	A 4. negyeden van C^2, E^2 nincs	Nem egyértelműen kiolvashatóak a hangok	A hiba a kéziratban található

4.2. táblázat: *op. poszt. Hegedűverseny*, 2. hárfa

[356] Somfai László, i.m. 308.

10.18132/LFZE.2024.6

5. Két arckép

Próbajel	Editio Musica Budapest - 1953	Bartóki kézirat – 16TFSID1[357]	Eltérések magyarázata
8^{+1}	A 2. akkordban van D^1	A 2. akkordból hiányzik az D^1	A kéziratból hiányzik a D^1
14^{+1}	A 3. akkordban van A	A 3. akkordból hiányzik a A	A kéziratból hiányzik az A

5.1. táblázat: *Két arckép*, 1. hárfa

Próbajel	Editio Musica Budapest - 1953	Bartóki kézirat – 16TFSID1	Eltérések magyarázata
8^{+3}	A F^2, F^3 hangokon van J	A F^2, F^3 hangokon nincs feloldójel	A feloldójel elhagyható
8^{+3}	Az 1. akkord H^3 hangja előtt van H	Az 1. akkord H^3 hangja előtt nincs „bé”	A „bé” nem elhagyható, a Zeneműkiadó Vállalat kiadása a helyes
8^{+4}	Az H^1, H^2, H^3 hang előtt van J	Az H^1, H^2, H^3 hang előtt nincs feloldójel	A feloldójel elhagyható
14^{+6}	Nincs *„ff”* dinamikai jel	Van *„ff”* dinamikai jel	A Zeneműkiadó Vállalat kiadásából hiányzik a dinamikai jel

5.2. táblázat: *Két arckép*, 2. hárfa

6. Két kép zenekarra

Próbajel	Rózsavölgyi és Társa Kiadó -	Bartóki kézirat – 27FSS1[358]	Eltérések magyarázata
Virágzás 10 – 11.	Váltakozó harmóniájú akkordok	Végig D-dúr tremolót kér az 1. hárfában, csak Bartók violinkulcsban írta mindkét kezet	Nem működik a hárfán, feltehetően Bartók az alsó szólamot basszuskulcsba gondolta
A falu tánca	–	–	–

6. táblázat: *Két kép zenekarra*, 1. hárfa

[357] I.m. 308.
[358] I.m. 310.

10.18132/LFZE.2024.6

7. Román tánc zenekarra

Próbajel	Editio Musica Budapest - 1965	Bartóki kézirat – 25TFSS1[359]	Eltérések magyarázata
4^{+3}	Az ütemben nincs „*non sord.*” jelölés	Az ütemben van „*non sord.*” jelölés	–
4^{+5}	Az ütemben nincs „*non sord.*” jelölés	Az ütemben van „*non sord.*” jelölés	–
6	Az ütemben „*p*” dinamikai jel található	Az ütemben „*f*” dinamikai jel található	A kiadott kottában a többi hangszernél is „*p*” dinamikai jel található
6^{+4}	Az ütemben nincs „*non arpegg.*” jelölés	Az ütemben van „*non arpegg.*” jelölés	A kiadó mivel nem jelölte az *arpeggió*t, így nem feltétlen kell kiírni, hogy egyben játszandók az akkordok

7. táblázat: *Román tánc zenekarra*, 1. hárfa

8. A kékszakállú herceg vára

Próbajel	Universal Edition - 1925	Bartóki kézirat – 28FSID1[360]	Eltérések magyarázata
3^{-1}	Az akkordban gesz és Gesz^{1} hangok vannak	g és G^{1} hangok vannak	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
3^{+6}	Az akkordokban Fisz és kontra Fisz van	Hiányzik az alsó szólamból a kontra Fisz	Bartók véletlen hagyhatta le
4^{+2}	Az alsó szólamban Cesz^{1} van, a felső szólamban Cesz^{2} van	Ezek a hangok mások Bartóknál, az alsó szólamban h van, a felső szólamban Desz^{2} van	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
6^{+2}	Az ütem 2. akkord hangjai akkord hangjai fisz, aisz, Cisz^{1}, Fisz^{1}	Az akkord hangjai aisz, Cisz^{1}, E^{1}, az alsó szólamban ugyan ezek a hangok vannak, egy oktávval lejjebb	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére

[359] I.m. 308.
[360] I.m. 310.

10.18132/LFZE.2024.6

Próbajel	**Universal Edition - 1925**	**Bartóki kézirat – 28FSID1**	**Eltérések magyarázata**
6^{+4}	Az ütem 2. akkord hangjai fisz, Cisz^{1}, Fisz^{1}	Az akkord hangjai gisz, aisz, Cisz^{1}, E^{1}	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
26^{-3}	*Arpeggio* van az akkord elé írva	Nincs *arpeggio* a kéziratban	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
31^{-2}	Az akkord hangjai g, a, Cisz^{1}, Disz^{1}, Fisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok vannak egy oktávval feljebb	Az akkord hangjai g, h, E^{1}, Fisz^{1}	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
31^{-33}	Teljesen mások a hangok	Teljesen mások a hangok	–
41^{+1}	Az akkord hangjai h, Cisz^{1}, Eisz^{1}, g, Aisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	Az akkord hangjai h, D^{1}, Gisz^{1}, Aisz^{1}	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
41^{+3}	Az akkord hangjai a, h, Disz^{1}, Eisz^{1}, Gisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	Az akkord hangjai a, C^{1}, Fisz^{1}, Gisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
41^{+5}	Az akkord hangjai g, a, Cisz^{1}, Disz^{1}, Fisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	Az akkord hangjai g, h, E^{1}, Fisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
42^{-1}	Az akkord hangjai g, a, Cisz^{1}, Disz^{1}, Fisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	Az akkord hangjai g, h, E^{1}, Fisz^{1}, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére

10.18132/LFZE.2024.6

Próbajel	**Universal Edition - 1925**	**Bartóki kézirat – 28FSID1**	**Eltérések magyarázata**
42^{+1}	Az akkord hangjai fisz, h, Cisz^1, E^1, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	Az akkord hangjai fisz, gisz, h, Cisz^1, E^1, a felső szólamban ugyanezek a hangok egy oktávval feljebb	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
50^{+4}	Az alsó szólam hangjai: Hisz, e, a felső szólamé: fisz, a, E^1	Az alsó szólamban G, c, e hangok találhatóak, a felső szólamban a 2. és 3. Negyedre fisz, a	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
50^{+5}	Az ütem 3/4-es	Ez az ütem 4/4-es	–
51^{+2}	Egy darab D^1 van	Duplázza a D^1-et	Technikailag könnyebb, ha nincs duplázva a D^1
51^{+4}	Egy darab C^1 található az ütemben	Duplázza a C^1-et	Technikailag könnyebb, ha nincs duplázva a C^1
54^{+1}	A^2, Fisz^2 *tremolo*	A^1 repetálása	–
60^{+3}	Nincs *„p”* dinamikai jel	Van *„p”* dinamikai jel	A többi hangszernél is találunk *„p”* dinamikai jelet
89–90	Akkordok minden ütemben	Nem írt hárfát	–
91., 92., 95., 97.	*Glissando* a hárfa szólamban	Csak 1 hárfát írt, az Universal kiadás 2. hárfa szólamát	–
99^{+1}	*Piú agitato*	*Meno adagio*	–
121^{-5}	Nincs dinamikai jel	*„pp”* dinamikai jel	A többi hangszernél is találunk dinamikai jelet
131^{+4}	2 akkord van az ütemben	Üres ütemet írt	–
133^{+4}	Jelentős hárfa szólam	Innentől nincs hárfa	–

8.1. táblázat: *A kékszakállú herceg vára*, 1. hárfa

10.18132/LFZE.2024.6

Próbajel	**Universal Edition - 1925**	**Bartóki kézirat – PB28FSS1**	**Eltérések magyarázata**
3^{+6}	Az akkordokban Fisz és kontra Fisz van	Hiányzik az alsó szólamból a kontra Fisz	Bartók véletlen hagyhatta le
54^{+1}	Fisz^2, A^2 *tremolo, „pp”* dinamikai jel	D^1 repetálása, *„f”* dinamikai jel	–
89–90	Akkordok majdnem minden ütemben	Nem írt hárfát	–
99^{+2}	*„f”* dinamikai jel van az ütemben	Nincs dinamikai jel	A többi hangszernél is van dinamikai jel
99^{+7}	Nincs dinamikai jel	*„f”* dinamikai jel van az ütemben	A többi hangszernél is van dinamikai jel
121^{-5}	Nincs dinamikai jel	*„pp”* dinamikai jel található az ütemben	A többi hangszernél is van dinamikai jel
131^{+4}	2 akkord van az ütemben	Üres ütem	–
133^{+4}	Jelentős hárfa szólam	Innentől nincs hárfa	–

8.2. táblázat*: A kékszakállú herceg vára*, 2. hárfa

9. Négy zenekari darab

Próbajel	**Universal Edition – 1923**	**Bartóki kézirat – 31FSFC1**[361]	**Eltérések magyarázata**
9^{+2}	A felső szólam akkord hangjai: Asz^1, Desz^2, Asz^2	Az akkordban Esz^2 van még	–
9^{+5}	A felső szólam akkord hangjai: Gesz^1, Cesz^2, Esz^2 és Gesz^2	Az akkordban az Esz^2 helyett Desz^2 van	–

9.1. táblázat: *Négy zenekari darab*, 1. hárfa

Próbajel	**Universal Edition – 1923**	**Bartóki kézirat – 31FSFC1**	**Eltérések magyarázata**
9^{+2}	A felső szólam akkord hangjai: asz, Desz^1, F^1, Asz^1	Az akkordban Esz^1 van még	–
9^{+5}	A felső szólam akkord hangjai: gesz, Cesz^1, Esz^1 és Gesz^1	Az akkordban az Esz^1 helyett Desz^1 van	–

9.2. táblázat: *Négy zenekari darab*, 2. hárfa

[361] I.m. 310.

10.18132/LFZE.2024.6

10. A fából faragott királyfi

Próbajel	**Universal Edition – 1924**	**Bartóki kézirat – 33FSFC3[362]**	**Eltérések magyarázata**
2^{+6}	Hiányzik a D²	Van D²	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
3^{+8}	Hiányzik a D²	Van D²	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
19	Az ütemben nincs *„f”* dinamikai jel	Az ütemben van *„f”* dinamikai jel	Az Universal kiadásból hiányzik a dinamikai jel
33^{-1}	Az ütemben *„ff”* dinamikai jel található	Csak *„f”* dinamikai jel található	A többi hangszernél is az *„f”* a leggyakoribb
34^{-1}	Az *„f”* dinamikai jel zárójelben van	Nincs dinamikai jel	A többi hangszernél a kéziratban is van dinamikai jel
37^{-3}	Nincs dinamikai jel	Az ütemben *„fff”* dinamikai jel található	A többi hangszer nem ad elegendő támpontot a kérdés eldöntésére
47^{+3}	Az ütemben *„pp”* dinamika található	Nincs dinamikai jel	A többi hangszernél sincs *„pp”* dinamikai jel a kéziratban
49^{+1}	A visszakanyarodó futamokban Fesz¹ van	Ezekben a futamokban E¹ található	Többi hangszer vizsgálata alapján talán a kéziratban lehet a hiba
68^{-3}	Az ütemben nincs semmilyen dinamikai jel	Csak *„p”* dinamikai jel található	A kéziratban is több helyen van *„p”* dinamikai jel
73^{-4}	Van *„ff”* dinamikai jel	Nincs *„ff”* dinamikai jel	A kéziratban máshol is van *„ff”* dinamikai jel
132^{-3}	Az ütemben nincsen semmilyen dinamikai jel	Van *„ppp”* dinamikai jel	Az Universal kiadásból hiányzik a dinamikai jel
139^{+1}	Az ütemben nincsen semmilyen dinamikai jel	Az ütemben van *„ff”* dinamikai jel	A kéziratban mindenhol található *„ff”* dinamikai jel
183^{+5}	Ez az ütem üres	G², Asz², B² oktávok váltogatják egymást a korábbiakhoz hasonlóan	A kézirat alapján a kiadónál látszik a hiányosság
187^{+1}	Az ütemben nincsen semmilyen	Az ütemben van *„ff”*	A kéziratban más

[362] I.m. 312.

10.18132/LFZE.2024.6

	dinamikai jel	dinamikai jel	hangszereknél is megtalálható az *„ff”* dinamikai jel
187^{+4}	Az ütemben nincsen semmilyen dinamikai jel	Az ütemben van *„ff”* dinamikai jel	A kéziratban más hangszereknél is megtalálható az *„ff”* dinamikai jel
188^{-1}	Az ütemben nincsen semmilyen dinamikai jel	Az ütemben van *„f”* dinamikai jel	A kéziratban más hangszereknél is megtalálható az *„f”* dinamikai jel
188^{+1}	Az ütemben nincsen semmilyen dinamikai jel	Az ütemben van *„fff”* dinamikai jel	A kéziratban más hangszereknél is megtalálható az *„fff”* dinamikai jel

10.1. táblázat: *A fából faragott királyfi*, 1. hárfa

10.18132/LFZE.2024.6

Próbajel	**Universal Edition - 1924**	**Bartóki kézirat – 33FSFC3**	**Eltérések magyarázata**
8^{+3}	Az ütemben nincs dinamikai jel	A 3. negyeden van *„p”* dinamikai jel	A kéziratban máshol is van *„p”* dinamikai jel
30^{+4}	Az ütemben *„mf”* dinamikai jel található	Az ütemben nincs dinamikai jel	A kéziratban a cselestánál *„f”* dinamikai jel van
35^{-2}	Az ütemben nincs semmilyen dinamikai jel	Bartók *crescendó*t ír ebben az ütemben	A kéziratban mindenhol van *crescendo*
73^{-4}	Van *„ff”* dinamikai jel	Nincs dinamikai jel	A kéziratban van *„ff”* dinamikai jel a többi hangszernél
99^{-4}	Van *„f”* dinamikai jel	Az ütemben *„ff”* dinamikai jel van	A kéziratban *„f”* és *„ff”* dinamikai jel egyaránt található
131^{+1}	Az ütem második felében *„p”* dinamikai jel van	Az ütemben *„pp”* dinamikai jel található	A kéziratban *„p”* és *„pp”* dinamikai jel egyaránt található
139^{+1}	Az ütemben nincs dinamikai jel	Van *„ff”* dinamikai jel	A kéziratban az összes többi hangszernél van *„ff”* dinamikai jel
141^{+4}	A felső szólamban G³ található	A felső szólamban Asz³ található	A kézirat alapján a Gisz³ a logikusabb
141^{+9}	Van *„pp”* dinamikai jel	Nincs semmilyen dinamikai jel	A kéziratban általában *„ppp”* dinamikai jel van

10.2. táblázat: *A fából faragott királyfi*, 2. hárfa

10.18132/LFZE.2024.6

11. A csodálatos mandarin

Próbajel	**Universal Edition - 2000**	**Bartóki kézirat – 49FSFC1**[363]	**Eltérések magyarázata**
44	Nincs semmilyen dinamikai jel	Az ütemben van *„pp”* dinamikai jel	A kéziratban más hangszeren is van *„pp”* dinamikai jel. Az Universal Edition kiadásából hiányzik a *„pp”* dinamikai jel
50^{-3}	Az utolsó akkord hangjai: D^2, G^2, $Aisz^2$, Esz^3, $Fesz^3$	A hangok: D^2, G^2, B^2, $Disz^3$, E^3	–
52^{-4}	A felső szólamban $Hisz^2$, A^2 Az alsó szólamban az utolsó nyolcad hisz	A hangok: C^3, A^2 Az alsó szólamban C^3	Az Universal kiadásban van az elírás
53^{+2}	A 2. akkordban $Desz^3$	A 2. akkordban D^3	Az Universal kiadásban van az elírás
103^{-2}	Az 1. akkord alsó szólamból hiányzik az Asz^2	Van Asz^2	Az Universal kiadásban van az elírás
103	Az 1. akkord alsó szólamból hiányzik az Asz^2	Van Asz^2	Az Universal kiadásban van az elírás

12. táblázat: *A csodálatos mandarin*, 1. hárfa

[363] I.m. 313.

10.18132/LFZE.2024.6

13. Tánc-szvit zenekarra

Próbajel	**Universal Edition - 1924**	**Bartóki kézirat – 53FSFC1**[364]	**Eltérések magyarázata**
30^{-3}	Az ütemben van *„ppp”* dinamikai jel	Nincs *„ppp”* dinamikai jel	A kéziratból hiányzik a dinamikai jel, mert a többi hangszernél van
30^{-1}	Az ütemben van *„pp”* dinamikai jel	Nincs *„pp”* dinamikai jel	A kéziratból hiányzik a dinamikai jel, Bartók a 30-as próbajelhez tette a *„pp”* dinamikai jelet
32^{-1}	Az ütemben nincs *„f”* dinamikai jel	Van *„f”* dinamikai jel	A kiadásból hiányzik a dinamikai jel
42^{-4}	Az ütemben van *„p”* dinamikai jel	Nincs *„p”* dinamikai jel	A kéziratból hiányzik a dinamikai jel
57	Az ütemben van *„pp”* dinamikai jel	Az ütemben nincs *„pp”* dinamikai jel	A kéziratból hiányzik a dinamikai jel

13. táblázat: *Tánc-szvit zenekarra*, hárfaszólama

14. Falun

Próbajel	**Universal Edition - 1927**	**Bartóki kézirat – 54TFSS1**[365]	**Eltérések magyarázata**
8^{+1}	Az ütemben *„mf”* dinamikai jel van	Az ütemben *„f”* dinamikai jel található	A többi hangszernél általában *„f”* dinamikai jelet találunk
9^{+1}	Nincs dinamikai jel az ütemben	Az ütemben *„f”* dinamikai jel található	A kiadásból hiányozhat a dinamikai jel

14. táblázat: a *Falun* hárfaszólama

[364] I.m. 314.
[365] I.h.

10.18132/LFZE.2024.6

15. II. rapszódia hegedűre és zenekarra

Próbajel	**Universal Edition – 1931**	**Bartóki kézirat 63TFSFC2[366]**	**Eltérések magyarázata**
7^{-4}	Az ütemben van *„ff”* dinamikai jel	Nincs *„ff”* dinamikai jel	A kéziratból hiányzik a dinamikai jel, mert a többi hangszernél látjuk
10^{+3}	Az ütemben van *„pp”* dinamikai jel	Nincs *„pp”* dinamikai jel	A kéziratból hiányzik a dinamikai jel, mert a többi hangszernél látjuk

15. táblázat: *II. rapszódia hegedűre és zenekarra* hárfaszólama

16. Cantata profana

Próbajel	**Universal Edition - 1934**	**Bartóki kézirat – 67FSFC2[367]**	**Eltérések magyarázata**
2. tétel **25**	Van „*p*” és „*cresc*.” jelölés a kottában	Az ütemben nincs „*p*” és „*cresc*.” jelölés	Mind a kéziratban, mind a nyomtatott partitúrában a többi hangszernél van „*p*” és „*cresc*.” jelölés
42	Az ütemben nincs „*Mi bé*” pedál jelölés	Az ütemben van „*Mi bé*” pedál jelölés	A kiadott kottából hiányzik a jelölés

16. táblázat: *Cantata profana,* 1. hárfa

[366] I.m. 316.
[367] I.m. 317.

10.18132/LFZE.2024.6

17. Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára

Próbajel	**Universal Edition - 1937**	**Bartóki kézirat – 74FSS1**[368]	**Eltérések magyarázata**
3. tétel **35**$^{+1}$	Utolsó negyeden van *„ppp”* dinamikai jel	Nincs *„ppp”* dinamikai jel	A kéziratban máshol is található *„pp”* dinamikai jel
75^{+1}	Az akkordon található „>” akcentus jel	Nincs jel az akkordon	A kéziratban máshol is található „>” akcentus jel

17. táblázat: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, 1. hárfa

[368] I.m. 320.

10.18132/LFZE.2024.6

Bibliográfia

Ábrahám Márta: *Bartók és Kodály zenei hatása az 1945 után keletkezett hegedűversenyekre*. DLA-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.

Bartók Béla összegyűjtött írásai. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, Közreadja: Szőllősy András.

Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon kiadó, 2006.

Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes,* fordította Mary Cowden, Clarke, *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*, Second edition, Cambridge: Cambridge University Press 2010.

Biró Viola: „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz". In: *Magyar Zene*, 50/2. szám (2012. május), 188–209.

Büky Virág: „*Különleges tanítványa voltam*" *Bartók Béláné Pásztory Ditta*, *zongoraművész és művésztárs*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.

Casella, Alfredo – Mortari, Virgilo: *A mai zenekar technikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Gulyás Csilla: *A pedálos hárfa aranykora*. DLA-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Demény János: *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Gál Zsuzsa: *Bartók Béla*. Budapest: Zeneműkiadó, Budapest, 1970.

Gillies, Malcolm: (ed. by), *The Bartók Companion*, London: Faber and Faber, 1993.

Henry van der Meer, John: *Hangszerek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

Hunkemöller, Jürgen: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében". In: *Magyar Zene*, 54/2. szám, (2016. május), 189–213.

Kárpáti János: *Bartók-analitika*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2004.

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.

10.18132/LFZE.2024.6

Kovács Sándor: „...és cselesztára. Gondolatok a Zenéről”. *Magyar Zene*, 51/1 (2013. február), 51–67.

Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.

_____: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.

Lampert Vera, „Bartók és az arab zene”. *Forrás*, 47/2 (2015. február), 82–87.

Lampert Vera: „Bartók Béla: Hegedűverseny”. *A hét zeneműve* 1974/4 (Budapest: Zeneműkiadó). 6.

Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.

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

_____: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1971.

_____: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.

Péteri Judit: „Bartók Béla: Concerto”. In: *A hét zeneműve*, 1976/1 (1976. január), szerk. Kroó György, Budapest: Zeneműkiadó, 111–119.

Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

Razvaljajeva Anasztázia: *A hárfa, mint szólóhangszer a 20. századi kortárs zenében.* DLA disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Rensch, Roslyn: *The Harp*. Gerald Duckworth and Company Limited, 1969.

Siklós Albert: *Hangszereléstan elméleti és gyakorlati alapon*, Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zenemű-kiadója, 1909.

Somfai László: *18 Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

_____: *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.

Szabolcsi Bence: *Kodályról és Bartókról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

Szegő Júlia: *Bartók Béla élete*. Bukarest: Ifjúsági könyvkiadó, 1964.

Tallián Tibor: *Bartók Béla szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981.

_____: *Bartók Béla The Man and His Work*. Budapest: Corvina Kiadó, 1980.

Hangszerek enciklopédiája. Athenaeum kiadó, 1999. A mű eredeti címe: *Musical Instruments of the World – An Illustrated Encyclopedia with more than 4000 original drawing.* A fordítás az Orbis Verlag/ München 1988-as *Musikinstrumente der Welt* című, német nyelvű kiadványa alapján készült, fordította: Reviczky Béla.

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

10.18132/LFZE.2024.6

_____: *Bartók brevárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Varró Katalin: *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartól Béla hegedűversenyeinek tükrében*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Vászka Anikó: *Hangszerelés Bartók zeneszerzői műhelyében: A hangszeregyéniségek megnyilatkozása a zenekari művekben*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023.

Vester, Anne: *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter Philologischen und Ästhetischen Aspekten*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015.

Vikárius László: „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.