

10.18132/LFZE.2024.23

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A KEZDET KEZDETÉNEK ZENÉJE.
BARTÓK STÍLUSJEGYEINEK SZERVES FEJLŐDÉSE
A MIKROKOZMOSZ I. FÜZETÉBEN

NÉMETH ANDRÁS

TÉMAVEZETŐ: DÉRI BALÁZS PhD

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.23

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás		II
Előszó		III
I. Alapelemek: 6 unisono dallam	I.1. Bevezetés	1
	I.2. Az alapelem	9
	I.3. 1. dallam	11
	I.4. 2. dallam	18
	I.5. 3. dallam	21
	I.6. 4. dallam	27
	I.7. 5. dallam	30
	I.8. 6. dallam	34
II. Az alapelemek kibontása	II.1. Kóta ponttal (7)	38
	II.2. Két kézzel felváltva (10)	40
	II.3. Fekvésváltozás-Ellenmozgás (13-17)	46
	II.4. Falusi dal (15)	52
	II.5. Imitáció és ellenpont (22)	54
III. Centrumhang: három változat	III.1. Tánc kánon-formában (31)	61
	III.2. Imitáció tükörképben (29)	70
	III.3. Dór hangsor (32)	75
IV. Epilógus	IV. Gyermekeknek: Körtánc	81
Bibliográfia		86

Köszönetnyilvánítás

Szeretettel gondolok Wilhelm Andrássra, akitől a kezdetekben sok biztatást kaptam. Tartalmas beszélgetéseinket doktori tanulmányaim nagy ajándékának tartom. Emlékét szeretettel őrzöm.

Mély hálával és szeretettel gondolok Wagner Ritára, aki döntő hatással volt gondolkodásomra. A vele való zongoraórák, beszélgetések emlékét mindig őrizni fogom.

A Zeneakadémia (LFZE) Doktoriskolájának köszönhetem, hogy Jeney Zoltán kurzusait is látogathattam.

E három ember pótolhatatlan űrt hagy maga után a magyar szellemi életben. A velük való együttműködés lehetősége különlegessé tette doktori tanulmányaimat. Disszertációm az ő emléküknék ajánlom.

Hálás köszönetemet szeretném kifejezni Déri Balázs egyetemi tanárnak, a Zenetudományi Intézet főmunkatársának, aki az utolsó pillanatban vette át a konzulensi feladatokat és segített túljutni az írás nehézségein.

Hálásan köszönöm családomnak, barátaimnak, kollégáimnak, hogy támogattak, segítettek. Nélkülük hozzá sem tudtam volna fogni disszertációm megírásához.

Pázmánd, 2023. november 5.

Németh András

Előszó

Témaválasztásomhoz a kiindulópontot saját tanári tevékenységem szolgáltatta. Sok éve tanítok gyerekeket zongorázni alapfokon. Munkám egy részét középfolon is a rút nevű „kötelező zongora” tantárgy tanítása teszi ki. Életem úgy alakult, hogy Bartók *Mikrokozmosz*ának I. fürete mindennapi kenyeremmé vált. Szerencsémnek tartom, hogy nem a műanyagzacskós, mindenféle adalékanyagokkal dúsított habszivacs-kenyerekkel kell szellememet, valamint tanítványaim szellemét táplálnom, hanem valódi „asszonykézzel gyúrt”, vitamindús étellel.

Meglepődve tapasztaltam azonban, hogy kollégáim egy része nem osztozik lelkesedésemben. Vannak köztük, akik túl száraznak tartják az I. füzetet. Sokat gondolkodtam, mit tehetnék véleményük megváltozásáért.

Disszertációmhoz témára volt szükségem, ezért úgy döntöttem, a két dolgot összekötöm, és a munkám során összegyűlt gondolatokat így próbálom meg közvetíteni. Elhatározásom erősítette az az észrevételem, hogy a szakirodalom is viszonylag keveset foglalkozik a sorozat e részével. Ligeti György így fogalmaz Mikrokozmoszról szóló tanulmányában:

A *Mikrokozmosz* kis darabjai tehát úgyszólván gyaluforgácsok, amelyek a nagy művek munkaasztaláról hullottak le. Bartók azonban minden egyes forgácsért lehajolt, felvette, megmunkálta és addig csiszolta, amíg kis drágakő nem lett belőle.¹

Úgy éreztem, a legméltóbb módja a bartóki példa követésének, ha én is lehajolok a legkisebb forgácsért is. Természetesen nemcsak a szolgálai követés befolyásolta választásomat. Ha nem éreznék erős vonzódást a zenetörténet „gyaluforgácsai” iránt (ilyenek például Schubert táncái is), választásom másra esett volna.

Értekezésemben nem térek ki a Mikrokozmosz keletkezéstörténetére. Ezzel olyan kiváló munkák foglalkoznak, mint John Vinton *Toward a Chronology of the Mikrokozmosz*² című tanulmánya, Lampert Vera *Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez*³ című tanulmánya,

¹ Ligeti György: „Bartók *Mikrokozmosz*áról.” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.) 75–77. 77.

² John Vinton: „Toward a Chronology of the Mikrokozmosz.” *Studia Musicologica* 1966/8. 41–66.

³ Lampert Vera: „Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez.” In: Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok* Kroó György tiszteletére. (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996.) 205–214.

Nakahara Yusuke *Genesis and the Spirit of Bartók's Mikrokosmos*⁴ című disszertációja. Értekezésemben elsősorban a darabokkal kapcsolatos megfigyeléseimet írom le, melyek a tanári munka során alakultak ki. Elsődleges forrásnak Bartók a Mikrokosmos darabjaihoz kapcsolódó saját megjegyzéseit tartom, melyeket Benjamin Suchoff közöl *Guide to Bartók's Mikrokosmos*⁵ című könyvében. Fontos források Bartóknak nem közvetlenül a Mikrokosmoshoz kapcsolódó írásai is. Somfai László munkái⁶ jelentős mértékben formálták Bartók-képemet, annak ellenére, hogy ezekre disszertációmban nem támaszkodom. Nagy hatással volt rám Frank Oszkár *Bevezetés Bartók Mikrokosmosának világába*⁷ című könyve, valamint Lendvai Ernő művei.⁸ Tanulásaikat igyekeztem értekezésemben hasznosítani. Remélem, munkámmal sikerül gazdagítani a Mikrokosmos I. füzetéről szóló képet, közvetíteni azt a lelkesedést, amelyet belőlem váltanak ki e darabok.

⁴ Nakahara Yusuke: *Genesis and the Spirit of Bartók's Mikrokosmos*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 2020.

⁵ Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. (London: Boosey and Hawkes, 1971).

⁶ Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord Kiadó, 2000.). Uő: *18 Bartók tanulmány*. (Budapest: Editio Musica, 2014.).

⁷ Frank Oszkár: *Bevezetés Bartók Mikrokosmosának világába*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995).

⁸ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa: Bartók formakoncepciójáról*. (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1971.). Uő: *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene híros-, ütőhangszerekre és celestára” tükrében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.). Uő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1964.)

Alapelemek: 6 unisono dallam

Bevezetés

Meggyőződésem szerint igazi, ún. szűkebb értelemben vett népi dallamaink mindegyike valóságos mintaképe a legmagasabb rendű művészi tökéletességnek. Kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekintem, mint a nagyobb formák világában egy Bach-fűgát vagy Mozart-szonátát.

Az ilyen dallam klasszikus példája egy zenei gondolat páratlanul tömör, minden feleslegest elkerülő kifejezésének...

Így, minden egyébtől eltekintve, megtanulhatjuk ebből a zenéből a kifejezés páratlan tömörségét, minden lényegtelennek legszigorúbb kiküszöbölését.⁹

A fent idézett, ars poeticának is beillő mondatok fényében a *Mikrokozmosz* legelső, kezdő tanulóknak szánt darabjainak jelentősége is megvilágosodik. A „páratlanul tömör, minden feleslegest elkerülő kifejezés” igénye, mely Bartók a *Magyar népzene és új magyar zene* című tanulmányában megfogalmazódik, és amely zenei gondolkodását nagyobb lélegzetű műveiben is áthatja, hol máshol juthatna jobban érvényre, mint éppen ezekben a legelső, legrövidebb darabokban?

Azok a tanulságok, melyeket Bartók a népzene tanulmányozásából levont, itt jelennek meg a legsűrűbb, legkoncentráltabb formában. Minden mondat, amelyet a fent idézett sorokban a népdalról megfogalmazott, vonatkoztatható a szóban forgó darabokra is, melyek bár gyakorlati céllal készültek, mégis a Bartók által emlegetett „művészi tökéletességet” hordozó, rövid, szűkszavú fogalmazásmód legerősebb megnyilvánulásai közé tartoznak. Bartók szavait kölcsönvéve, kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekinthetők, mint a nagyobb formák világában bármelyik Bartók-mű.

Hasonló célt fogalmaz meg Kurtág is:

Minden feleslegeset elhagyni, azaz a legtöbb kifejezést és tartalmat a legkevesebb hanggal megfogalmazni.¹⁰

⁹ Bartók Béla: „*Magyar népzene és új magyar zene.*” BÖI: 750–757. 752.

¹⁰ Halász Péter: „Kurtág-töredékek.” In: Moldován Domonkos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.) 83–141. 108.

Véleményem szerint ezt a tömörséget sikerült Bartóknak e miniatűrökben elérni, éppen ezért vitathatatlan pedagógiai hasznosságukon túlmutatóan kulcsfontosságú helyet tulajdonítok nekik a szerző életművében. Annak ellenére is, hogy Bartók valószínűleg más állásponton volt e darabokat illetően. Ő maga azért ellenezte a *Mikrokozmosz* első két kötete szétválasztásának kiadó által javasolt gondolatát, mert az első kötetet túl szegényesnek tartotta. Benjamin Suchoff *Syntesis of East and West*¹¹ című tanulmányában közöl egy levélrészletet, melyet Bartók a Boosey and Hawkes kiadónak írt reagálva a szétválasztás gondolatára:

»It is a pity«, Bartók wrote to the company on February 1940, »that this division has been made; now, the first book gives a very poor impression; besides, the content of these sixty pages are a real unity; they are meant for the first year of piano-studying.«¹²

Kommentárjaiban, melyeket Ann Chenée zongoratanárnő kérésére fűzött a darabokhoz,¹³ szokott szűkszavúságához képest is kevés szót pazarol ezekre a darabokra.

Mégis kitartok fenti állításom mellett. Nemcsak az előbb felvázolt okokból. Amellett, hogy a bartóki sűrítés végpontjának, a lényeghez, az ősforráshoz való visszatérésnek tartom e néhány ütemes zenei mikroformákat, arra sem találnék kiválóbb példát, hogy miképpen lehetséges egy olyan korszakban, amelyben inkább a zenei kifejezőeszközök tárának egyre szélesebbre tágítása, a minden új és egyedi irány felé való ösvénytaposás a jellemző; a kezdő gyermek zenei és technikai lehetőségei által meghatározott legegyszerűbb eszközökkel, Varró Margit a zeneszerző játéktérét végletesen leszűkítő pontjai pontos követésének szigorú kötöttségével mégis egyedit alkotni. Hogyan lesznek az egyéni zenei nyelv kibontakozását szigorúan korlátozó szabályok által majdhogynem determinált zenei gondolatokból apró hozzányúlással Bartók zenei ujjlenyomatai. Weöres Sándor egy interjúban,¹⁴ amelyben az interjú készítője, Simon István saját hangjának mibenlétéről kérdezi hosszasan (Weöres végig tagadja, hogy lenne saját hangja, Simon az ellenkezőjét bizonygatja), végül egy érdekes szóhasználattal válaszol:

¹¹ Benjamin Suchoff: „Syntesis of East and West.” In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. (Portland: Amadeus Press, 1994.) 189–211.

¹² I.m., 191.

¹³ Bartók kommentárjait a *Mikrokozmosz* darabjaihoz Benjamin Suchoff közli *Guide to Bartók's Mikrokosmos* című könyvében. Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. (London: Boosey and Hawkes, 1971.).

¹⁴ „Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral.” In: Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1993.) 263–276.

Németh András: Bartók stílusjegyeinek szerves fejlődése a Mikrokozmosz I. füzetében

SI: Mégis, miben tudnád összefoglalni ezt a sajátosságot, amelyet magadra nézve mégiscsak jellemzőnek érzel? Hiszen lehetetlennek tartom, még egyszer hangsúlyozom, hogy te magad ne látnád azt, hogy mennyire homogén a saját életműved.

WS: Ezt a homogenitást végeredményben mi jelenti? Egy szótagú szóval tudok rá válaszolni: a griff. Itt nem a griffmadárra gondolok, hanem az Angreifenre, a hozzányúlásra. Picasso fölrajzszegez egy üres lapra egy darab újságpapírt, és bárki látja, hogy azt nem egy ötéves gyerek szögezte fel, hanem maga Picasso. Rajta van Picasso griffje.¹⁵

Mitől lesz „Picasso” az a felrajzszegezett darab újságpapír? Hogyan válik Bartók-mű az olyan legegyszerűbb zenei gondolatból is, mint egy fel-le lépegető pentachord? Disszertációm célja nem a pontos megválaszolása ezeknek a megválaszolhatatlannak tűnő kérdéseknek. De a válasz reménytelen keresése mégis lehetőséget ad arra, hogy felfedezzünk egy olyan csodálatosan összetett világot, amelyhez lehet, hogy csak néhány, inkább negatív gyerekkori emlék fűzi a legtöbb olvasót. Mert nehéz zene a Mikrokozmosz I. fülete, talán a legnehezebb a hat közül, és éppen a kezdő gyermeknek kell felnőnie ehhez a feladathoz. Erre az ellentmondásra mutat rá Hajdu André is *A galaxy called Mikrokosmos*¹⁶ című cikkében:

The high quality of the music, its concision and almost mathematical purity requires a ripe musician from its earliest stages...

In my experience, a succesful meeting between text and student takes place only when, nurtured on a less ascetic and more fleshy music, he/she is ripe enough to confront Bartók's challenges. In the later volumes Mikrokosmos becomes more personal and temperamental, and less abstract. Paradoxially the most problematic is the first book, and its difficulties persist in volume II.¹⁷

Jogosnak tűnik Hajdu észrevétele azzal kapcsolatban, hogy a technikai szempontból könnyű darabok a legabsztraktabbak, legnehezebben megközelíthetőek. Én is azon a véleményen vagyok, hogy e darabok esetében a pedagógiai cél csak egy kívülről jövő kiindulópont, a szerző tollát elsősorban saját belső kényszere vezette, hogy eljusson a lényegig. Ahogy Keszi Imre fogalmaz Nyugatban megjelent cikkében:

¹⁵ I.m., 273.

¹⁶ A cikk egy Magyarországon tartott előadás alapján született.

¹⁷ Andre Hajdu: „A Galaxy called 'Mikrokosmos'.” *Tempo* 62/243 (2008. Január) 16–35. 19.

Ha az ember mindenén túljutott, akkor már csak két dolog jöhet: mindenség és önmaga, a kozmosz és a mikrokozmosz. Találón adta a végső leszűrtségig eljutott Bartók Béla új zongoraművei gyűjteményének a »Mikrokozmosz« címet.¹⁸

Hasonlóképpen fogalmaz a gyermekdarabok Bartók életében betöltött szerepéről Kroó György:

Annak a nagy, feltétlenül észrevehető egyszerűsödési, letisztulási folyamatnak elindítói és jelzői, amely Bartók utolsó műveit kivétel nélkül jellemzi.¹⁹

A kezdő gyermek maga valószínűleg közelebb van e szférához, mint hinnénk, és ha nem akadályozzuk, természetesen megvan benne a képesség, hogy átélje e darabok egyszerű, letisztult szépségét. Ez a folyamat a tanulás elején viszont csak a tanár közvetítésével tud megtörténni. Először neki kell felfedezni Bartók költőiségének és találékonyságának megnyilvánulását ezekben a darabokban is. Ha ez sikerül, a tanulás kirakósszerű játéknak fog tűnni, amelyben ugyan egyszerű elemekkel kell dolgozni, de azokból a legváltozatosabb alakzatok formázhatók.

Ennek a szemléletnek a kialakulásához szeretnék én is valamit hozzátenni, ezért döntöttem úgy, hogy disszertációmban a Mikrokozmosz legelső darabjait veszem nagyítólencse alá.

Megfigyelésem szerint e mikroformák nagyított képe sok esetben azonosságot mutat a jól ismert, számos tanulmányban és könyvben vizsgált nagy művek, a bartóki makrokozmosz jellemző formáinak képével. Amellett, hogy a kicsiny formákban megismétlődnek a nagyobb formákat meghatározó folyamatok, a kis formákon belül is felfedezhetők hasonló ismétlődések, például a darab kezdőmotívuma és a darab egészének formája között.

Ilyen ismétlődések a természetben is gyakran előfordulnak. A talán legtöbbet idézett példa a fa, melynek ágazata, gyökérzete és levelének erezete között fedezhető fel hasonló összefüggés, és persze az ágazaton, gyökérzeten, levelek erezetén belül is.

Hasonló önismétlődésekre Bartók műveiben Bartók első igazán mély elemzője, Lendvai Ernő is rámutat. Például az V. vonósnygyes elemzésében érzékletesen szemlélteti,²⁰ hogy a darab egészét meghatározó szimmetrikus hídforma hogyan ismétlődik meg kisebb szinten, a tételek szintjén is, miközben ezek a tételek maguk is részei a nagy hídformának. Azok a természeti formák, amelyeket Lendvai Bartók formáival párhuzamba állít (legszebb példa talán a *Zene I.*

¹⁸ Keszi Imre: „Kozmosz és Mikrokozmosz. Bartók Béla új zeneművei.” In: Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 444–449. 445.

¹⁹ Kroó György: *Bartók kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.) 188.

²⁰ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa: Bartók formakoncepciójáról*. (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1971.) 7–22.

tételének arányai és a napraforgó tányérján elhelyezkedő sorok szerkezete között lévő azonos-ság),²¹ maguk is hasonló, több szinten önmagukat ismétlő alakzatok.

A több szinten létrejövő önismétlés jelenik meg a természeti formák arányaiban is. Jellemző arányuk az aranymetszés, ahol egy szakasz úgy van felosztva, hogy a kisebb rész úgy aránylik a nagyobbhoz, mint a nagyobb az egészhez. Egy másik összevetésben a nagy rész válik kicsivé. A folyamat a végtelenségig ismétélhető.²²

Kérdés, hogy a Bartóknál is jelenlévő, a természeti formákkal analóg többszintes építkezés valóban természettudományos érdeklődésére vezethető-e vissza. Lendvai gyönyörű, a *Zene* fűgájával és a napraforgóval kapcsolatos megfigyelésén feltételezésem szerint Bartók maga is meglepődött volna. Mindazonáltal Lendvai a természeti jelenségek és Bartók formái között lévő megfeleléseket megvilágító meglátásai egyáltalán nem idegenek Bartók szellemiségétől, figyelembe véve, hogy zenéjének alapelemét, a népdalt maga is egy természeti képződménynek tekintette.²³ Ahogy a természetben a szabályszerűségek és a véletlenszerűségek tökéletesen megférnek egymás mellett, úgy Bartók formáiban is a spontaneitás, az improvizáció tölti meg élettellel a szigorú rendet. Ez a kettősség hatja át előadói stílusát is.

De nemcsak a természet formáinak megfigyelése hathatott Bartók formavilágára. Hasonló mintákat találhatott a nagy elődök műveinek folyamatos tanulmányozása során is. Vikárius László utal rá *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* című könyvében, hogy ez a tevékenység hozzátartozott mindennapjaihoz,²⁴ mint ahogy az következik is nyitott, minden hatást befogadó és azokat alkotásaiban szintetizáló személyiségéből. Johann Sebastian Bach jó néhány fűgájában hasonló többszintes építkezéssel találkozhatunk – disszertációm későbbi részében az f-moll szonfóniával kapcsolatban erről részletesebben írok²⁵ – így Bartók hasonló eljárása eredeztethető innen is. Bachnál a fűgatóma az alapelem, amely képes a darab egészének formáját is és a legapróbb részleteket is meghatározni.

²¹ I.m., *Természet-szimbolika. Táncszvit*. 141–167. 149.

²² Az aranymetszés megjelenése Bartók műveiben nem szorul további magyarázatra, ezért ezzel disszertációmiban csak említés szintjén foglalkozom. Lendvai könyveiben részletesen foglalkozik a témával. Például: *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára” tükrében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.): *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre. Arányok*. 10–14. Uő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.): Függelék: *Az aranymetszésről*. 267–283.

²³ „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében” *BBI* 1, 106–115. „A szűkebb értelemben vett parasztzene tehát természeti jelenségnek tekinthető; mai alakját minden tanultság nélküli embertömeg ösztönös alakító erejének köszönheti. Éppolyan természeti tünemény, mint pl. a természet (a növény- és állatvilág) alakzatai.” 107.

²⁴ Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. (Pécs: Jelenkor, 1999.) 199.

²⁵ 17. old., 6. kottapélda.

Ha megfigyelésem helytálló, és ahogyan a természetben vagy Bach fűgaiban is, Bartók mikrostruktúráiban megismétlődnek makroszerkezeteinek jellegzetességei, úgy a legapróbb darabok vizsgálata rávezethet arra a felismerésre, hogy már az első darabban ott vannak a legjellemzőbb bartóki sajátosságok, sejtszintre tömörítve. Bartók nagyszabású, összetett formái visszavezethetők eddig a legegyszerűbb, legtermészetesebb zenei ősmozdulatig. Az 1940-ben Szentjóni Miklósnak adott, sokat idézett interjúból²⁶ tudjuk, hogy Bartók a legelső darabokkal készült el legkésőbb. Valamelyest ez a tény is alátámasztja azt a feltételezésünket, hogy a pedagógiai célnál erősebb volt a belső késztetés, hogy visszavezesse zenéjét az ősejtig. Útja a legbonyolultabbtól vezetett a legegyszerűbbig.

A legjelentősebb különbség, ha összevetjük a Mikrokozmosz darabjait Bartók korábbi zongoraiskolájának (Bartók–Reschowsky) darabjaival,²⁷ hogy míg a Reschowsky-zongoraiskola darabjai nem reprezentálják minden esetben Bartók akkori zenei nyelvét, addig a Mikrokozmosz legapróbb darabjaiban is tükröződnek a bartóki univerzum sajátosságai. A legáltalánosabbnak tűnő zenei gondolaton is ott a kéznyom.

A kezdet kezdetéhez való visszatérés után nyomon követhetjük, hogyan épül föl ebből a zenei sejtéből lépésről lépésre egy egész zenei világ, párhuzamosan azzal, ahogy az apró darabokat tanuló növendék zenei horizontja is tágul.

Először idézzük föl, mi volt az első lépcsőfok, amelyet Varró Margit javasolt Bartóknak:²⁸

A kezdő tananyagot én általában 4 fokozatos lépésre osztottam be. ...

Az első lépés 5 ujjas pozíción belüli (természetesen nem mindig azonos) dallamokat és gyakorlatokat tartalmaz, mindkét kézzel azonos irányba haladva és egyforma értékű hangokat játszva.²⁹

A varrói első lépés nem tartalmazza azt a kötöttséget, hogy a dallamoknak kizárólag szekundokban kell mozogniuk, de Bartók még ezt a megkötést is hozzáveszi. A pedagógiai cél logikus és világos: a pozíciójáték gyakorlása. A csakis szekundokban mozgó dallamok könnyebbé teszik a növendéknek, hogy játék közben a kottát is tudja követni. A zeneszerző szempontjából azonban nagyon szigorú követelmény. A mozgástér rendkívül szűk. A dallamvonal minden esetben

²⁶ Beszélgetés Szentjóni Miklóssal. Először megjelent: *Magyar Nemzet*, 1940. október 3. Újraközölve: Ujfalussy József (összeáll.): *Bartók breviárium*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 509.

²⁷ A kérdéssel Lampert Vera foglalkozik bővebben *Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez* című tanulmányában. Lampert Vera: „Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez.” In: Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok Kroó György Tiszteletére*. (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996.) 205–214.

²⁸ Varró Margit: *Tanulmányok, Előadások, Visszaemlékezések*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980): *Bartók: Mikrokozmosz*. 92–105.

²⁹ I.m., 97–98.

egy föl-le hullámzó pentachord, vagy annak kisebb szeletei. Ráadásul a kezdő növendék feltételezeten szűkös zenei ismereteire tekintettel sem ritmikai összetettséggel, sem hangszínbeli sokszínűséggel vagy tempóbeli változatossággal sem ellensúlyozhat a szerző.

De éppen az eszközök, a lehetőségek hiánya az, ami lehetővé teszi Bartóknak, hogy zenéjét visszavezesse a gyökerekig. A kezdők zenéje egyúttal a kezdet zenéjévé is válik. A gyermek szellemi-technikai fejlődésével párhuzamosan pedig mintha a zene fejlődésének stációin is végighaladna.³⁰

Valóban, kiáltott fel az előadó, e különös művészetre jellemző, hogy bármely pillanatban képes mindent előről kezdeni, a semmiből újra elindulni, tudomásul sem venni addig megtett művelődéstörténeti útját, s mindazt, amit az évszázadok folyamán kivívott; képes magát újra fölfedezni, újonnan megteremteni. Olyankor aztán ugyanazokon a kezdetleges, ősi fázisokon megy keresztül, mint története hajnalán, és fejlődése fő hegyvonulataitól távol, félrehúzódva, magánosan, észrevétlenül képes a csodálatos szépség különös magaslataira emelkedni.³¹

A kezdethez való visszatérés magyarázhatja a lejegyzés „stile antico” modorát. (Annyi bizonyos, hogy pedagógiai oka kevésbé lehet a dallamok nagy értékekben való lekottázásának. A gyerekek sokkal otthonosabban mozognak ti-ti-tá értékek világában. A dallamok nagy értékekben való lejegyzése sajnos a dallamok szétszaggatott előadásának ágyaz meg). Az imént említett ősi rétegbe való alámerülés azonban mintha maga után vonzaná a múltat idéző kottaképet.

Jellemző párhuzamként ismételten Bachot említhetjük, aki (kortársaival látszólag szemben haladva) szintén előszeretettel idézte a múltat stílusban, kottaképben egyaránt, magára hozva ezzel az idejétmúltság, a régimódiság vádját. Magatartásában, akár Bartókéban, a zene ősi (vagy legalábbis középkori) rétegéhez való kapcsolódás, a lényegig való mélyre hatolás érhető tetten. Csodálatos példákat találunk erre a h-moll misében, elég, ha csak a Credo, Crucifixus, Dona nobis tételek kottájára pillantunk.³²

³⁰ Erre az összefüggésre Jagamas János is rámutat a Mikrokozmosz hangsoraival kapcsolatban. Jagamas János: „A Mikrokozmosz I. és II. füzetének hangsorai.” In: László Ferenc (szerk.): *Bartók dolgozatok*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974.) 47–70. 51.

³¹ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. A Doktor Faustus keletkezése. Egy regény regénye*. Ford.: Szöllősy Klára, Pödör László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.) 85.

³² Mindhárom tételben régies kottakép társul az időtlen-személytelen, a lehető legegyszerűbb formában megjelenő néhány hangos zenei szimbólumok régies kidolgozásához.

Tökéletesen illenek ezekre a zenékre a fentebb már idézett Kretzschmar egy másik, Beethoven kései stílusáról szóló előadásának mondatai:

A késői Beethoven-műben a konvenció gyakran minden szubjektívtól mentesen, érintetlenül és változatlanul bukkan elő, olyan kopáran, szinte azt mondhatnók, kiszikkadva, éntelenül, hogy az hátborzongatóbb, fenségesebb minden egyéni merészségnél.³³

Ezt az idézetet a Mikrokozmosz I. füzetének darabjaival kapcsolatosan is lényegbevágónak érzem. Beethovennek a konvenciók felforgatásától, az egyéni zenei nyelv megteremtésétől az egyéniségen való felülemelkedésig vezető útjával párhuzamosnak érzem Bartókét. Vikárius László *Modell és inspiráció Bartók műveiben* című könyvében világosan kirajzolódik,³⁴ hogy minden hatás befogadásának ellenére mennyire fontos volt Bartóknak a saját nyelv kialakítása. Más szerzőkről szóló írásaiban is jól látszik,³⁵ hogy az utánzást minden esetben nehezményezi (még az általa nagyra becsült Dohnányinál is),³⁶ míg az eredetiséget, az új fölfedezéseket az egyik legfontosabb erénynek tartja (például Liszt jelentőségét is ebben látja).³⁷ Az érett Bartókra azonban a konvenció iránt való nagyobb engedékenység a jellemző (mint ahogy ezt Kretzschmar Beethovennel kapcsolatban is említi). Ez a viselkedés nyilvánul meg akkor is, amikor műveiben egyre inkább a tonalitás fontosságát, a legprogresszívebb, dodekafon irányzattól való távolságtartását hangsúlyozza.³⁸ Akár Bartóknak, akár Beethovennek művészete csúcán már nem kell küzdenie az egyéni hangért. Ezen a ponton lehetnek megengedők a konvencióval

³³ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. A Doktor Faustus keletkezése. Egy regény regénye.* Ford.: Szöllősy Klára, Pödör László. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.) 71.

³⁴ Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez.* (Pécs: Jelenkor, 1999.).

³⁵ A *Magyarországi modern zenéről* című írásában (BÖI. 745–749.) Mihailovich Ödönről a következő megjegyzést teszi: „Mihailovich Ödönnek (1842), a legjelentősebb zeneszerzőnek [a Liszt utáni korszak szerzői közül. N.A. megjegyzése] művei sem egyebek hamisítatlan Wagner utánzatoknál.” 746. Ugyanebben az írásban a következőket írja Kodály *cselló szólószonátájával* kapcsolatban Regerről: „A Cselló szólószonáta semmilyen hasonlóságot nem mutat más ilyen jellegű művekkel, legkevésbé Regerével, amelyek csak sápadt Bach-utánzatok. 748.

³⁶ Az előbb idézett írásban (*Magyarországi modern zenéről*) így ír Dohnányiról: „Dohnányi kompozíciói vitathatatlan értékűek; semmi igazán új nincs zenéjében és alapjában véve, stílusában sem más, mint nagy német mesterek epigonja” I.m., 747.

³⁷ Bartók Béla: *Liszt-problémák.* BÖI. 697–706. „De én azt hiszem, ez sem lényeges; a lényeg az ezekben a művekben is nagy, előremutató merészségekben, új, akkoriban legeslegelőször kimondottakban kell keresnünk és találnunk. Ezek emelik Liszt Ferencet mint zeneszerzőt a nagyok sorába.” 699.

³⁸ „Az is igaz, hogy újabb műveimben a tonalitás világosabb megfogalmazására törekszem, mint sok más, néhány évvel korábban írt művemben. Nem mintha valaha is átengedtem volna magam az »atonalitásnak«, ahogyan azt Schönberg és mások művelték; azokban a darabokban, amelyekre utalok, a tonalitás – persze a szó tágabb értelmében – nem hiányzik, csak olykor többé-kevésbé rejtve marad vagy a harmóniai textúra különlegességei (idioszinkráziái), vagy a dallamvonalakban fellépő átmeneti kitérők mögött.” Beszélgetés Bartókkal. Első közlés: Daily Telegraph (1929. március 9.) Az interjú készítője: Michel Dimitri Calvocoressi. Újraközölve: *Beszélgetések Bartókkal (Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945)* közr.: Wilhelm András (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000.) ford.: Rác Judit, 108–110. 109.

szemben, mert „griffjük” már olyan erős, hogy a „változatlanul előbukkanó konvencióra” is ráég. Egyéniségük legerősebb megnyilvánulása éppen egyéniségük meghaladásának pillanatában történik. Ahogy Weöres Sándor írja *Ars Poetica* című versében:

Az okosak ajánlják: legyen egyéniséged
Jó; de ha többre vágyol, legyél egyén-fölötti.

Az alapelem

Disszertációmban eredetileg a Mikrokozmoszt Kurtág *Játékok* című sorozatával összevetve vizsgáltam volna. Bár a Játékok később kiszorult, mivel úgy éreztem az összehasonlító elemzés nehézkessé tenné a Mikrokozmosz szerves fejlődési folyamatának követését, amelyet pedig igen fontosnak, dolgozatom fő vonalának tartok, a párhuzamot a két sorozat között olyan erősnek érzem, hogy ezen a ponton teszek egy rövid kitérőt a Játékok felé, úgy, hogy két, Kurtág által a Játékokban használt kifejezést hívok segítségül a Mikrokozmosz darabjainak megértéséhez.

Az egyik a képzőművészetből átvett „talált tárgy” (*objet trouvé*).³⁹ Ez a két szó mindent elmond arról, amiről az előzőekben írtam. A talált tárgyakban Kurtág a legapróbb „hozzányúlással” varázsol teljesen általános, mindig is létező zenei jelenségekből (mint egy föl-le hullámzó *glissando*) valami egyedit. De olyan is előfordul, hogy a Takács Krisztina által 6 éves korában írt „A nyuszi és a róka” című darabot beemeli a sorozatba. Az „egyéniségnek”, az „újnak” a modern kor által a zeneszerzőkre akasztott kényszerzubbonyától való szabadulás, az ősi zenei kifejezés ereje adja ezeknek a daraboknak különleges frissességét. A szerző személyisége itt valóban csak a „hozzányulás” jellegében érhető tetten. Ettől a hozzányúlástól azonban mégis félreismerhetetlenül „Kurtággá” válik minden, amihez hozzányúl.

³⁹ A fogalom Marcel Duchamp nevéhez fűződik. Különböző tárgyak műalkotásba emelését, azok műalkotássá formálását jelenti. A magyar képzőművészek között előszeretettel használták olyan alkotók, mint Vajda Lajos, Ország Lili, Bálint Endre. Kurtág a Játékokban több darabot is így nevez. Jeney Zoltán is használja a kifejezést Déri Balázsnak adott interjújában: „Egy fraktálsort generálva elkezdtem nézni, hogy milyen rendkívülien rekurzív a szerkezete, s ez mennyire jól használható nekem. S hogy miért, ezek megmagyarázhatatlan pillanatai az életnek meg az alkotásnak is, levettem Pilinszky Sötét mennyország című oratóriumát, emlékeztem erre a versre, s kipróbáltam, hogy megy-e. S miután tökéletesen illett rá prozódiailag, akkor gondoltam, hogy ez megint egy »talált tárgy« – ilyen rengeteg van az életemben.” „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltán és Déri Balázs rádiós beszélgetése.” *Magyar Egyházzene* XIII. évfolyam 2005/2006/3.szám. 293–302. 298. A talált tárgyak szerepére Jeney Zoltán művészetében Dalos Anna is foglalkozik egy tanulmányában: „Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás. Jeney Zoltán Halotti szertartásának születése (1987–2005)”. *Magyar Egyházzene* XX (2012/13) 391–403. 403.

A Kurtág által használt fogalmat kölcsönvéve jellemezhetünk talált tárgyként egy föl-le lépő pentachordot is, mint dó-ré-mi-fá-szó-fá-mi-ré-dó. A zongorához leülő tanuló nagy valószínűséggel maga is rátalál eme dallamra.

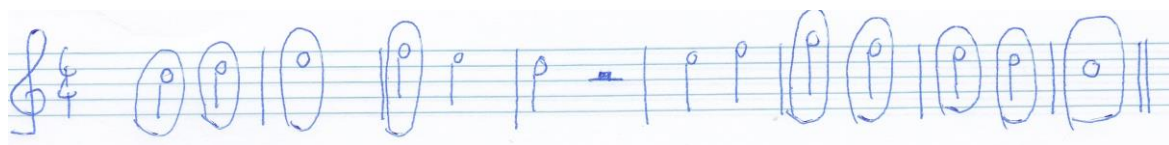
A másik Kurtágtól kölcsönzött fogalmat segítségül hívva az egyszerűség kedvéért a továbbiakban *alapelemnek* nevezem. Az alapelem a maga egyszerűségében is sok gondolattársításra ad lehetőséget. Értelmezhetjük a szimmetrikus bartóki híd-forma kicsinyített, tömörített másának is. Mivel az alapelem adott, ezért annak megmunkálása egyenesen kínálja Bartóknak az általa kedvelt, nagy műveiben gyakran használt hídszerű formának kicsinyített megvalósítását. Hogy mi minden jelentést hordozhat egy híd-szerkezet, arról Ujfalussy részletesen ír „A hídszerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében” című tanulmányában. Álljon itt ebből egy idézet:

Természetes, hogy ezek a művészi szerkezetek azért ennyire általánosak és ősiek, mert az ember valóságának alapvető elrendezéseit verik vissza a művészi alkotásban. Így híd-szerkezetünk ösképe lehet például a történésnek olyan zárt egységű modellje, mint egy nap vagy év lefolyása. A görög szemlélet az események szakaszos egymásutánjában inkább a visszatérő mozzanatok közös vonásait figyelte meg, semmint az ismétlődésben is kiemelkedő nem-közös jegyeket, a variánsokat. Az esztendőt „eniautosz”-nak nevezte, időszemlélete ciklikus-periodikus volt, és szónoki művészetében is „periódusnak”, önmagába visszatérő szakasznak nevezte a mondatnyi egységet.⁴⁰

⁴⁰ Ujfalussy József: „A hídszerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében” In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.) 15–30. 16.

1. dallam

Az alapelemhez Bartók itt valóban alig nyúl hozzá. Mindössze négy hozzáadott hang és a ritmikai tagolás lehetőségének a kihasználása azok az eszközök, amelyek megkülönböztetik az organikus zenei formát a mechanikus, ujjgyakorlatszerű alapelemtől:



1. kottapélda

Vegyük sorra, melyek azok az ezen apró beavatkozás következtében létrejövő jellegzetességek, melyek Bartók zenei világának legkoncentráltabb megnyilvánulásává avatják ezt az általános, zenei közhelyet!

A híd⁴¹

Ahogy arra már utaltam, az alapelemhez való hozzányúlás önmagában is sugalmazza, hogy a belőle kialakult dallam azt a legelemibb, kinyíló-becsukódó, egy csúcspont felé tartó, majd onnan lehajló ívet rajzolja meg, amelyet olyan, a Bartók-zene szívének legbelsőbb kamráit alkotó zenék is követnek, mint a *Zene* piramisfűgája, vagy más módon a *Kékszakállú herceg vára*; ezáltal e kis darab magában hordozza mindazt a jelentést, amelyet a fentebb idézett, a bartóki híd-formához kapcsolódó Ujfalussy mondatoknál pontosabban meg sem kísérelnék kifejezni. C-ről indul, kinyílik, eléri a legmagasabb pontját, majd becsukódik, és visszaérkezik a kiinduló C hangra. „Periódus, önmagába visszatérő szakasz”, ahogy arra Ujfalussy rámutat.⁴² Jellegzetesen bartóki dramaturgiának érezzük, éppen a nagy művek hasonló felépítésének kontextusa miatt, ugyanakkor a legáltalánosabb, legtermészetesebb felépítése is ez egy zenei gondolatnak.

Hasonló kupolás ívet jár be az új stílusú népdal is. Ez a természetben is gyakran előforduló ívet (szivárvány, napút) megrajzoló dallam a Bartók-zene összejtje. A továbbiakban nyomon

⁴¹ Mint ahogy arra Tallián Tibor is föl hívja a figyelmet, Bartók csak egyszer használja a híd-forma kifejezést a *Zene* harmadik tételének elemzésében. Tallián Tibor: *Bartók Béla* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.) 309. Ebből kiindulva a hasonló szimmetrikus – általában A, B, C, B, A – szerkezetekre használja a szakirodalom ezt a kifejezést. Ennek értelmében a *Zene* I. tétele például nem nevezhető hídformának. Ennek ellenére a formakoncepció nagyon hasonló, ugyanaz az átváltozás, a „hídon” való átkelés történik meg, mint a híd-formákban. Ebben a tágabb értelmezésben használom a híd szót ezen a helyen.

⁴² „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében” In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.) 15–30. 16.

követhetjük, hogyan növekszik, hogyan fejlődik, hogyan veszi magára egyre félreismerhetetlenebbül Bartók stílusának jellegzetességeit ez a majdnem egy puszta föl-le lépő pentachordig lecsupaszított dallam.

Szimmetria és aranymetszés

Lendvai kétféle arányt tart meghatározónak Bartók formáiban:⁴³ a tökéletes, klasszikusoktól örökölt szimmetriát, valamint a természeti formákban gyökerező aszimmetrikus arányt, az aranymetszést. Ebben a darabban mindkettő egyszerre jelen van. A dallam 4+4 ütemre tagolódik, ami klasszikus szimmetria, azonban csúcspontja az alapelemhez hozzáadott négy hang következtében az aranymetszéspontra tolódik.

Kelet és Nyugat

Bartók egyéniségének tágas dimenzióit éppen a minden hatást befogadó, azokat szintetizálni igyekvő hozzáállása nyitja meg. Zenéjében magától értődő természetességgel egyesíti a különféle hatásokat. Leginkább a nyugati hagyományból származó zeneszerzés-technikáknak, formáknak, és a keleti népek zenéjéből származó dallam- és ritmusvilágnak az egyesítését emlegetik vele kapcsolatban. Ezt ő is céljának tartja. Egy interjúban a következőképpen fogalmaz: „Kodály és én a Kelet és a Nyugat szintézisét akartuk megvalósítani”.⁴⁴

A Mikrokozmoszsal kapcsolatosan Benjamin Suchoff ezt annyira hangsúlyosnak találja, hogy egy, a Mikrokozmoszról szóló tanulmányának a következő címet adja: *Synthesis of East and West (The Bartók Companion)*.⁴⁵

Ez a szintézis ebben a mindössze 13 hangot számláló darabban is felfedezhető. A 4+4 ütemes, kérdés-felelet periódust a kezdő tanulóval azonnal megismertető szerkezete eredeztethető a nyugati tradícióból, de – ahogy arra Dobszay László *A klasszikus periódus* című könyvében rámutat – ugyanez a szerkezet fellelhető a népzeneben is. Ő ezeket az egyszerű periodikus szerkezeteket dalperiódusnak hívja, és a Mikrokozmosz első darabjait is ezekhez sorolja.

⁴³ Például a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* elemzésében az aranymetszésre épülő formálást Bartók kromatikus írásmódjával, a szimmetrikus formálást a diatonikus írásmódjával köti össze. Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.) 202–203.

⁴⁴ „Az ember és eszméi”. Első közlés: Serge Moreaux, *Sa vie, ses oeuvres, son langage*. Paris: Richard Masse, 1949, 10–14. Az interjú készítője: Serge Moreaux. Újraközölve: *Beszélgetések Bartókkal (Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945)* közr.: Wilhelm András (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.), ford. Rác Judit, 190–192. 190.

⁴⁵ Benjamin Suchoff: „Synthesis of East and West.” In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. (Portland: Amadeus Press, 1994.) 189–211.

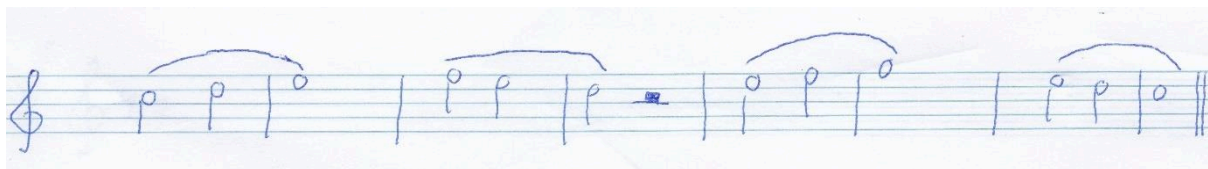
A periodizálásra emlékeztető szerkezet a magyar (és más) népzeneekben is fellelhető. Az itt található periódusok abban különböznek a klasszikus periódustól, hogy nem jelennek meg a formai csoportok egymáson áthatoló különböző szintjei, a velük járó cezurális gazdagság sokkal kevésbé érvényesül. (Ez mondható például azokról a nyolcütemes gyermekdalokról is, melyek a páros-ütempáros formaképzésük ellenére csak igen alacsony fokon „hatványozottak”.) Formai csoportjaik inkább felsorolásnak hatnak, melyek egy adott ponton azonban mégis periódussá kerekednek. Az efféle formát dalperiódusnak nevezhetjük. Ilyenek például Bartók rövid gyermekdarabjai is a Mikrokozmosz elején. Páros formaképzésük a periódus közelébe hozza őket, de a gyermek felfogóképességéhez mért egyszerű cezurális rend, a súlyrendi események alacsony szintje a dalperiódussal rokonítja őket.⁴⁶

Ha pontosabban szemügyre vesszük a dallamot, egy 2+2+4 ütemes tagolódást fedezhetünk fel benne, ami egy szintén a nyugati tradícióban széles körben alkalmazott Bar-forma. Ez a forma szintén megtalálható akár olyan egyszerű gyermekdalokban is, mint a *Süss fel nap* kezdetű gyermekdal. Bartóknál a Bar-forma különösen gyakori,⁴⁷ a Mikrokozmosz első füzetének általam kiválasztott darabjai között is fogunk még rá példát találni.

Frank Oszkár Mikrokozmoszról szóló könyvében⁴⁸ a következő megállapítást teszi:

*Ha ugyanezt a ritmust gyorsabban képzeljük el (pl. gyorsabban énekeljük), kiderül, hogy itt valószínűleg hat- és hétszótagú népdalritmusról van szó. Hasonlítsuk pl. a „Hol jártál, báránykám?” kezdetű gyermekdal ritmusához.”*⁴⁹

A gyermekdalra emlékeztető ritmus mellett egy talán még fontosabb szál is fűzi a népdalhoz a vizsgált dallamot. Egyetlen hang elhagyásával megkapjuk az 1. unisono dallam vázát:



2. kottapélda

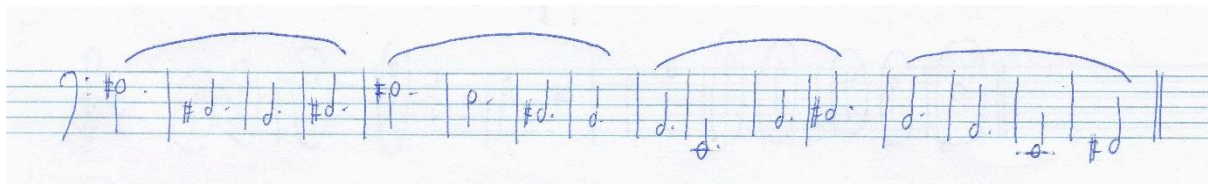
⁴⁶ Dobszay László: *A klasszikus periódus*. (Budapest: Editio Musica, 2012.) 131.

⁴⁷ Erre Lendvai Ernő is felhívja a figyelmet. Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1964.) 285.

⁴⁸ Frank Oszkár: *Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.).

⁴⁹ I.m., 130.

A négysoros magyar népdal szerkezete talán a legtermékenyítőbb hatás Bartók témaalkotására. A Mikrokozmoszban is, de a teljes életműben is nagy fontosságú. Előfordul, hogy Bartók az általa a sűrűség és tömörség legkiválóbb példájának tartott népdalszerkezetet tovább sűríti. A legjellemzőbb példa *A kékszakállú várának* bevezetése:



3. kottapélda

Itt mindössze négyhangossá szűkülnek a népdalsorok. Hasonlóval találkozhatunk a Mikrokozmoszban is. Például az *Akkordtanulmány* (69) című darabban:



4. kottapélda

Az első dallam fentebb lekottázott 4×3 hangos váza tekinthető a négysoros népdalszerkezet még tovább tömörített változatának. Itt a népdalsorok mindössze háromhangos motívumokból állnak.

Az alapsejt a C-D-E motívum.⁵⁰ A dallam vázát ennek a motívumnak a különböző módokon történő variálásával kapjuk meg. Másképpen fogalmazva: olyan zeneszerzői eljárásoknak veti alá Bartók (tükrözés-fordítás-transzponálás), amelyek szintén a nyugati tradíció régmúltjába gyökereznek. Ez a háromhangos motívummal való játék egy olyan rövid, egyszerű dallamot eredményez, amelyet mégis belső összefüggések forrasztanak egy megbonthatatlan egységgé. A belső összefüggésekre való törekvés, a régmúlt zeneszerzés-technikáinak újjáélesztése mind

⁵⁰ Jürgen Uhde Mikrokozmoszról szóló könyvében a darab felépítését szintén e háromhangos motívumból vezeti le: *Bartók Mikrokozmosz. Spielanweisungen und Erläuterungen*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1959.) 26.

olyan, az érettkori Bartókra jellemző tulajdonságok, amelyek „kicsiben” ebben az apró darabban is felfedezhetők.⁵¹

Ez a leginkább Bachban testetöltő, rá leginkább az észak-német, németalföldi szerzőkről hagyományozódó gondolkodásmód a Mikrokozmosz teljes sorozatát áthatja. Az apró motívumok ide-oda forgatásából a sorozat végére eljutunk a kromatikus invencióig, amely saját tükörképével együtt is játszható két zongorán. Ez már sokkal egyértelműbb kapcsolódás a *Kunst der Fuge* szerzőjéhez. De nem is kell a fuga művészetéig mennünk, ha párhuzamokat akarunk keresni a két szerző pedagógiai munkái között. Az *Invenciókban* ugyanez a szemlélet nyilvánul meg, melyet a sorozat előszavában Bach a következőképpen fejez ki:

Alapos útmutatás a zongorajáték kedvelői, különösképpen a tanulók részére, amelyben világos oktatást kapnak, hogyan kell két szólammal tisztán játszani, továbbá fejlettebb fokon három obligát szólammal is helyesen bánni, s közben nem csak jó invenciókat (ötleteket) kapni, hanem azokat jól ki is dolgozni, leginkább pedig a zongorajátékban kanonikus játékmódot elsajátítani, s mellesleg alapos ízelítőt kapni a kompozícióból is.⁵²

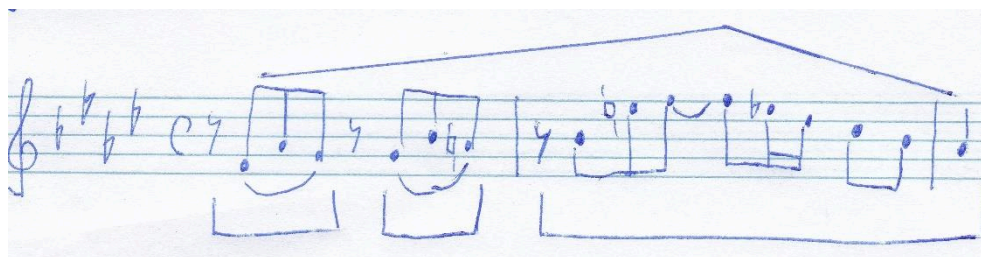
Bach az éneklő játékmód elsajátítása mellett arra is példát kíván mutatni, hogy hogyan kell egy invenciót „jól kidolgozni”. Ez a helyes módon történő hangszerjáték mellett a tanuló szellemének is táplálékot adni szándékozó attitűd, amely a Mikrokozmoszt Bach pedagógiai munkáival rokonná teszi. A zenei ötlet kidolgozásának fontossága Bartók írásaiban is visszatérő mozzanat. Az első darab nemcsak a Bach által is fontosnak tartott éneklő játékmód elsajátítására vezeti rá a tanulót, hanem példát is ad arra, hogy milyen módokon lehet egy apró motívumot variálni, és hogyan lehet ennek a variálásnak a segítségével dallamot alkotni.

A témaalkotási folyamat nagyon hasonló Webernéhez, aki szintén három- vagy négyhangos motívumok forgatásával teremt Reihéin belül összefüggést. Csak amíg ő tizenkét hangot használ, Bartók a tanuló feltételezett technikai és hallási képességeihez igazodva csak öt hangot.

⁵¹ Bartók jelentősebb kortársainál is hasonló folyamatokat látunk. Stravinsky, Schönberg és leginkább Webern romantikától távolodó útján is a régi, főleg reneszánsz-barokk mesterek zeneszerzés-technikája jelenti a jelzőfényt.

⁵² Bartha Dénes fordítása.

E szempontból Bach f-moll szimfóniájának témája fontos előkép lehetett mindkét alkotónak:



5. kottapélda

Az *f-moll szimfónia* témája több szempontból is párhuzamba állítható a vizsgált darabbal. Hasonlóan a Bartók-darabban, egy háromhangos motívumon alapul, amely háromszor jelenik meg különböző variációkban. A második megjelenés a motívum transzponált változata, a 3. pedig a motívum kinyitása. A fellépő terc egy tritónusszá bővül, majd a lehajló szekundból egy föllépő szekund lesz, amely emelkedéssel eléri a dallam a legmagasabb pontját. A lehajló skálamenettel összekapcsolódva a terjedelme is megnő, így hasonló Bar-formát hoz létre, mint amelyet a Bartók-darabban láttunk. Bach esetében a 3×3-as felosztásnak számmisztikai jelentősége is van.⁵³

A Bach-téma ugyanazt az emelkedő-ereszkedő ívet járja be, mint az 1. darab. A csúcspont a dallam ugyanazon pontján helyezkedik el.

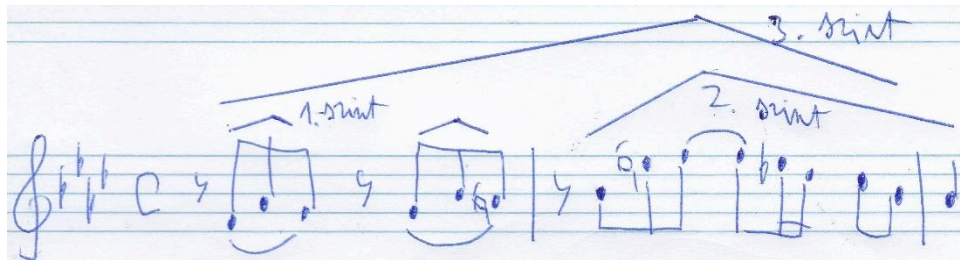
Több szinten önmagát ismétlő forma

A legfontosabb ok, amiért az *f-moll szimfónia* témáját párhuzamként bemutatom, hogy már a témán belül is hasonló többszintes, ugyanazt a folyamatot több szinten bejáró formát rajzol meg, mint a *Mikrokozmosz* első darabja.

Az első szint az első háromhangos motívum, amely a lehető legtömörebb formában írja le ezt az ívet. A záróhangról indulva ugyanez a motívum megismétlődik egy hanggal feljebb. Harmadszorra egy bővített kvart feszültségével kinyitja ezt a rendkívül zártnak, atomszerűen megbonthatatlanak tűnő motívumot. Valójában ez az a pont, ahol Bach belenyúl az akár végtelenségig ismételhető zenei folyamatba. A kinyitott, ég felé néző motívum eléri csúcshangját, az F-et, majd egy lehajló skálamotívummal egy szinttel magasabban, kitágulva, bejárja ugyanazt az

⁵³ Ennek részletes kifejtése a tárgytól túl messze vezetne, de megemlítek néhány példát: Bach a *Szimfóniák* sorrendjének utólagos megváltoztatásával a legsúlyosabb, keresztmotívumokkal, valamint az ellenszólamban megjelenő – a *h-moll* mise crucifixus tételéből is ismert – kromatikusan ereszkedő basszusmenettel is a keresztrefeszítésre utaló darabját a 9. helyre tette. A dallam a legmagasabb pontját (F) éppen a 9. hangon éri el, amely a dallam aranymetszéspontja is (a téma 14 hangból áll, amely Bach száma), a három háromhangú motívumot három szünet vezet be, a három szólam három különböző témát vonultat föl (igaz az egyik ellenszólam variációja a témának). A sort még hosszan lehetne folytatni.

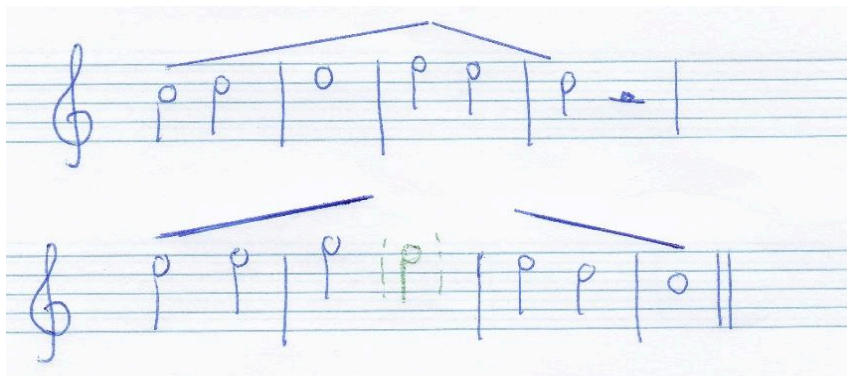
ívet, amelyet az első motívum mikroszinten előlegzett. Ez a második szint. A legfelsőbb szint a téma maga, amely minden elemét magában foglalva bejárja nagyban ugyanazt az ívet, amelyet elemei már több szinten bejártak:



6. kottapélda

Ez tehát eddig három szint. A fejtegetést ki lehet terjeszteni az egész darab szintjére is. Ebben az esetben a csúcspont a 20. ütemben kezdődő epizód, amelyben a témában lévő tritónusz hangköz – amely maga is a terc hangköz tágítása révén jött létre – a még nagyobb feszültséget hordozó kisonává tágul. Ez a pont hasonlóképpen aranymetszéspontra esik, mint a témán belül a csúcspont. Ez a 4. szint. Maga az f-moll sinfonia az egész sorozat legsúlyosabb darabjának tekinthető, a sorozaton belül szintén aranymetszéspontra esik. Ez az 5. szint.

Most hasonlítsuk össze ezt a Bartók-dallammal! Adott a fölfelé lépő háromhangos alapmotívum (C-D-E). A következő háromhangos egység az alapmotívum tükrének (vagy rákfordításának) transzponált változata (F-E-D). A két motívum együtt kirajzol egy, a Bach-témában látotthoz hasonló ívet:

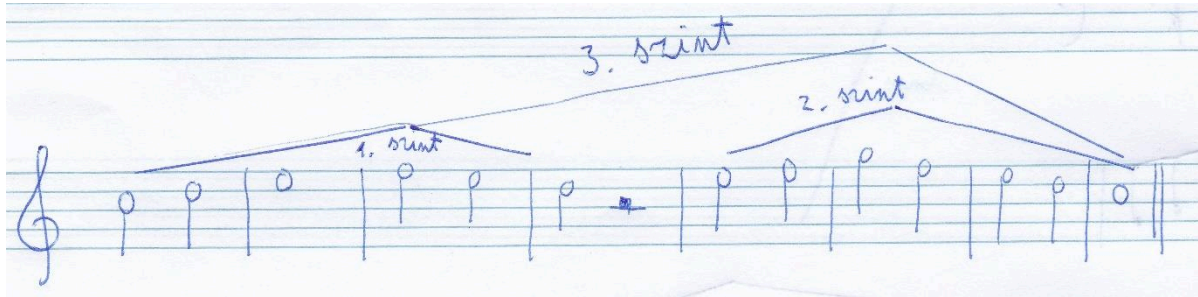


7. kottapélda

A második négy ütem az alapmotívum terccel följebb transzponált változatával indul (E-F-G). Az utolsó motívum (E-D-C) két funkciót is betölt. Egyrészt a második négy ütem indító motívumának tükörfordítása. Mint ilyen, ezzel a motívummal (E-F-G) megrajzolja ugyanazt az ívet, mint amelyet az első négy ütemben láttunk, azonban ezt Bartók kinyitja, kitágítja. Ez a második

szint. A tágítás miatt a két motívum között egy tercnyi szakadék keletkezik, amely a szigorú játékszabályokba nem fér bele, így ezt a szakadékot egy F átvezető hanggal hidalja át. Ez az F hang, amely élettel tölti meg ezt az egyébként mechanikus formát.

Az utolsó motívum egyben a legelső motívum (C-D-E) rákfordítása. A C-ből induló, C-re érkező zenei kör ezzel bezáródik. Egyben kirajzolódik harmadik szinten, az egész darab szintjén is az az ív, amelyet kicsiben az első négy ütem, valamennyit kitágulva a második négy ütem is bejár:



8. kottapélda

A további darabokban nyomon követjük, hogy az első darabban megjelenő gondolatcsírák hogyan nőnek, terebélyesednek, fejlődnek tovább.

2. dallam

Az első hat unisono darab formai szempontból két csoportra osztható. Az első csoportba a periódusszerkezetű, vagy Dobszay által használt terminussal:⁵⁴ dalperiódus-szerkezetű; a második csoportba a négysoros népdalszerkezetet mutató darabok tartoznak. Bár a dalperiódus-szerkezetű gyermekdalok kétütemes egységeit is tekinthetjük egy sornak, és így ezekben is ott van a négysoros szerkezet, mégis szétválasztanám a két típust. A dalperiódus-szerkezetet mutató darabokat közelebbinek érzem a klasszikus periódushoz, mint a négysoros népdalformához. Az első csoportba tartozik még a 2a-2b, 4. és a 6. darab. A második csoportba pedig a 3. és az 5. darab. A második darabban csak röviden foglalkozom, mert az első darabban megfigyelt folyamatok szerves kifejlődését sokkal inkább tetten érhetjük a többi darabban. A második egy kissé kilóg a sorból. Olyan, mintha több lépcsőt is ugrana itt Bartók. Míg az első darabban még csak egy háromhangos motívummal való variációs lehetőségeket boncolgat (tükör-rákfordítás,

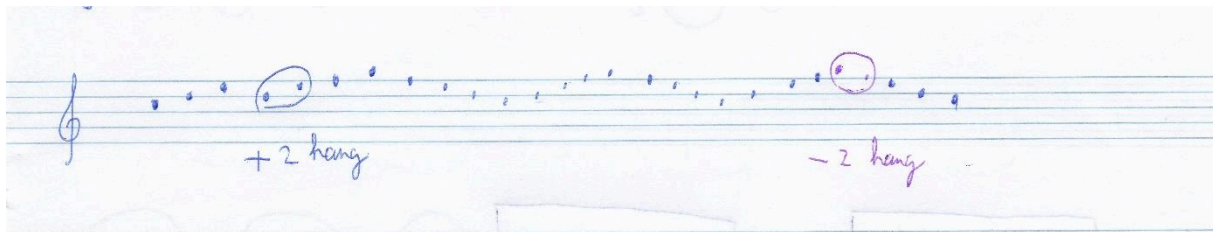
⁵⁴ Dobszay László: *A klasszikus periódus*. (Budapest: Editio Musica, 2012.) 131.

transzponálás); addig itt már egy egész darab tükörfordításának lehetőségére csodálkozhat rá a tanuló, aki így már a kezdet kezdetén megismerkedhet egy olyan zeneszerzői eljárással, mellyel aztán később is találkozni fog a VI. kötet *Kromatikus invenció* című darabjában. A háttérben felsejlenek a Kunst der Fugue *Contrapunctus Rectus et Inversus* darabjai mint előképek.

Amíg a többi darabban lépcsőről-lépésre válik az alapelem egyre díszesebbé, legtöbb esetben mindössze egyszer járva be a pentachord teljes terjedelmét, addig itt kétszer teljesen, utoljára pedig csak az F hangig, majdnem háromszor járja be a teljes pentachordot.

A második darab érdekességét éppen ez adja. A többi dallamban a legváltozatosabb módokon, a szűkös mozgásteret a végletekig kihasználva díszíti ki az alapelemet, vagy éppen az alapelemet a darab alapotívumaként használva, abból épít föl egy összetettebb formát; itt az alapelemet szinte teljesen változatlanul hagyja. Kiváló példa ez a Mikrokozmosz játékos jellegére. A kérdésfelvetés itt az, hogy hogyan lehet ebből a szinte változatlan formában futkározó pentachordból dallamot kreálni. Ugyanerre a játékra az első kötet több darabjában visszatér.⁵⁵ Tehát egy igen fontos szál indul ebből a darabból.

Szemléltetésképpen a következő példában lekottázom a dallam hangjait ritmus és mindenféle tagolás nélkül:

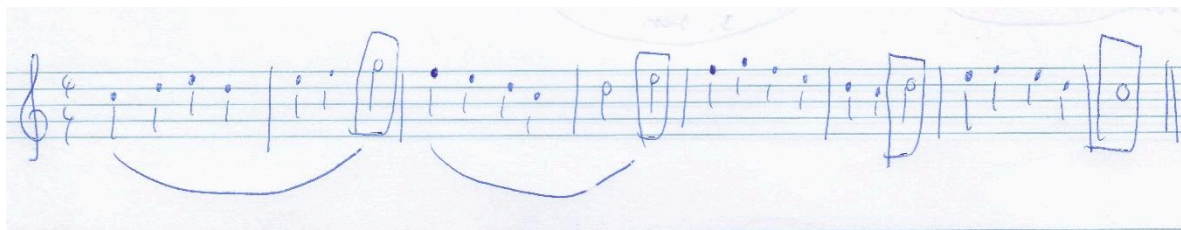


9. kottapélda

Bekarikáztam azt a két pontot, ahol kis eltérés van a C-G pentachord mechanikusnak tűnő ismételtetéséhez képest. Az első ívben két hanggal díszíti ki az alapelemet (E, D). A második ívben az alapelem változatlan. A harmadik ív csak C-től F-ig tart, ezáltal két hang hiányzik a teljes alapelemhez. A pentachord (majdnem változatlan) ismételtetését pusztán a ritmus tagolja, formálja értelmes zenei gondolattá. A két félperiódus ritmusa (a záróütemet leszámítva) megegyezik. Az azonos ritmikai képletek a fel-le hullámzó pentachord mindig más szeletét foglalják el. Ez teszi a dallamot érdekessé, változatossá. A dallamvonal merev kötöttsége fel sem tűnik a hallgatónak.

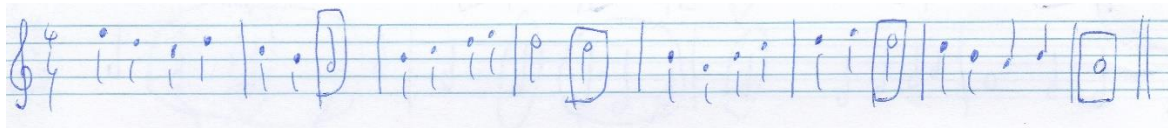
⁵⁵ Jó példa erre a 23. és 25. darab. Imitáció és fordítása 1–2.

Frank Oszkár példáját követve e dallam ritmusát is párosíthatjuk a *Láttál-e már valaha* szövegű gyermekdalával. A kettő majdnem pontosan megegyezik. Jellemző a negyedmozgás, amelyet kétütemenként egy megállás tagol. A félperiódusok végén két félhang, a négyütemes egységek felénél egy félhang, illetve a darab végén egy egészhang. Ezek a megállások a négysoros népdal finalishangjaira emlékeztetnek, egy nagyon jellegzetes ereszkedő, pentaton motívumot adnak ki (szó-mi-ré-dó):



10. kottapélda

A 2B darab a 2A majdnem pontos tükörfordítása, így minden, a 2A darabra vonatkozó megállapítás vonatkozik erre is. Két fontos változás azonban érdemben megváltoztatja a dallam jellegét. Az egyik a hangnem. Ez a darab a C-dúr pentachord hangkészlet helyett az a-moll pentachordot használja. A másik az utolsó két ütem. A célból, hogy a darab az alaphangon érjen véget, Bartók megváltoztatja az utolsó két ütemet:



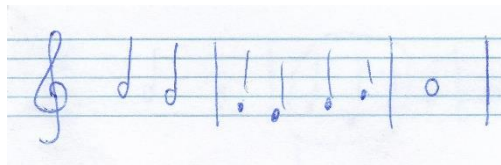
11. kottapélda

A finalishangok így egy másik, kupola alakú pentaton motívumot adnak ki (lá-dó-ré-lá). Ha a darabok kezdő- és záróhangjait nézzük meg, fordított eredményt kapunk. A 2A darab (az első darabhoz hasonlóan) C-ről indul, C-re érkezik, a B darab viszont a legmagasabb hangról (E) indul, és az alaphangra (A) érkezik, amely a pentachord legmélyebb hangja. Eszerint az A darab (akár az első darab) egy önmagába visszatérő kör, a B darab egy ereszkedő vonal rajzolatát mutatja. Mindkettőre látunk még példát.

3. dallam

Míg az első két darab a 4+4 ütemes periódussal ismertette meg a tanulót (jóllehet gyermekdal-szerű jellegük rávilágít e nyugati műzenei forma és a keleti népek zenéjének közös vagy leg-alábbis hasonló gyökereire), a 3. unisono dallam az első, amely tisztán a négysoros, régi stílusú, ereszkedő népdalformát használja mintaként.

Az első népdalsorban ráismerhetünk az első dallamban díszes formájában már megismert alapelemre. Itt azonban az ív nem domború, hanem homorú, a tükörfordítása az első dallamban megjelenő formának:



12. kottapélda

Nem használja ki a teljes pentachordot, ambitusa csak A-tól E-ig terjed. Nemcsak ambitusában, hanem terjedelmében is sűrűsödik, mindössze három ütem alatt bejárja azt az alaphangtól alaphangig tartó utat, amelyet az első két darabban nyolc ütem alatt járt be. Az alapelem itt valóban egy sejtként működik, amíg az első darabban az egész dallam formáját határozta meg, addig itt elsősorban az első népdalsor származik ebből az egyszerű motívumból, amelynek dallamívéből és ritmikai arculatából a többi népdalsor is kialakul.

A 3. és 5. darab több szempontból is egy önálló vonulatot alkot a hat unisono darabon belül. Például a hangsor szempontjából: míg a többi darab dúr (leszámítva a 2b-t), addig ez a kettő moll jellegű. Már említettük, hogy mindkét darab a négysoros-népdalformát használja. Tovább erősíti a testvéri viszonyt a két darab között, hogy mindkettőre háromütemes, tripodikus népdalsorok jellemzőek. Ez szintén szemben áll a többi darab periodikus, 4+4 ütemes tagolódásával.

Ha az első két darab gyermekdalokkal rokon, elemi egyszerűségű dalperiódus-formáiban le is merültünk addig az ősforrásig, amelyből mind a keleti népekre jellemző négysoros népdalforma, mind a nyugati tradíciónak egyik meghatározó alappilléreinek tekinthető klasszikus periódus is ered; úgy ezen a ponton a két szál elkezd egymástól különválni, egyre inkább saját arculattal rendelkezni. A 3. és 5. darab jelenti ebben a vonatkozásban a keleti, népzenei szálát. Ám nem csak a gyermekdalok részei ennek a közös forrásnak. Ugyanebből az emberi lélek legősibb mélyrétegéből tör felszínre a gregorián. Ha a bevezetőben felvetett gondolatmenetet

érvényesnek fogadjuk el, és a Mikrokozmosz pedagógiai természetű alcímének („zongoramuzsika a kezdet kezdetétől”) mélyebb jelentést is tulajdonítunk, valamint a „kezdet kezdetét” a zene születésének feleltetjük meg, nem meglepő, ha a 3. darabot játszva-hallgatva a gregorián stílusra asszociálunk:

...bátran visszafelé göngyölödtem a kezdet kezdetéig vezető úton. Miközben a magam hangját kerestem, megerősödött a hitem, hogy csak az egészen ősből születhet az egészen új. Mert mindazok a bonyodalmak, amik a kettő közé toladtak, csupán a cikcacos út sok-sok elágazását elrekesztő torlaszok voltak. S az első tétova lépések után megtaláltam a magam csapását, s elmentem a múlt és jelen közé ékelődött mindenféle alakú s külsejű hajtás mellett, mindent lenyestem, ami köztem és az eredeti erős, nyílegyenes gyökér között volt...⁵⁶

A gyökereknél vagyunk. Ezek az önmagukban is tökéletes szervezettséget mutató mikroformák, amiket a kezdet kezdetén álló gyermek kezébe ad Bartók, az ő zenéjének is a minden fölösleges hajtást lenyeső, nyílegyenes visszavezetése a gyökerekhez. Ezért érezhetjük rokonnak a gregoriánnal. Ugyanabból az ősforrásból ered.

Itt minden le- és föllépése a dallamnak fontossá válik. Azok a dallamrajzolatok – önmagába visszatérő kör (1, 2A), egyenes (2B) –, amelyek az első két darabban megjelentek, és amelyek jelentőségére Lendvai is fölhívja figyelmet (például a kézzongorás szonáta elemzésében),⁵⁷ itt is megjelennek egy darabon belül:



13. kottapélda

A dallam a legmagasabb (A) hangról indul, és a legmélyebb (D) hangra érkezik. A népdalsorok kezdőhangjai és a záróhang majdnem hibátlanul megrajzolják az ereszkedő egyenest. A negyedik sor kezdőhangjával (G) az ereszkedő pentachord helyett egy jellegzetes pentaton fordulatot kapunk (mi-ré-dó-ré-lá).

⁵⁶ Ezeket a mondatokat Agatha Fasset adja Bartók szájába, ezért nem tekinthető pontos idézetnek, mindazonáltal könnyen meglehet, hogy Bartók is hasonlóan fejezte ki magát. Agatha Fasset: *Bartók amerikai évei*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.) ford. Gombos Imre 335–336.

⁵⁷ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. 215.

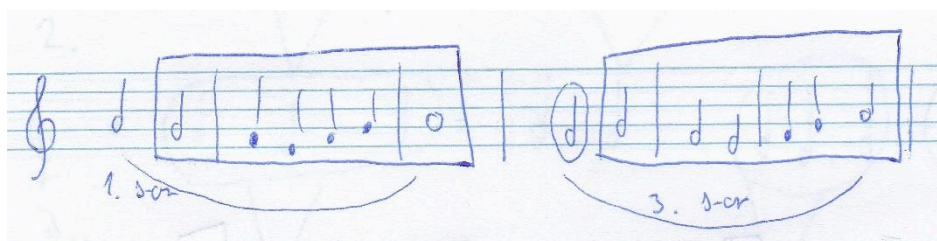
Az első népdalsorban megjelenő alapelem homorú rajzolata következtében a sorzáró A hangra alulról fölfelé érkezünk vissza, így ez kérdő hangsúlyt kap.

Az első népdalsor, ahogy a kottapéldán is látszik, mind ritmusában, mind dallamívében is meghatározó a többi sorra nézve. Azt mondhatjuk, hogy a többi sor ennek valamilyen változata. A sor és a homorú ív terjedelme csak az első népdalsorban esik egybe. Utána, köszönhetően a második sor első két hangja (G-F) ismétlődésének, a kettő elcsúszik egymástól, azonban a sorok végei az utolsó sort leszámítva végig az ív emelkedő ágához tartoznak. Fölfelé nézésükkel ellenállnak a pillérhangok által kijelölt ereszkedő iránynak, amelyek azonban kérlelhetetlenül lépnek lefelé. A lehúzó és fölhajtó erők végig küzdelemben vannak egymással. Az utolsó sor íve egyedül, amely megadja magát, és kicsiben lemásolja, összefoglalja a pillérhangok által kijelölt ereszkedő vonalat. A beletörődés a megváltoztathatatlanba.

A második sort időlegesen átugorva előre vesszük, és kiemeljük a harmadik sort, amely a népdalformában is gyakran elüt, és különleges jelentőséggel bír. Ebben a harmadik sorban gyakran történik valami különleges, azt mondhatjuk, ez a sor a népdalforma szíve. Ebben a darabban is ilyen, a többitől jelentősen elütő 3. sort figyelhetünk meg. Nézzük meg, mi okozza ezt az eltérést.

A dallamvonal iránya

Ha a következő kottapéldára ránézünk, láthatjuk, hogy a 3. sor is az első sorban a maga teljességében megjelenő alapelemből származik, sőt egyetlen hangban különbözik az első sortól:



14. kottapélda

Ez a hasonlóság a hallgatónak nem tűnik föl, fedi a megváltozott ritmus. A megváltozott ritmuson kívül azonban éppen ez az egy hangnyi változás, amely a harmadik sorokra jellemző elütést okozza. E hang megváltozása miatt ugyanis a dallam iránya változik, emelkedővé válik. Ugyan – ahogy arról már szó volt – az első három sorban a sorvégek emelkednek, de ha a sorokat egészében vizsgáljuk és megnézzük első és utolsó hangjaikat, akkor csak a harmadik sor tekinthető emelkedőnek.

Összefoglalva: az első sor stagnál (A-ról indul, A-ra érkezik)

a második sor ereszkedik (G-ről indul, E-re érkezik)

a harmadik emelkedő (F-ről A-ra)

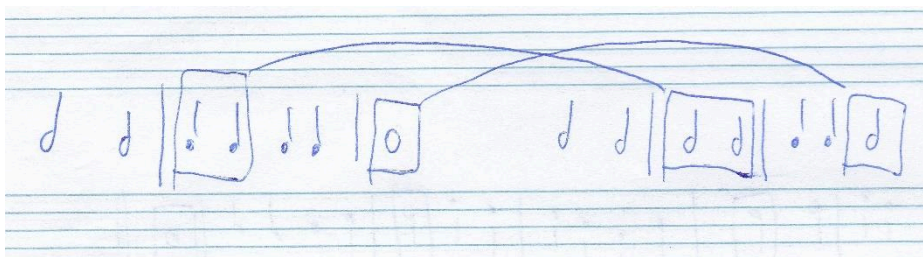
a negyedik ereszkedik (G-ről D-re)

Az első két sort az emelkedő sorvégek miatt kérdésnek érezzük, a harmadik sort felkiáltásnak, a negyedik sort válasznak.

Ritmus

A harmadik sor ritmusában is különbözik a többitől. Az első két sor izoritmikus, a negyedik sor ritmusa egy kisebb változástól eltekintve megegyezik az első kettővel. Ennek a kis változásnak jelentőségére később kitérünk.

A harmadik sor önálló ritmikai arculatát szintén két apró változás okozza:

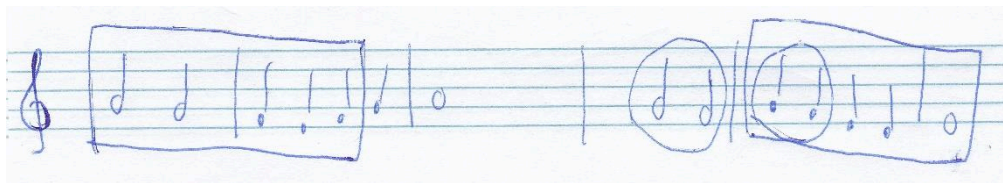


15. kottapélda

Az első két sornak második ütemében lévő négy negyed első két negyedét, valamint az utolsó egészhangot kell fél értékre változtatni, hogy megkapjuk a 3. sor ritmusát. Ez az apró változás okozza a jelentős különbséget. A többi sorra (1., 2., 4.) jellemző, hogy a leglendületesebb, legmozgalmasabb a 2. ütem, amelyekben négy negyedhang lendíti a zenei folyamatot a záró ütem egész értékére. Ez az, ami a 3. sorban megváltozott ritmus miatt az utolsó ütemre tolódik át. Így mind a dallamvonal felirramodása, mind a ritmus sűrűsödése ezt az ütemet emeli ki. Ennek az ütemnek van a legnagyobb felhajtó ereje, amire aztán a lehúzó erőknél végleg engedelmessé utolsó népdalsor válaszol.

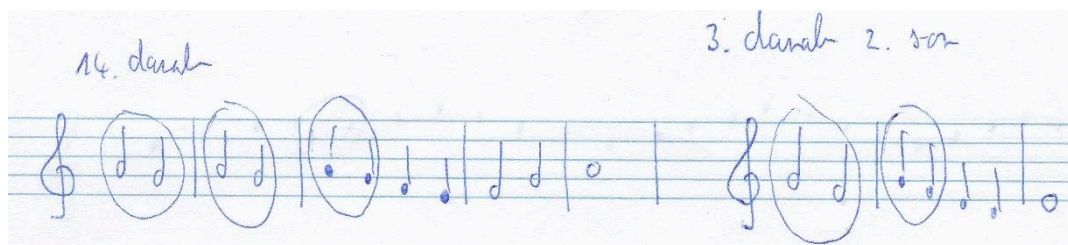
A bevezetőben utaltunk arra, hogy a szigorú szabályok követésének következményeképpen minden zenei gondolat az alapelemnek valamilyen változata lesz. Így a szabályok követése olyan formák létrehozását teszi lehetővé a szerzőnek, ahol minden motívumsor egymással is rokon lesz. Ezt ebben a darabban jól nyomon követhetjük. Láthattuk, hogy az első sor maga az alapelem. A többitől elütőnek tűnő 3. sor is ebből származik.

Ugyanez elmondható a második népdalsorról is, amely az alapelem első 5 hangjának egy hanggal lejjebb transzponált, kissé variált változata:



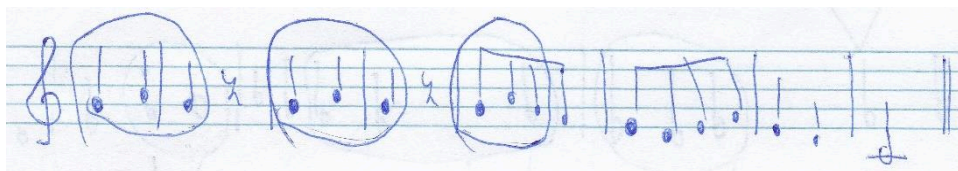
16. kottapélda

A variálódást az jelenti, hogy az első két hangnak kétszer fut neki. Ez az apró változás egy jellegzetesen bartóki gesztust eredményez. A lendületvétel, a hó-rukk gesztusát. Hasonló lendületvételt találhatunk például a kérdés-válasz (14) című darabban, ahol e gesztus népzeneben gyökerező volta jobban kidomborodik:



17. kottapélda

Hasonlóval találkozhatunk olyan mondókákban, mint a *Süss fel nap*:

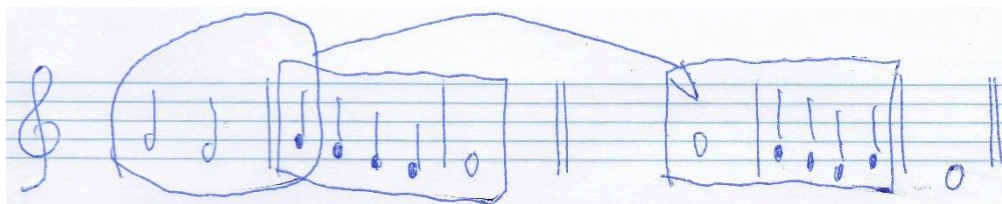


18. kottapélda

Mint ahogy azt a *Süss fel nap*-ban is látjuk, a lendületvétel gyakran egy centrumhangtól való elszakadáshoz kell. Erre példa a vizsgált sor is. Az első népdalsorban az A centrumhang gravitációs tere olyan erős, hogy az A-tól először távolodó zenei folyamatot visszahúzza magához. A második sorban a G-től a lendületvétel segítségével sikerül elszakadni.

A harmadik sorban hasonló történik. Ott az F hang viselkedik centrumhangként, amitől előbb fölfele, majd lefele próbál elszakadni, hogy aztán harmadszorra egy sikeres nekiiramodással följusson a legmagasabb A hangra. Bármennyire erős is ez a föliramodás, a negyedik sorban a dallam alaphangja, az egész ereszkedő zenei folyamatot örvényszerűen magába szívó D hang gravitációs ereje bizonyul legerősebbnek.

A negyedik sor legközelebbi rokonságban a második sorral áll:

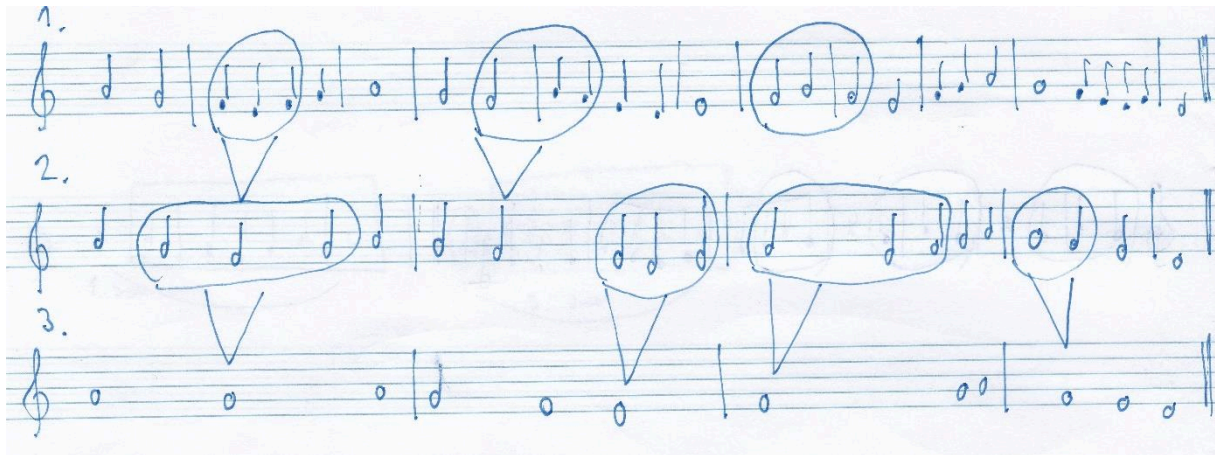


19. kottapélda

Annak sűrűbb változata. A második sor első három hangja (G-F-G) itt egy hanggá tömörül, valamint a sorvég lehajlik a D-re. Alapmotívumhoz való kapcsolata hasonló, mint a második soré. Amint arra már utaltam, a sűrűsödés következményeképpen kialakuló egyetlen ritmikai változás az első két sorhoz képest, nagy fontosságra tesz szert.

Az első három sor mindegyikének első üteme két félértékű hangot tartalmaz. Az utolsó sor egy egész értékkel kezdődik. Egész értékek eddig csak az első két sor záróhangjaiként fordultak elő. Ezekben a sorokban az első két ütem dinamikus mozgása után a záró ütem egész hangja egy nyugvópontként szolgált. A harmadik, ritmikailag is különböző sorban nincs egészhang. Mintha az egészhang átcsúszna a következő ütem 1-ére. A szerepek felcserélődnek. Míg az első két sorban az első két ütem dinamikus, az utolsó statikus, addig a 3. sor utolsó üteme a legdinamikusabb, a 4. sor első üteme pedig statikus. Ez az indító funkcióval először rendelkező egészhang különleges jelentőséggel bír. Mintha a harmadik sor utolsó ütemének minden figyelfelhívó erejével is erre a hangra mutatna rá. Ez a hang megállítja az addig csak a záróhangokon megnyugvó dinamikus mozgást, és jelentőségének fényével megvilágítja az utolsó sorban levont konklúziót.

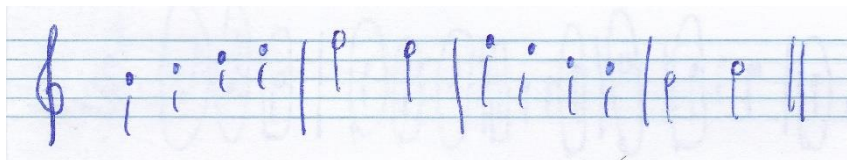
A belső összefüggések biztosítják a dallam szervességét, ugyanakkor a gyermek technikai és zenei fejlettségéhez igazodva rendkívül egyszerű eszközökkel teszi változatossá, érdekessé a dallamot. A szűk keretek között, ahol mozoghat, minden apró mozzanat a zenei forma fontos elemévé válik. Nincsenek fölösleges díszítőhangok, mégis az első darabban elvetett mag elkezdett kifejlődni. Ez a darab a zenei evolúció egy magasabb szintjén áll már, mint az első darab. Itt már nem csak a mindentől lecsupaszított háromhangos zenei sejtek állnak előttünk, hanem azok díszített változatai. A következő kottapéldában több lépésben visszavezetem ezt a már élő organizmusként viselkedő dallamot azokig a háromhangos zenei sejtekig, amelyekből kifejlődött:



20. kottapélda

4. dallam

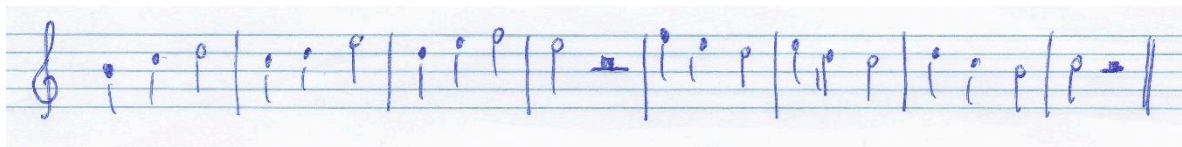
Ahogy a 3. és 5. darab külön vonulatot alkot az első hat unisono dallamon belül, úgy a 4. az 1. és a 6. darabbal kapcsolható össze. Igazából a 4. és a 6. dallam az első darab ösmozdulatának egyre kifejtettebb változatai. A dallam íve ugyanaz a hídra emlékeztető domború ív. A különbség az, hogy itt a domború ív legmagasabb pontja éppen a szimmetriatengelyre esik. A szimmetria e darab esetében különösen fontos formaalkotó tényező. 4+4 ütemes, kérdés-felelet periódus-formája is ezt erősíti. Ez persze az alapelemből való gyökerezésének köszönhető, amely a minden díszítőhangtól lecsupaszított vázán jól megfigyelhető:



21. kottapélda

Ez a váz majdnem pontosan megegyezik az alapelemmel, mivel azonban a darab alaphangja ezúttal nem a pentachord legalsó hangja, így az alapelemhez képest szükséges egy kis változtatás. A pentachord felső, fá hangját mi-re kell oldani, a legalsó, ti hangot pedig dó-ra. A nyugati zenei tradíció meghatározó alaplépése.

Az első darabhoz hasonlóan itt is a háromhangos motívumsejtekből való építkezés a jellemző, de ez a dallam már több ilyen sejtől épül. Ha a fentebb bemutatott vázat a lehető legegyszerűbb módon kidíszítjük, egy 3+3 háromhangos motívumsejtből felépülő dallamot kapunk. Az első darab csak 2+2 ugyanilyen háromhangos motívumsejtből épült fel:



22. kottapélda

Ha ezt a háromhangos motívumot egy megbonthatatlan zenei atomnak tekintjük, úgy ebből az atomból egyre több kapcsolódik egymáshoz egyre bonyolultabb, sokrétűbb alakzatokat hozva létre. A zenei kozmosz egyre tágul.

Ezen a kissé kidíszített vázon jól megfigyelhető a darab szimmetrikus szerkezete. A felfelé lépő háromhangos motívumok a csúcspont, és egyben a szimmetriatengely elérése után visszafordulnak, és lefele lépdelenek tovább. Így a hídon való átkelés szimbolikus mozzanata az első dallamhoz képest még érzékletesebben fejeződik ki.

Ezen a ponton röviden ki kell térnünk, és rá kell világítanunk a bartóki makrokozmoszsal való analógiára.

Legjellegzetesebb példaként a bartóki zene egyik szívkamrájának tekinthető *Zene* fuga tételét vesszük. Azért is térünk ki erre röviden, mert a Mikrokozmosz több darabjában is hasonló tendenciákat érhetünk majd tetten, mint ebben a bartóki stílus szinte minden elemét magába tömörítő tételben. Lendvai kívánnivalókat maga után nem hagyó elemzésében⁵⁸ rávilágít arra, hogy Bartók minden formai elemet a csúcspont elérésének szolgálatába állít, hogy aztán a csúcspont elérése után minden a visszájára forduljon. Ez a fordulat a Bartókra olyannyira jellemző szimmetrikus híd-formákban is végbemegy.⁵⁹ Az, hogy egy művészi forma rendelkezik egy csúcsponttal, amely felé törekszik, és amely után megnyugszik, nem újdonság, sőt, talán a leginkább magától értődő, legáltalánosabb scenárió. A megvalósítás mikéntje, a különböző formaelemek összehangolásából származó vulkanikus erő, amivel ezt az egyszerű folyamatot megtölti, az, ami jellegzetesen bartóki.

Ennek az igénye jelentkezik már a kezdet kezdetén, a 4. darabban jól kivehetően. A csúcspont után visszájára fordult háromhangos motívumok jól megfeleltethetők a *Zene* fúgájának csúcspont után tükörfordításban megjelenő fúgatómáinak. Mikro- és makroszinten ugyanaz játszódik le.

⁵⁸ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.): *Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára*. 169–191.

⁵⁹ E jellemző szimmetrikus szerkezetre mutat korai példákat Victoria Fischer. Ő a 12. bagatell (mikro-) és a Fából faragott királyfi (makro-) formáját állítja párhuzamba. Victoria Fischer: „Bartók’s Fourteen Bagatelles op.6, for Piano. Toward Performance Authenticity.” In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (szerk.): *Bartók Perspectives. Man Composer, and Ethnomusicologist*. (Oxford: University Press, 2000.) 273–286. 282.

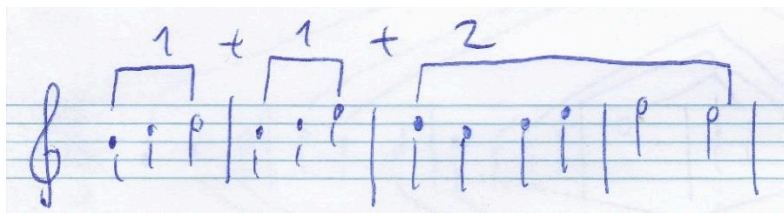
A fentebb lekottázott váz bármennyire is szemet gyönyörködtető, ráadásul a legfőbb bartóki formakoncepciót visszatükröző rajzolattal rendelkezik, így ebben a formában nem több, mint egy sematikus gyakorlat. Egy olyan zenei közhely, amelyre már Bartók előtt is biztosan rátalált a kezdő növendék ujjait némi tornáztatásra rávenni igyekvő lelkiismeretes pedagógus.

Hogyan válik a sematikus gyakorlat a bartóki kézjegyet félreismerhetetlenül magán viselő zeneművé?

Ha az általam felírt vázat összevetjük az eredeti darabbal, mindössze három változást találunk. Mindössze ennyi kell ahhoz, hogy a gyakorlat életre keljen, a mechanikus mozgásból egy változatos, fordulatos dallam keletkezzen.

Az 1. változtatás: a három fölfele lépő háromhangos motívumból az utolsó kap egy díszítést. A motívumot indító D hang kap egy váltó hangot. Ez eddig két hang hozzáadása. A D-ből D-C-D lett. Mitől válik jelentőségteljessé ez a kis változás azon a nem elhanyagolható körülményen kívül, hogy a mechanikusan ismétlődő motívum egyhangúságát megtöri.

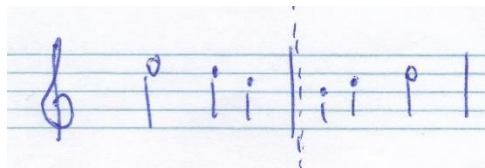
E két hang hozzáadásával (az első darabhoz hasonlóan) egy Bar-forma keletkezik. A négy-ütemes félperiódus 1+1+2 ütemre tagolódik. Az a fokozódó, csúcspont felé törekvő dramaturgia, amelyet a dallamvonal iránya magával vonz, így egy formai elemmel is meg van támogatva. Teljesen természetesnek hat, mivel a gravitáció törvényei érvényesülnek ebben a négy ütemben. Ha a három fölfele törő motívumot három emelkedőhöz hasonlítjuk, akkor a 3. legmagasabb csúcsra vezető emelkedőhöz kell a legnagyobb lendület. Ezt a lendületvételt szolgálja a két hozzáadott hang:



23. kottapélda

Nézzük meg a másik két eltérést is! Ezek a második négy ütemben találhatók. Elértük a csúcspontot jelentő F hangot. A második négy ütem ezzel a legmagasabb hanggal indul, míg a darab a legmélyebb H hanggal kezdődött. A csúcspont utáni visszaereszkedés során a háromhangos motívumok, ahogy erről már szó volt, megfordulnak, kivéve az utolsó háromhangos motívumot, amely teljes egészében megegyezik a darab indító motívumával (ti-dó-ré-dó), és amely viszont a második négy ütemben jelent fordulatot, megtörve ezzel a lefele lépő háromhangos motívumok egyhangúságát.

Ez a motívum megbontja a darab egészének szimmetriáját,⁶⁰ de általa egy másik, kisebb belső szimmetria jön létre:



24. kottapélda

A harmadik egy ritmikai változás. A 6. ütemben az előre várható anapesztus (◡ ◡ –) ritmus helyett annak tükörképe (– ◡ ◡) jelenik meg. Így a 6. ütem az 5. ütemmel és a 7. ütemmel is ritmikai szimmetriát alkot (◡ ◡ – | – ◡ ◡ | ◡ ◡ –). Az ütemvonalak tükörtengelyekké válnak. A 6–7. ütem ráadásul a dallamvonalat tekintve is szimmetrikus. A „nagyforma” szimmetriáját tehát megbontja a két kis variáció, de ezáltal a második négy ütemben több belső szimmetria alakul ki, ritmikailag s dallamvonalban is sokkal érdekesebbé téve a darabot.

A sok részletből megint csak a hozzányúlás jelentőségét emelem ki. Az első, vagy második kottapéldában felírt váz szinte előre meghatározott a Varró által kijelölt, és azt még tovább szigorított játékszabályok által. Az apró átalakításoknak köszönhetően azonban egy olyan dallam keletkezett, amelyben nemcsak Bartók legjellemzőbb formáinak kicsinyített lenyomatát fedezhetjük fel, de amelyben emellett még Bartók variáló hajlama is tökéletesen megnyilvánul az igénybevehető eszközök szűkösége ellenére.

5. dallam

Az 5. darab, mint arra már utaltunk, leginkább a 3. darabbal állítható párhuzamba. Ahogy az első darabban megszülető zenei összejt a 4. darabban kezd kibontakozni, ugyanazt az ívet kicsit bővebben, díszesebben bejárva, úgy az 5. darab formai felépítése a 3. darab négy soros népdalszerkezetével mutat azonosságot. Bővülés itt is megfigyelhető, elsősorban a 3. népdalsorban érhető tetten. A két darab kapcsolódási pontjaiból a 3. darabról szóló fejezetben már említettük a forma mellett a hangsor kérdését is. Emellé még felsorolhatunk néhány szempontot. Mindkettő hétszótagú népdalsorokon alapszik. A 3. darabban csak az utolsó sor tömörítése révén jelenik meg egy hatszótagú sor (7+7+7+6), míg az 5. darabban a 3. népdalsor 2×6 szótagosra bővítése jelent kivételt a hétszótagú népdalsorok között. A 3. darabban az 1., 2. és 4. sorok csak majdnem

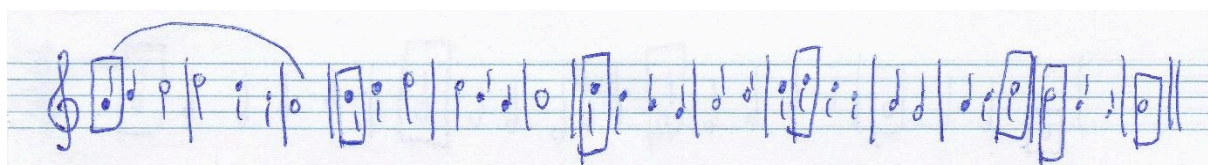
⁶⁰ Tökéletes szimmetria a darab formai vázában is látható (22. kottapélda) ré-dó-ti-dó alakkal jönne létre.

izoritmikusak (az utolsó sor tömörítése eredményezi a majdnem szót), addig az 5. darabban az 1., 2. és 4. sorok izoritmikusak. Mind ritmus, mind dallamvonal tekintetében mindkét darab 3. sora elüt a többitől (mint ahogy ez a népdalok szerkezetében szokásos). Mindkettőre tripodikus sorok a jellemzők. Mindkettő indító zenei gondolata (első népdalsora) az „alapelem” majdnem érintetlen megjelenése öthangos terjedelemtől négyhangos terjedelemtre zsugorítva. Azonban amíg a 3. darabban homorú ívet ír le (az eredeti alak tükörfordítása), az 5. darab visszatér a motívum eredeti domború, hídszerű formájához. Ezáltal kapcsolódik az 1., 2., 4. darabokhoz is.

A legérdekesebb kérdés nekem e darabbal kapcsolatban – amelyet már a bevezetőben fölvettem –, hogy hogyan képes egy alapgondolat egy egész darab formai felépítését megszervezni mind részleteiben, mind egészében. Erre láttunk már példát az első darabban is, de ahogy az első darabban elvetett mag elkezd kicsírázni, egyre komplexebb formákban fedezhetjük fel ugyanazokat a folyamatokat. Az 5. darab már az eddigieknél sokrétűbb, bonyolultabb forma, így a fent említett többszintes építkezés is látványosabban mutatkozik meg.

Az első sor tehát maga az alapelem. Körszerű zártságát a ritmus szimmetrikussága is erősíti (◡ ◡ – | – ◡ ◡).

E darab esetében a 3. darabhoz hasonlóan mind ambitusában (tetrachord), mind terjedelmében (három ütem) tömörített alapelem valóban mint egy zenei össejt viselkedik. Az egész darab részleteiben és egészében ebből fejlődik ki. Hasonlóképpen működik, mint a fúgató téma egyes szigorú szerkesztésű Bach-fúgákban.⁶¹ Az alábbi kottapéldában azt szemléltetem, hogyan határozza meg ezen össejt a darab egészének formai felépítését:



25. kottapélda

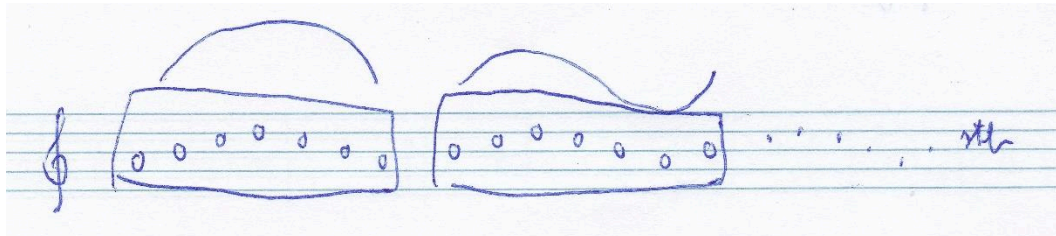
A bekeretezett hangokból kirajzolódik a darab alapmotívuma. Most vizsgáljuk meg a részleteket. Vegyük szemügyre, hogyan alakulnak ki a népdalsorok az alapmotívumból, annak variálásával!

A második sor ritmusában, ahogy arról már szó volt, teljesen megegyezik az első sorral. A hangterjedelem is megegyezik, ugyanúgy a pentachord felső négy hangját használja. A szigorított játékszabályból (csak szekundokban mozgó dallam), és ebből a két további megkötésből

⁶¹ Korábban erre a szerkesztésmódra hoztuk példaként f-moll szimfóniáját. (6. kottapélda, 17. old.).

majdnem teljes biztonsággal kikövetkeztethető a 2. sor. Mivel a G hang még nem szerepel, ezért a csakis szekundokban mozgó dallamban a következő H hang lesz a 2. sor kezdőhangja.

Ha logikusan folytatjuk az 1. sor A-D-ig terjedő skálamozgását, megkapjuk a 2. sor dallamának hangjait:



26. kottapélda

A dallamív ugyanúgy egy önmagába zárt zenei egységnek tekinthető. Mindkettő egy centrumhangnak tekinthető hangról indul, és oda érkezik. Az első sor A-ról A-ra, a második sor H-ról H-ra. Rajzolata azonban nem egy kupolára vagy hídra hasonlít, hanem egy Doppelschlagra. Amíg az 1. sorban az A centrumhang volt az ív legalsó hangja, addig a 2. sorban a dallam két irányból, lentől és fentről is körbejárja a H centrumhangot.

A második sor annak ellenére, hogy szintén önmagába tér vissza (H-H), akárcsak az első sor (A-A), az első sor szimmetrikus köralakjából fakadó zártságának statikusságához képest mégis dinamikusabbnak érződik. Az első sor állító, a második inkább kérdő mondat. Mindez egyrészt abból adódik, hogy a 2. sor centrumhangja a H, amely az A alaphanghoz képest a 2. fok, amely önmagában is kérdő hanglejtést kölcsönöz a sornak, másrészt, az 1. sortól eltérően, a sorzáró hangra itt nem fentről ereszkedik, hanem lentől, a 2. sor viszonylatában legalsó A hangról emelkedik a dallam. Így amellet, hogy a „nagyformának” is a felszálló ágában vagyunk (az első sor A centrumhangja után, a 2. sor H centrumhangja az emelkedés következő lépcsőfoka), a népdalsor végén is egy emelkedés lendülete visz tovább az egész darab formáján belül is csúcspontnak tekinthető 3. sor kezdőhangjára, amely a fokenkénti emelkedést tovább folytató C hang.

Ebben a 3. sorban, ahogy a példaként már említett *Zene* fuga tételében, Bartók minden zenei paramétert a négy soros népdalszerkezetben hagyományosan is a 3. népdalsorban bekövetkező kulmináció szolgálatába állít, valamint minden eszközzel a 3. sor különbözőségét hangsúlyozza.

A dallam egészének első sort nagyban utánozó kupolaíve legtisztábban a sorkezdő hangokból rajzolódik ki. Ebben a léptékben a 3. sor C hangja a kupola csúcsának tekinthető.

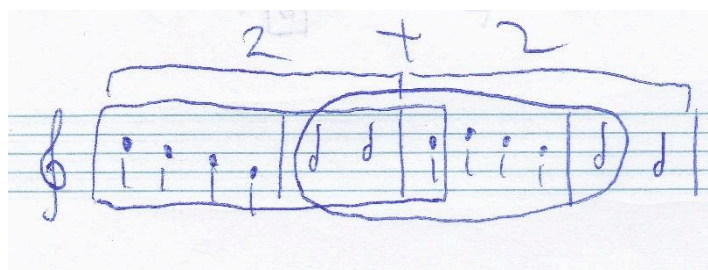
Osztott 3. sort használ, amely formai bővülést jelent. Az eddigi háromütemes népdalsorok után a 3. sor 2×2 ütemre tagolódik. Hasonlóval még fogunk találkozni a Mikrokozmosz több

darabjánál is. A formai bővülés mellett a hangkészlet is bővül (az egyidejű horizontális és vertikális bővülésre is lesz még példa). Csak ebben a népdalsorban használja ki Bartók mind az öt rendelkezésére álló hangot. Az első két népdalsorban a felső négy hangot használja (A-D), a 4. sorban az alsó négy hangot (G-C).

Míg a többi sor centrumhangja kiinduló, és érkezéspont is egyben, a C centrumhang csak kiindulópontként szolgál, a dallam nem érkezik rá vissza. Ez egy olyan nyitottságot kölcsönöz a sornak, ami szintén elkülöníti a többi zárt szerkezetű sortól. Viszont az osztott 3. sor mindkét tagja ezzel a C hanggal kezdődik. Az első tag záróhangja a H hang, a második tag pedig a G hangon zárul. Az egyre nagyobb távolság kezdő- és záróhang között erősíti ezt a nyitottságot.⁶²

Ahogy az 1. sor rajzolata az egész darab viszonylatában is megismétlődik, úgy a 3. sorban, a darab szívében is lejátszódnak kicsiben a darab egészében látható folyamatok. Külön belső élete van ennek a 3. sornak. A darab egészére jellemzők az izoritmikus sorok. A 3. sor ritmusa elüt a többi sor ritmusától, azonban önmaga is két izoritmikus részre tagolódik. Ilyen módon a 3. sorban ritmikai szempontból kicsiben ugyanaz történik, mint nagyban.

Ugyanezt figyelhetjük meg a dallamvonal tekintetében is. A 3. sor 1. kétütemes egysége egy homorú ívet ír le, amely tekinthető az 1. sorban, valamint a darab egészében kirajzolódó domború ív tükörfordításának. Ugyanakkor a 3. sor egy domború ívet is tartalmaz, méghozzá egy, a teljes pentachordot bejáró domború ívet. A hullámvölgy kiegészül a hullámheggyel:



27. kottapélda

Az, hogy a dallam egyedül most járja be a teljes pentachordot, a 3. sor dinamizmusát növeli, amely talán a legfontosabb tényező a darab egészében bekövetkező kulmináció alátámasztásában.

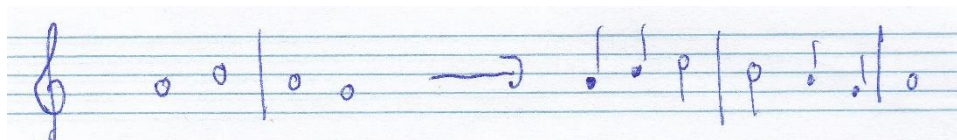
A 4. sor visszaérkezik az A alaphangra. Az A-tól A-ig terjedő ív, amelyet az első sor bejár, a nagyformában is létrejön. Sok népdal is hasonló szerkezetet mutat: pl. ABBA vagy AA⁵BA. Közös bennük, hogy az első sor a végén visszatér. Itt ennél több történik. A 4. sor mint az A

⁶² A harmadik sor hasonló kinyílásával is fogunk még többször találkozni.

10.18132/LFZE.2024.23

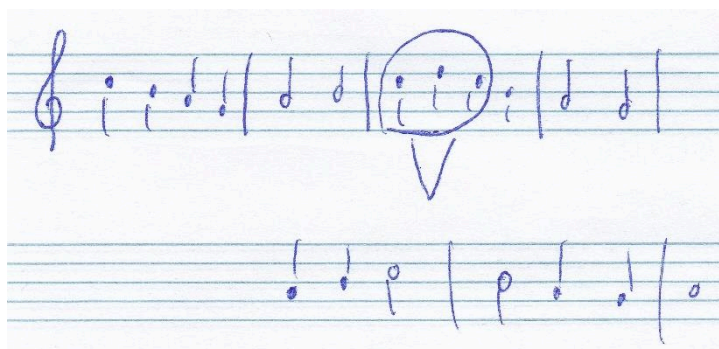
Alapelemek: 6 unisono dallam

hangtól A hangig terjedő kupola végső pontja az első sorral áll párban. Ráadásul maga is egy A-tól A-ig tartó ív, mint az első sor. Rajzolata azonban a 2. sorral egyezik. Az 1. sor alaphangjára van felépítve a 2. sor dallamíve. Kapcsolata van a harmadik sorral is. Ennek érzékelésében fontos szerep jut a 3. sorban először megjelenő G hangnak. E hang segítségével lehetővé vált az A alaphang alulról-fölülről történő körbejárása. Ez történik meg a 4. sorban is. A rokonság akkor válik igazán szembetűnővé, ha a 3. sor mindkét ütempárjának 2. ütemét összeolvassuk, és ezt vetjük össze a négy sorral:



28. kottapélda

A 4. sor e négyhangos motívum kidíszított változata. Más irányból megközelítve a 4. sor kibővített, kidíszített változatát megtaláljuk a 3. sorban:



29. kottapélda

Mindezek fényében a 4. sor tekinthető az előző sorok szintézisének. A dallam szerves egységét összefüggések egész rendszere biztosítja.

6. dallam

Hangkészlete az előző darabéval egyezik meg, azonban itt a legalsó hang (G) az alaphang is egyben. A hangsor: G-dúr pentachord. A dallam ugyanazt az alaphangról induló, alaphangra érkező, tetőpontját a pentachord legfelső hangján elérő csúcsívet rajzolja meg, mint amelyet az első darab is. Ez a kupolaszerű dallamív jellemezte a 4. darabot is annyi különbséggel, hogy ott az ív a vezetőhangról (H) indult, és az alaphangra (C) érkezett.

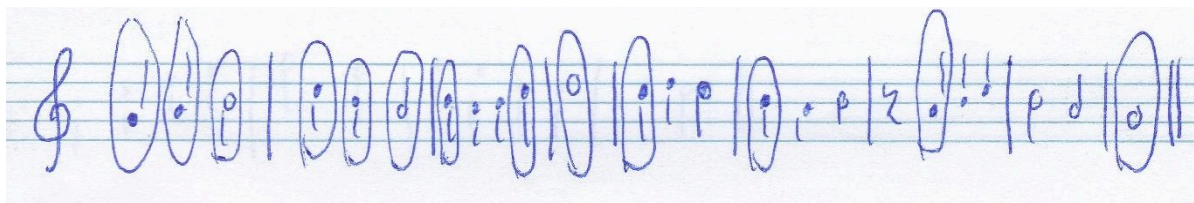
Az 5. dallam rajzolata bonyolultabb (néha az alaphang alábukik, a legmagasabb hangot is többször eléri), de a sorok kezdőhangjaiból ott is hasonló ív rajzolódik ki.

A 6. darab a sorozatban a Bartók nagy műveinek dramaturgiáját is gyakran meghatározó ívszerű szerkezet negyedik változata, a legkisebb formába tömörítve, a legkisebbeknek is zenében átélhetővé téve azt a teljességet, amelyet e szerkezet, a természet körszerű működéseire tökéletes zenei-formai analógiát nyújtva, lehetővé tesz.

Az első és 4. darabbal való rokonságot erősíti a darab formája is, de az 1. és a 4. darab szimmetrikus 4+4-es periódus-formája e darabban kibővül, aszimmetrikussá válik (4+5 ütem). A legszorosabb, szinte testvéri viszonyban az első darabbal van. Itt megint egy több szinten létrejövő önismétlésre szeretnék rávilágítani. Ami mind az első, mind a 6. darabban megtörténik, az első és az utolsó hang azonossága, egymással való szemben állása az ív két pontján, a hat darabból álló sorozat viszonylatában is megtörténik. Az első és 6. darab is egymással szemben, egymásnak megfelelően áll a két végponton. A kisebb, 6. dallam által rajzolt kör mellett a nagyobb, a sorozat szintjén rajzolódó kör is bezárul. Miben áll kezdetnek és végnek ez az azonossága?

Ahogy az első darab az alapelemből jött létre (dó-szó-dó pent.) nagyon kevés változtatással, a 6. darab nem más, mint az első darab kidíszített, kibővített változata. Talán ebben a darabban figyelhetjük meg a legjobban, hogy az első darab, mint zenei összejt, hogyan kezd burjánzani. Hogyan kezd a mikrokosmosz tágulni, hogyan kezdenek az első darabban még díszítőhangként szereplő hangok önálló bolygórendszereket kialakítani, maguk is centrumokká válni.

A következő kottapéldában nyomon követhetjük, hogyan megy végbe ez a bővülés, miként válik az első darab díszesebbé. A rokonság megfigyelésének megkönnyítése érdekében bekarikáztam a 6. darabban néhány hangot. A bekarikázott hangokból kirajzolódik az első darab képe:



30. kottapélda

Jelentősebb változás, hogy amíg az első darabban a csúcspontot a pozitív aranymetszésponton érte el a dallam, addig a 6. darabban ugyanezt a negatív metszésponton teszi. A csúcspont által kerül előrébb, hogy a leszálló ág hangjait sokkal jobban kidíszíti, ezáltal a 6. darab leszálló ága jóval nagyobb teret kap, mint az 1. darabé.

Szándékos-e a megfelelés a 6. és az 1. darab között, elemzői belemagyarázás, vagy egyszerűen csak az ösztönös-természetes formaérzék alakítja hasonlónvá az első és utolsó darabot? A hídformát mutató nagy művek esetében az első és utolsó tételek közötti megfelelés természetesen nem kétséges, hogy a legteljesebb mértékben tudatos tervezés eredménye. De a Mikrokozmosz első hat aprósága esetén ez inkább meglepő lenne.

Bár a Mikrokozmosz céljai között minden bizonnyal ott van a saját zenei világ, zenei nyelv megismertetése a tanulóval, ezekben a legelső darabokban még csak a zene alapelemeinek megismertetése zajlik, amikből aztán fölépül majd saját zenei univerzuma. A „kezdete zenéje, a zene kezdete”, ahogy Kretschmar a már idézett előadásában fogalmazott a Rajna kincse előjátékával kapcsolatban.

Nem tartom valószínűnek, hogy Bartók saját zenei stílusát ezekben az apró darabokban akarta volna a legjellemzőbben érvényre juttatni. Inkább tartom elképzelhetőnek, hogy a Mikrokozmosz írásának idejében már annyira kikristályosodott stílusa, hogy bizonyos mechanizmusok már maguktól működtek akár ilyen rövid, egyszerű darabok komponálása közben is. A megfeleltetés tehát inkább ösztönös. Nekem éppen ezért érdekesek ezek a darabok.

Egy sokat idézett interjúban, melyben az interjú készítője (Denis Dille) Edwin von der Nüll Bartók zongoramuzsikájával kapcsolatos fejtegetéseinek helyességére kérdez rá, Bartók az intuíció szerepét hangsúlyozza:

Vagy, ha így világosabb: bár harmóniai kutatásaimat ésszerűen és értelmes módon vezettem, az intuíció szerepe nagyobb, mint hinnők. Ki kell jelentenem, hogy egész zeném – s benne persze éppúgy ez a harmónia-kérdés is, amelyről beszélünk –, ösztön és érzékenység dolga...⁶³

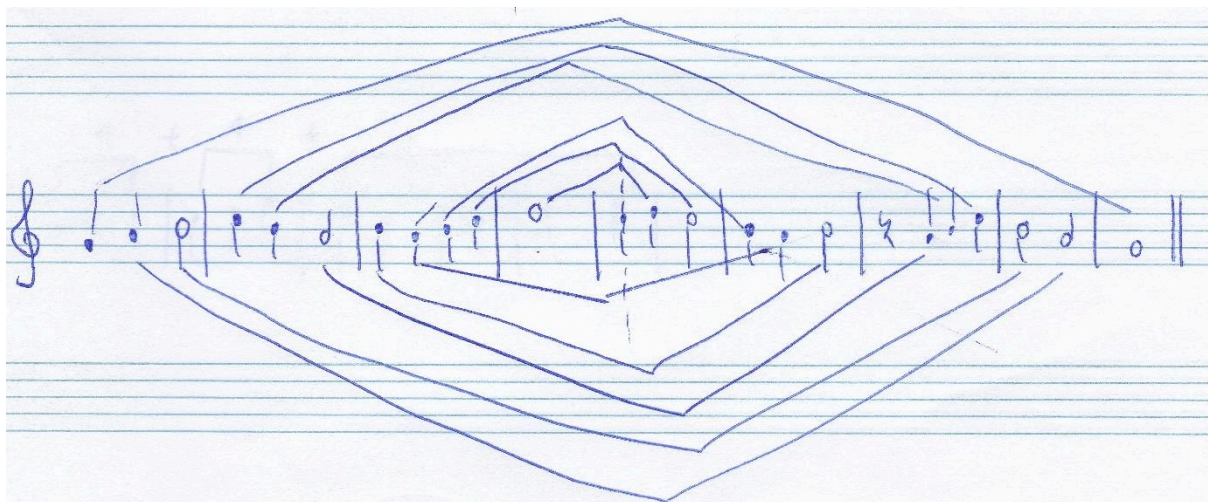
Ha tudatosan akarta volna a hatdarabos sorozat egészére is kiterjeszteni a főként az első, negyedik és hatodik darabra jellemző hídszerű ívet, létrehozva ezzel saját nagyformáinak mikroformába tömörített mását, akkor a második darabot kihagyta volna, vagy külön szerepeltette volna. A második darab nélkül egy hibátlan hídformát kapnánk, amelyben az 1., 3. és 5. darab (ív, periódus, dūr) állna szemben a 2. és 4. darabokkal (moll, négysoros népdal). A második darabbal megbomlik ez a tökéletes szimmetria, mindazonáltal a hatdarabos mikrosorozat mögött valahol háttérben ott húzódik a bartóki hídformák tanulsága.

Gyakran szándékosan bontja meg Bartók a szimmetriát. Ez történik a 6. darabban is. A bővítésnek köszönhetően kilencütemessé válik a periódus. A csúcspont aranymetszéspontra esik,

⁶³ Bartók *breviárium. Levelek – írások – dokumentumok*. Összeállította: Ujfalussy József (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.) 478.

ami szintén a szimmetria ellen dolgozik. Ennek ellenére, ha csak a dallam hangmagasságait vesszük szemügyre, a hangok tökéletesen szimmetrikus elrendezését fedezhetjük föl. A szimmetriatengely az 5. ütemben található C hangra esik. Ez azonban a darab időbeli lefolyásának aszimmetriája miatt rejtve marad. Csak az elemző tekintet veheti észre.

A következő kottapélda ezt szemlélteti:



31. kottapélda

A dallamvonal maga a tökéletesen szimmetrikus zenei kör. Bartók egyszerre alkot hibátlan szimmetriát, és megy ellene a szimmetriának azzal, hogy az első darab hibátlan szimmetrikus (4+4) formáját kibővíti, kidíszíti, aszimmetrikussá teszi. Mint ahogy a természetben is ritkán fordul elő tökéletes szimmetria, valami kis hiba mindig megbontja azt.

A hídon való átkelés motívumának formai megjelenésére már több változatot láthattunk. Ezek felmutatása disszertációm egyik fő témája. Ennek kapcsán legjellemzőbb példának a *Zene fűgáját* hoztuk, ahol a csúcsponton való átkelés után minden zenei folyamat a visszájára fordul. Ezt láthattuk a 4. darabban is (ott a háromhangos motívumok megfordulása volt az analógia), és erre hivatkozunk a 6. darabban kapcsolatban is, ahol kicsiben még egy változatát találjuk ennek a formálásnak. Itt most szó szerint minden a visszájára fordul. A csúcspont elérése után (egész pontosan az 5. ütemben található C hang után) a dallam rákmenetben halad tovább. A híd tökéletesen szimmetrikus is és nem is. Ismét példa Bartók játékos természetére.

Az Alapelemek kibontása

Kóta ponttal (7)

Az első hat darabban megismerkedhettünk Bartók zenei kozmoszának alapelemeivel. A továbbiakban nyomon követhetjük ezek kifejlődését, kibontakozását. E darab esetében ez egy új pentachord kiválasztásával is jár. A fríg pentachord most szerepel először. Az egyik ilyen alapelem a négysoros népdalszerkezet. A népzeneben föltűnő, Bartók által gondosan rendszerezett, tengernyi változatban Bartók egy olyan variációs kedv megnyilvánulását látta, amely saját természetével is rokon:

Az a szélsőséges változatosság, mely a mi népi zenénkre jellemző, egyben magam természetének megnyilatkozása⁶⁴

Ez a variációs kedv a Mikrokozmoszban is megnyilvánul. Már az első hat unisono dallamban is több variációt láttunk, a *Kóta ponttal* című darab egy újabb variáció a népdalból örökölt négysoros szerkezetre. A 3. és főleg az 5. darabban az 1., 2. és 4. sor tartozott össze a 3. népdalsor másképpen viselkedett. Az 5. darabban azt láthattuk, hogy akármelyik zenei paramétert néztük, akár a sorok hosszúságát, akár a ritmust, akár a dallam rajzolatát; az 1., 2., 4. sorok minden tekintetben összefüggést mutattak, a 3. minden tekintetben elütött. Ráadásul ebben a darabban jelent meg először az osztott 3. sor, így az ütemszám is tükrözte ezt a különállást $(3+3+4(2+2)+3)$. A 7. darabban a különböző paraméterek más-más összefüggéseket mutatnak. A sorok hosszúsága alapján az 1. sor tartozik össze a 3. sorral. Az 5. darabhoz hasonlóan négy- és háromütemes sorokból épül föl a forma, de itt $4+3+4+3$ felosztásban. A négyütemes felvételekre egy rövidebb válasz jön.

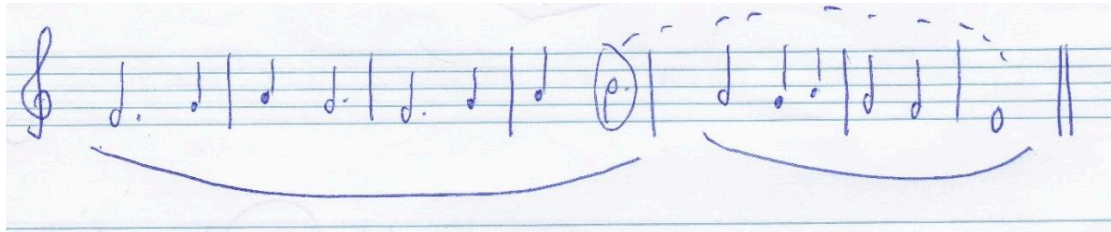
A ritmus tekintetében ugyanez a helyzet. A négyütemes sorokat az újonnan megismert pontozott ritmusok jellemzik, míg a háromütemes sorokat a már eddig is használt 1:2 aránnyal leírható ritmusok (fél, negyed).

A dallamvonalat illetően azonban szintén az 1., 2. és 4. sorok között mutatkozik összefüggés. Ez az összefüggés olyannyira erős, hogy a 2. és 4. sor minden eddiginél nyilvánvalóbban vezethető le az első sorból, amely ezúttal az alapelemnek csak a leszálló ágát tartalmazza. Az első sor ezáltal az eddigi ívelt rajzolat helyett, a pentachord legmagasabb hangjától (H) a legmélyebb

⁶⁴ Bartók *Breviárium*. Denis Dille-interjú. 480.

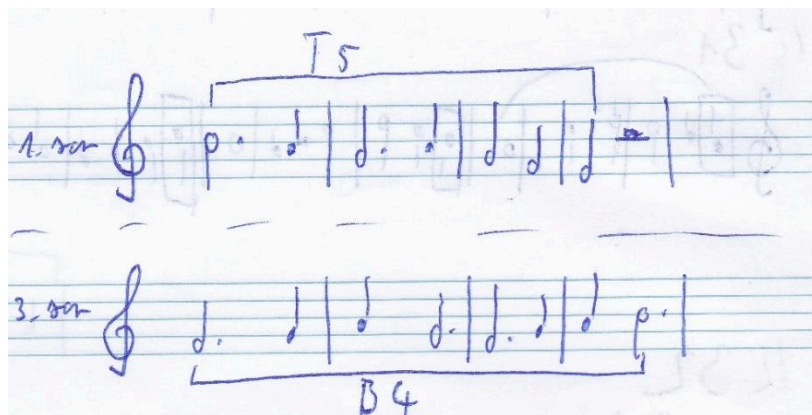
(E) hangjáig mutató egyenes. A második sor az elsőnek ritmikailag tömörített változata, a hangok teljesen megegyeznek az első sorral. A 4. sor még a 2. sorhoz képest is sűrűbb. A sűrítés az első két hang (H-A) egy félhanggá történő tömörítésének formájában következik be. Ezt az egy változást leszámítva a két sor megegyezik.

A 4. sor hiányzó H hangja a 3. sor végén többletként jelentkezik. Az első két sor hétszótagos hosszúsága éppen ezzel a H hanggal bővül nyolcszótagossá, a 4. sor pedig éppen ezzel a H hanghiánnyal szűkül hatszótagossá:



32. kottapélda

Amíg a 2. és 4. sor az első sor egyre sűrűbb változatai, a 3. sor egészen más kapcsolatban van az első sorral. A 3. sor iránya pont a tükörképe az első sornak. Az első két ütem pontos tükörfordítás, a második két ütemben az egy hangos bővülés ellenére is jól kivehető a tükörmozgás:



33. kottapélda

Így bár a 3. sor motivikusan a többi sorhoz hasonlóan szintén az első sorból eredeztethető, mégis emelkedő iránya miatt a többi sorral szemben áll. Felkiáltó jellegének feszültségét emeli, hogy a többi sorral ellentétben a sor első és utolsó hangja között nem egy lefelé lépő T5, hanem egy a fríg hangsor különleges színét jobban kiemelő, fölfelé lépő B4 hangköz feszül. A többi sorral ellentétben a 3. sor nem használja ki a teljes pentachordot, terjedelme F-H-ig terjed. Mivel a négy üteme két kétütemes, izoritmikus egységre oszlik, ritmusában hordozza az 5. daraból már ismert, jellegzetes osztott 3. sor tulajdonságait.

Mindezek alapján a sorszerkezet A Av B Av2 betűkkel írható le. Újabb szép példa arra, hogy hogyan lehet egy végletesen egyszerű zenei alapelemből, annak variálásával fölépíteni az egész formát. Ez az egyszerűség, amelyet a gyermek zenei és technikai szintjéhez való alkalmazkodás hív elő, lehetővé teszi a legerősebb kohézió létrehozását.

A pontozott ritmus, és a különlegesnek ható fríg hangsor mellett, amelyeket a tanuló újonnan megismert, Bartók a dallam kontrapunktikus kibontásának lehetőségére is fölhívja a figyelmet. Ez persze egy nagyobb felkészültséget igénylő játék, így ez a kötet későbbi részében következik. Egész pontosan a 28-as számú darabig (*Kánon oktávában*) kell eljutni, hogy erre a lehetőségre is rácsodálkozhasson a tanuló.

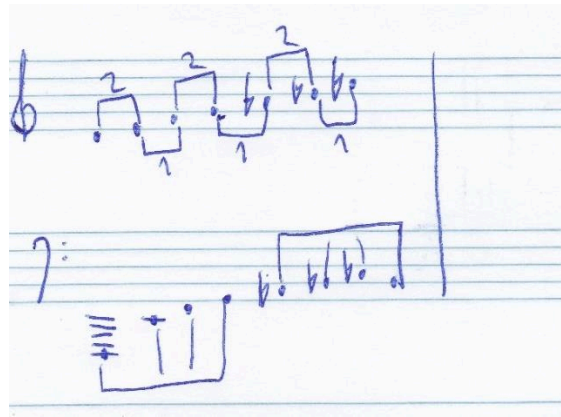
Két kézzel felváltva (10)

A hat unisono dallamban megszülető őselemek organikus kifejlődése folytatódik (a szerves fejlődés, ahogy azt láttuk, a hat unisono dallamon belül is megkezdődött). Ezen őselemek közül a *Kóta ponttal* című darabban két fontosabbal találkoztunk, a négysoros népdalszerkezettel, valamint a modális skálák egyikével:

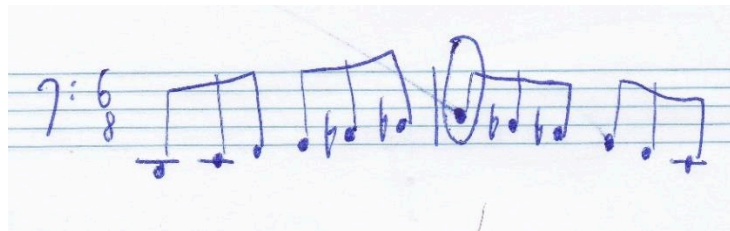
Így hát alkotó munkánknak két különböző kiindulópontja volt: parasztdallamaink modusai és leg-regebbi ötfokú hangsora.⁶⁵

A *Két kézzel felváltva* című darabban nem valamelyik modális hangsor kezdő pentachordjával ismerteti meg a tanulót, hanem egy olyan skála első öt hangjával, amely szintén az ő zenéjére különösen jellemző. Ez az 1:2-es modellskála. Pontosan ezzel a skálával kezdődik az *op. 14-es szvit* 3. tétele, de hasonló – az első hat hangig teljesen azonos – skálával indul a *Cantata Profana*, amely talán még jellemzőbb párhuzam:

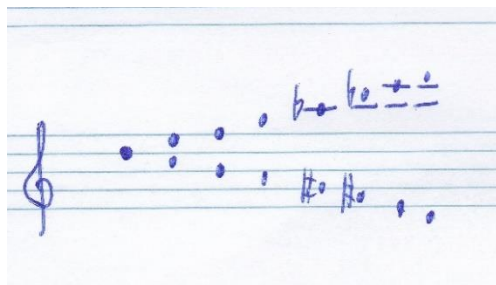
⁶⁵ „Harvard előadások II” (1943, megjelenés: 1976), *BBI* 1, 169–170.



34. kottapélda. Suite op.14 3.tétel

35. kottapélda. A *Cantata Profana* kezdete

A *Cantata* kezdetén megszólaló skálának szimbolikus jelentése van. Mint ahogy arra Lendvai rámutat,⁶⁶ a darab végén, a híd másik oldalán, ennek a skálának a tükörfordításával, a természetes felhangsor hangjaival ordítja a szarvassá változott fiú a szállóigévé vált gondolatot: „Csak hűvös forrásból”. A felharmonikus skála a természettel való egyesülés szimbólumává válik. Ezzel szemben a „kifordított” felhangsor sokkal feszültebb hangzása a természettől elfordult, tévelygő modern világ zenei megjelenítője:



36. kottapélda

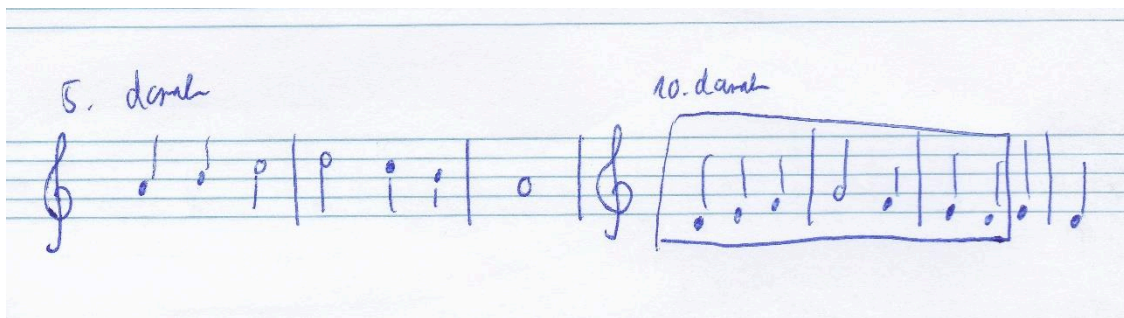
Azáltal, hogy a darab pentachord hangkészlete egy Bartók ars poeticának is beillő alaplátványának szimbolikus hangsorából származik, már találtunk egy olyan fontos utalást, amelynek segítségével a mikrokozmosz képes sűrítetten kifejezni a makrokozmosznak egy igen jellemző mondanivalóját.

⁶⁶ Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.) 225.

De nemcsak a darab hangkészletét alkotó skálával kapcsolatban tudunk asszociálni Bartók életművének e rendkívüli jelentőségű láncszemére. A darab a már jól ismert, félkörív-rajzolatával önmagában is híd-szimbólumnak tekinthető alapelemből bomlik ki (1. szint). Ahogyan azt már korábbi példákban is (főképpen az 5. darabban) láttuk, a darab egésze is ugyanezt az ívet rajzolja meg (2. szint).

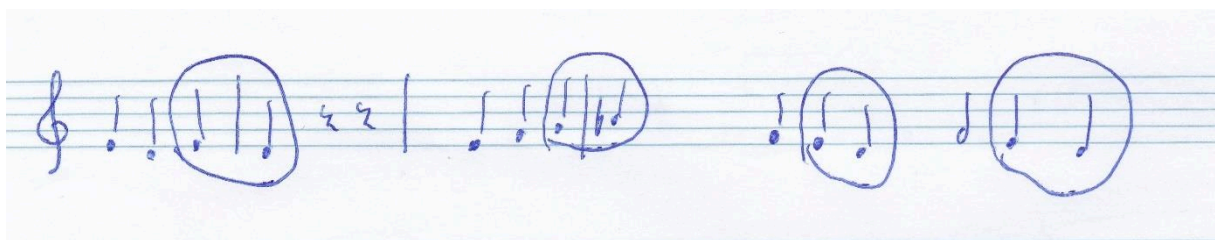
Mind az ívszerű forma, mind annak több szinten létrejövő, a rész és egész között különösen erős kapcsolatot teremtő kibontakozása olyan elem, melynek legegyszerűbb sejt-formái az első 6 unisono dallamban már megjelentek. Most ezek további fejlődését követhetjük nyomon.

Az alapelem eddig előforduló variánsai közül a 10. darab alapmotívuma is leginkább az 5. darabéhoz hasonlít, úgy is fogalmazhatunk, hogy annak bővített változata:



37. kottapélda

A bővítés az utolsó két hang megismétlése által következik be. Ez az ismétlés a két záróhangnak kiemelt jelentőséget biztosít. Mindegyik sor vége rímel rá valamilyen módon a 2. sor végén a lefelé lépő N2-ből fölfelé lépő K2 lesz (G-Asz). A többi sorban változatlanul jelenik meg, de három hangra kibővülve (F-E-D), igazi jelentőségére azonban csak a darab végén (4. sor imitáció) derül fény, ahol a két szólam unisono játékaival megerősíti, és ezzel a kiemeléssel megfelelteti az első sor két záróhangjával:



38. kottapélda

Az első sorban az ismétlés időben egymás után történik, a darab végén pedig időben egyszerre. Ennek jelentőségére még a későbbiekben visszatérünk.

Az alapmotívum bővülése az egész forma bővülését is maga után vonzza. A kozmosz tágu-lása folytatódik. Az egész forma szintjén a tágu-lást az imitáció okozza. A darab ismétlen négy

sorra tagolódik, de mindegyik sort imitálja a másik szólam, így a forma 4×2 sorossá bővül. A sorok első megjelenése mindig az alsó szólamban történik, az imitáció a felső szólamban.

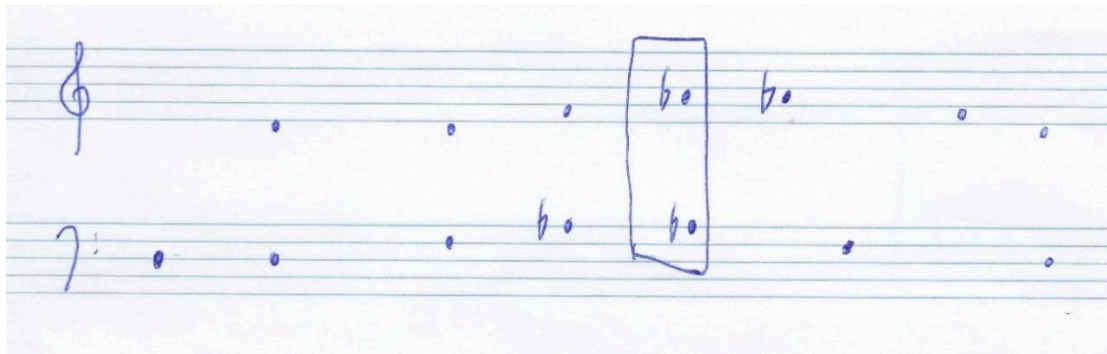
Az imitáció következtében azonban még nem kell polifon szövettel megbirkózni a tanulónak, ugyanis az imitációval egy időben nem ír Bartók ellenszólamot, így amíg az egyik kéz játszik, a másik kézben szünet van. Egy nehezítő elemet azonban belecsempészt Bartók, és éppen emiatt válik tökéletessé a darab az imitáció előkészítésére: ez az elízió, amely azonban csak a darab első felére jellemző. A sorzáró hang mindig egybeesik az imitáció (vagy az imitáció esetében a következő sor) kezdő hangjával. A tanulónak így gyakorolnia kell a zárás-indítás egy időben történő megvalósítását. A darab második fele ebből a szempontból jóval könnyebb, mivel ott csak egymás után kell a tanulónak megszólaltatni a zenei sorokat, valamint azok imitációit.

Ez a pedagógiai okból használt elem azonban, a többi elemmel összhangban szintén a hídon való átkelés mozzanatát, az azután bekövetkező metamorfózis bekövetkezését erősíti.

A *Zene* fűgájának felépítésére már korábban kitértem, mint a bartóki makrokosmosz jellemző példájára. Ebben láthattuk, hogy a nagyban hasonló csúcsívet megrajzoló formát, illetve annak tartalmi vonzatait Bartók minden lehetséges zenei elemmel alátámasztja. Erre az első 6 unisono darabban is több analógiát találtunk. Mind egyre kifinomultabb, egyre komplexebb módon, a kezében lévő eszközök közül egyre több igénybevételével fejezte ki ezt az igen egyszerű dramaturgiát. Az első darabban még csak a dallam íve követte ezt a rajzolatot. A negyedikben már a csúcspont után megforduló motívumok jelentették a következő lépcsőfokot, a 6. darabban a csúcspont után a dallam rákmenetben haladt tovább. A *Két kézzel felváltva* című darabban még egy lépést tesz Bartók. Nézzük, milyen elemekből áll össze ez a lépés!

A folyamat a D hangról kezdődik. A csúcspont a 13. ütemben, mindkét szólamban megszólaló, felső szólamban záró, alsó szólamban kezdő hangként funkcionáló Ász hang. A csúcspont jelentőségét kiemeli az Asz, és D hang között lévő Sz5 hangköz feszültsége. Ez a pont kettészeli a darabot. Az alaphang-csúcs hang közötti tritónusz távolság, valamint a csúcsponton azonos hangon találkozó két szólam, két olyan pont, amely az eddigiekhez képest is erősíti az analógiát a *Zene* fűgájával.

A csúcspont után az irányok megfordulnak (akár a fűgában). Az első két sor tekinthető felszálló ágnak, a második két sor a leszálló ágnak. Az Asz csúcspont után visszaérkezik a darab a D alaphangra. A D-Asz-D út, amelyet a darab bejár, szintén a fűga A-Esz-A ívére emlékeztet. Az emelkedés-süllyedés folyamata a legjobban a sorok kezdő- és záróhangjaiból rajzolódik ki:



39. kottapélda

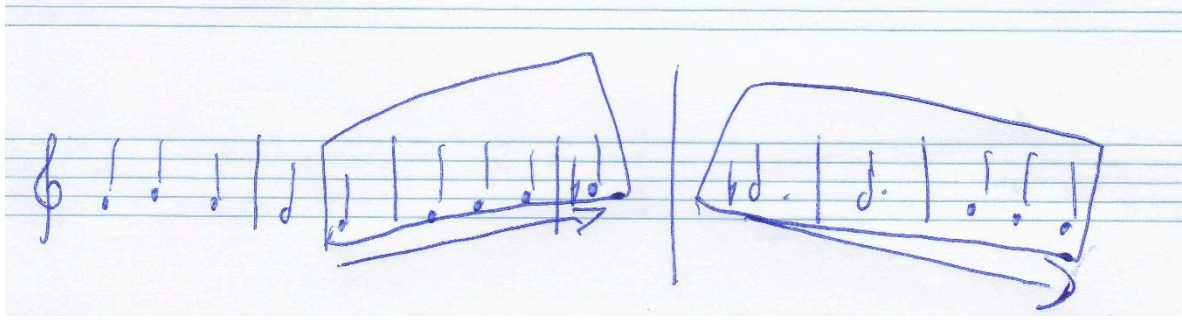
A *Zene* fűgájában azt láthatjuk, hogy a csúcspont elérése, a hídon való átkelés után nemcsak megfordulás következik be, hanem sűrűsödés is. Ez mikropéldánkban is megtörténik. Az első két sor négyütemes, izoritmikus. Mindkét sor, és teljesen pontos imitációjuk is kilenc hangot számlálnak, ahogy arról már szó volt az utolsó ütemet elfoglaló záróhang mindig egybeesik az imitáció (vagy következő sor) kezdő hangjával. A darab második felében, a csúcspont után a sorok háromütemessé rövidülnek. Mivel az elízió megszűnik, ez a rövidülés nem okozza a darab második felének rövidülését.⁶⁷ A 3. sor és pontos imitációjá öthangos. A 4. sor az egyetlen, ahol az imitáció nem pontos. Itt a héthangos felvetésre egy öthangos válasz érkezik, ami további sűrítés, végső összefoglaló gesztus.

Eddig a nagyforma iránya (fel-le), a sorok mérete (rövidülés) és az elízió megszűnése mind olyan változások, amelyek a hídszerű ívet megrajzoló mikroformán belül a csúcspont, a hídon való átkelés után bekövetkező metamorfózisra engednek asszociálni. Most nézzük meg, hogy ugyanez az egyes sorok dallamvonalának rajzolatát hogyan határozza meg!

Az 1. sorban (ahogy azt már említettük) kicsiben lejátszódik a teljes folyamat. Emelkedés és ereszkedés.

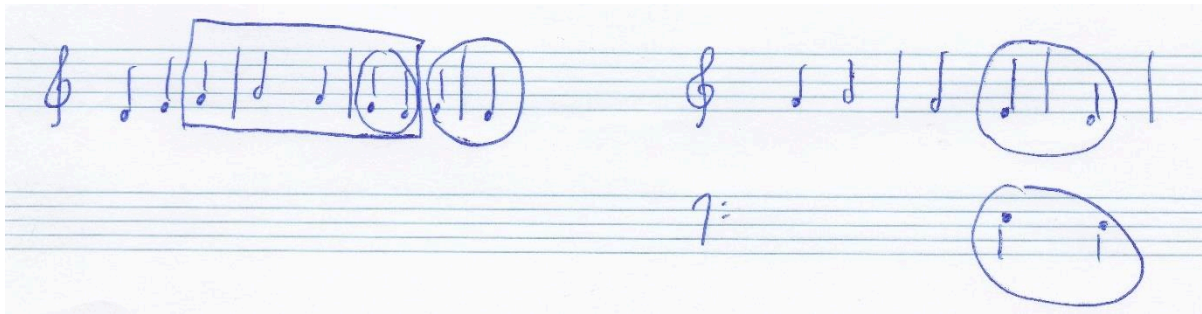
A 2. sor emelkedik, záróhangja eléri az Asz-csúcspontot. Az emelkedés fölhajtóerejét növeli, hogy a sor végén a teljes D-Asz pentachord megszólal letről fölfelé. A 3. sor az Asz- csúcsponttól indul, a dallamvonal ereszkedik. A 2. sor végén megszólaló D-Asz skála megfordul. Ez a csúcspont után bekövetkező fordulat, amely leginkább párhuzamba állítható a *Zene* fűgatómájának csúcspont után bekövetkező fordulatával.

⁶⁷ A darab első fele 13 ütemes, a második 12. A darab 24 üteme azért jön ki, mert az első fél záróhangja, és a 2. fél kezdőhangja egybeesik.



40. kottapélda

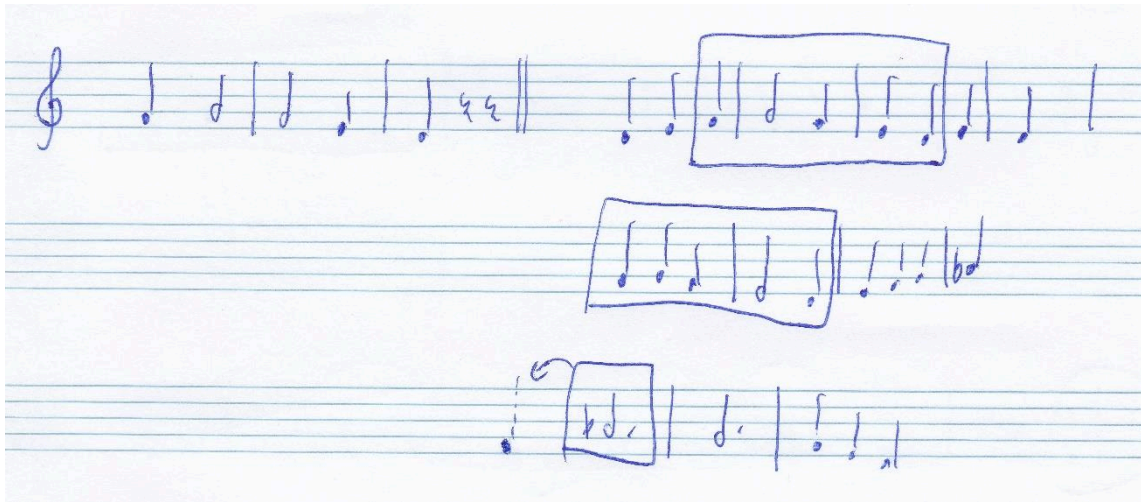
A 4. sor szintén ereszkedik. F hangról indul, D-re érkezik. Ahogy a csúcspont két oldalán a két belső sor a D-Asz, Asz-D skálákkal egymással szemben áll, úgy a két külső sor (1. és 4.) is megfeleltethető egymással. Ez a megfelelés leginkább a 4. sor variált, az eredetihez képest sűrűbb imitációjában mutatkozik meg:



41. kottapélda

Ezt a megfelelést azért érezzük erősnek, mert a 4. sor imitációja az első sor egy szeletével azonos. A megfelelést erősíti a fentebb már említett összefüggés. Az első sor két záróhangjának ismétlődése az utolsó sor imitációjában is megtörténik, időben egyszerre. Így az utolsó motívum az első sorral tökéletes keretet ad a darabnak. Emellett a csúcspont után bekövetkező sűrűsödő tendenciába is illeszkedik.

Meg kell még említenünk, hogy ez a zárómotívum nem csak az első sorban található meg, hanem a 2. sorban is, és egy hang megváltozásával a 3. sorban is:



42. kottapélda

Ez a rokonsága a többi sorral erős kohéziót teremt a darabon belül. Minden szál ebbe a motívumba fut bele, így ez a záró gesztus az egész darab esszenciájává is válik:

Fekvésváltás, Ellenmozgás (13, 17)

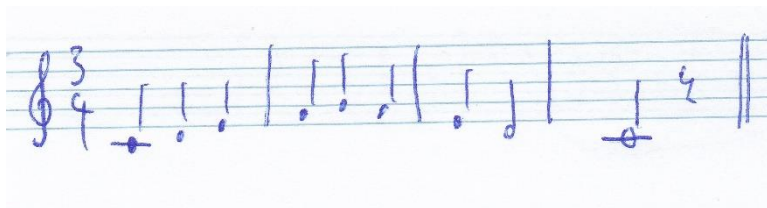
A négysoros szerkezetnek, amelyet a Bartók-zene egyik alappilléreinek nevezünk, a Mikrokozmoszban tengernyi változata lelhető fel. Mint ahogy arra Frank Oszkár is rámutat:

A népdalokra emlékeztető sorszerkezet kb. a darabok felében mutatható ki.⁶⁸

A *Fekvésváltás* újabb változat, az első azok közül, amelyek a Bartók által architektonikusnak nevezett, az új stílusú magyar népdalokra jellemző kupolás népdalszerkezetre mutatnak példát. Az új formával való megismerkedés kéz a kézben jár egy új technikai problémával való szembeeséssel, a pozícióváltozással.

Azonban a zenei és technikai probléma magától értő összekapcsolásának invencióján kívül még több érdekes jelenség található ebben a darabban. Ha a bartóki „kéznyomot”, azt a bizonyos „apró hozzányúlást” keressük, akkor ennek a darabnak a vizsgálata különösen érdekes lehet, ugyanis itt ez a hozzányúlás valóban a lehető legapróbb. A zene szinte magától keletkezik. Adott az alapelem, amely önmagában is teljesen természetes módon következik az ember kezének és a zongora billentyűinek tulajdonságaiból:

⁶⁸ Frank Oszkár: *Bevezető Bartók Mikrokozmoszána világába*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.) 112.



43. kottapélda

Valamint adott egy népdalokból örökölt sorszerkezet (A, A5, B A), amely a természet egyértelmű jelenségeinek a természetes emberi formaérzék által való tökéletes leképezése. A szerzői beavatkozásra a már sokat emlegetett 3. sorban van leginkább lehetőség. Ha ezt az architektonikus népdalformát megfeleltetjük a szonátaformának, ez a 3. sor a kidolgozási rész.

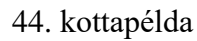
Bartók itt ollóval szétvágja az alapelemet. Olyan eljárás ez, amelyet akár Haydn, akár Beethoven előszeretettel alkalmaz szonátaformáinak kidolgozási részében. Ezenkívül az alapelem ritmusát, lüktetését, súlyviszonyait határozza meg a szerző. Mindössze ennyi történik. Azonban e kis hozzányúlás miatt megint egy olyan több szinten önmagát ismétlő forma jön létre, amely a darabot a bevezetőben már említett természeti formákhoz teszi hasonlatossá. Jobban mondván, elég ehhez a téma és a forma megválasztása.

Az új stílusú népdal kupolás szerkezete ugyanis ugyanazt az ívet rajzolja meg a forma egészének szintjén, mint amelyet az első (és többi) népdalsorban megjelenő alapelem.

Nézzük valamivel részletesebben, melyek is ezek az apró beavatkozások, illetve milyen következménnyel járnak a formára nézve!

Az első sor, amint azt említettük, maga az alapelem, méghozzá annak teljes, csaknem érintetlen változata. Ebben a formában most jelenik meg először. A 3/4-es tagolás, valamint a sor végén megjelenő szinkóparitmus különleges, népzenei zamatot kölcsönöz az alapelemnek.

A 2. sor ennek a kvinttel feljebb, illetve az alsó szólamban kvarttal lejjebb transzponált változata. A két kéz pozícióváltásának ellentétes iránya miatt a két szólam közti távolság megnő, így az alapmotívumban és a teljes forma szintjén is lefutó kinyíló-becsukódó dramaturgiát a szerző a fekvésváltozás technikai kihívásával is alátámasztja. Nemcsak a dallam nyílik ki, hanem a két kéz közti távolság is, hogy aztán a 4. sorban becsukódhassék. Ezzel a technikai problémát is a forma szolgálatába állítja.



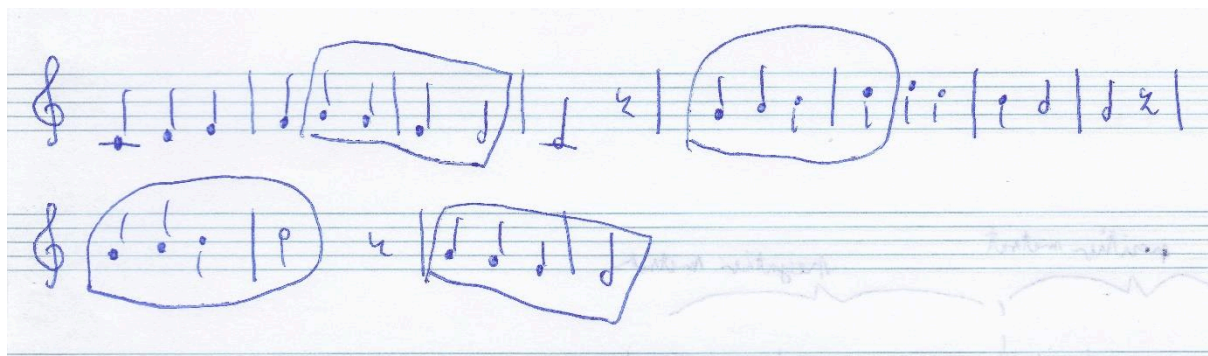
45. kottapélda

1. ábra

Ez a G az első két ütemben egy fölfele mutató egyenes, a második két ütemben egy lefelé mutató egyenes kezdő hangja. A jobb kézben a dallam ambitusa és a záró hangok közti távolság is megnő. A két záró hang a sor legmagasabb (C), illetve legmélyebb (D) hangjai. Köztük egy szeptimtávolság feszül.

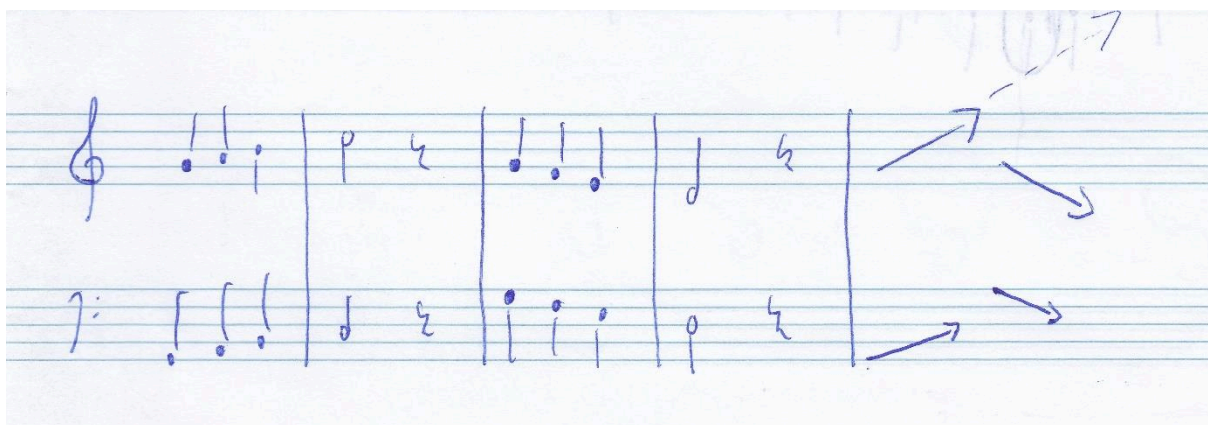
A bal kéz másként viselkedik, mivel a 3. soron belül bekövetkező pozícióváltás ellentétes irányú. A megnövekedett ambitus azonban így is létrejön. A kétütemes egységek kezdő G hangjai egy oktávtávolságot ölelnek fel, a két szelet együtt egy G mixolid skálát ad ki.

A 3. sor abból a szempontból is sajátos, hogy benne sűrítetten megtörténnek a darab egészében lejátszódó folyamatok. Az első két ütem hangjai a 2. sor első négy hangjának felelnek meg (G-C), a második két ütem hangjai pedig az első és a 4. sor második felének hangjaival egyeznek meg (G-D):



46. kottapélda

Még egy szempontból bekövetkezik ez a sűrítés. Ahogyan azt említettük, a darab egészében a kinyílás-becsukódás dramaturgiája játszódik le, ez alá van támasztva a kezek között előbb kinyíló, majd becsukódó távolsággal. Az első pozícióváltás (kinyílás) értelemszerűen az első két sor között történik, a második (becsukódás) viszont a harmadik népdalsor kellős közepén. Ha megnézzük a pozícióváltás következtében szétszabdalt két egyenes irányát, azt látjuk, hogy a jobb kézben a két egyenes „kinyílik”, a bal kézben viszont „becsukódik”:

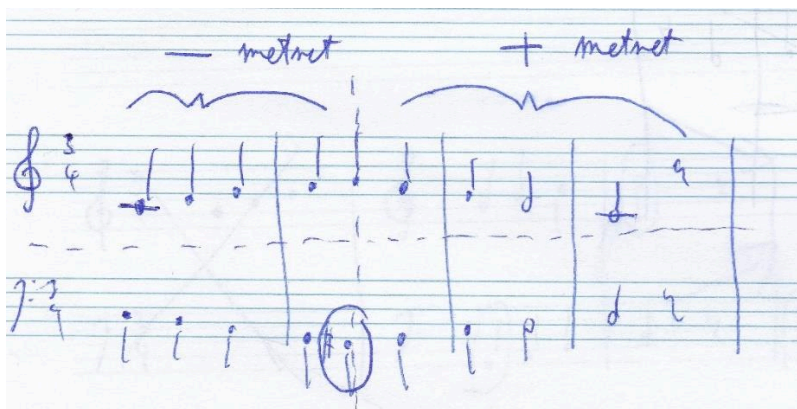


47. kottapélda

A nagyforma szintjén a becsukódás az utolsó népdalsorban következik be. Az alapelem félköríve a nagyformán belül is beteljesül. Az első népdal sor C hangról indul, fölér a legmagasabb pontjáig, amely egy G hang, és visszatér a C hangra. A nagyforma szintjén: az első sor alaphangja a C hang. A 2. és 3. sor alaphangja a G hang, majd az utolsó soré ismét a C hang.

Ellenmozgás

Mint ahogy a Mikrokozmosz több darabjához, a Fekvésváltozáshoz is írt Bartók egy bonyolultabban kifejtett párdarabot. Ez az *Ellenmozgás*. Ebben a darabban egészül ki az alapelem által leírt félkörív a saját tükörképével, és alkot vele egy tökéletesen szimmetrikus zenei kört. Illetve csak egy majdnem tökéleteset. Már a 6. unisono dallammal kapcsolatban foglalkoztunk a szimmetria és az aszimmetria egyidejű jelenlétével, a tökéletesség megbontásának az igényével. Ezt láthatjuk itt is. Mint ahogy a természetben is viszonylag ritkák a szabályos geometrikus formák, Bartók is „elrontja” a szimmetrikus kört. Ráadásul ezzel az elrontással az ellenszólam a dallam csúcshangjával egy ebben a környezetben erős disszonanciát alkot (Fisz-G). Ez megint egy „apró hozzányúlás”, amely ízt ad, életet visz ebbe a mechanikusnak ható zenei gondolatba. A szokatlan hangzás egy kissé kényelmetlen pozícióval párosul (a G-Fisz hangok 4–5. ujjal való megszólaltatása komoly erőfeszítés a kezdő tanulónak). A hangzásban lévő disszonancia egy fizikai kényelmetlenséggel párosul. Még egy szép példa a zenei és technikai problémák összekapcsolódására:



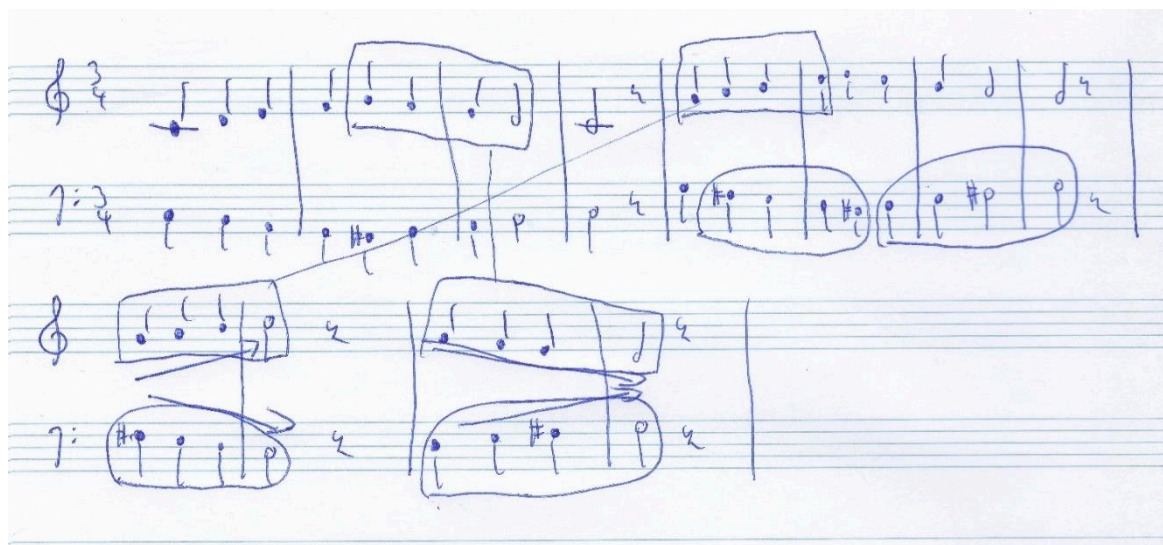
48. kottapélda

A dallammal kapcsolatban már említett másik apró, ritmikai hozzányúlás (az alapelem végén található szinkóparitmus) is hasonló aszimmetriát eredményez, csak az időben. Maga az alap-

elem változtatás nélkül teljesen szimmetrikus. A csúcshang (G) pont a szimmetriatengelyre kerül. A hozzányúlás következtében azonban a csúcshang arany metszéspontra csúszik el. Mind időben, mind térben aszimmetria keletkezik.

Már említettük Von der Nüll fejtegetéseit, miszerint a bartóki kromatika több egyházi hangnem egyidejű használatából keletkezik.⁶⁹ Itt nem keletkezik kromatika, de ebbe az irányban tesz egy fontos lépést azzal, hogy azonos alaphangra két egyházi hangsort is felépít. A bal kézben C-líd hangsort, a jobb kézben C-dúr hangsort használ egyidejűleg. A második sorban ez a kvintváltás következtében G-dúrrá és G-líddé válik.

A 3. sorban több említésre méltó dolog történik. Az ellenszólamban elmarad a jobb kézben a sort kettészelő pozícióváltás. A bal kézben a logikus helyen, a 4. sor előtt következik a pozícióváltás, így a két kéz ebből a szempontból elcsúszik egymás mellől. Egy apró változtatás azonban az ellenszólamban is történik. A Cisz hang feloldódik. A C hanggal az érkezés konsonáns lesz, a sor elején megszólaló Fisz-G disszonancia oldódik. Ezt az egy hangnyi változást leszámítva a 3. sor ellenszólama a 2. sor ellenszólamának szétvágott változata. A következő kottapéldában nyomon követhetjük, hogy az első két sor különböző szeletei hogyan illeszkednek a 3. sorban teljesen új módon össze:



49. kottapélda

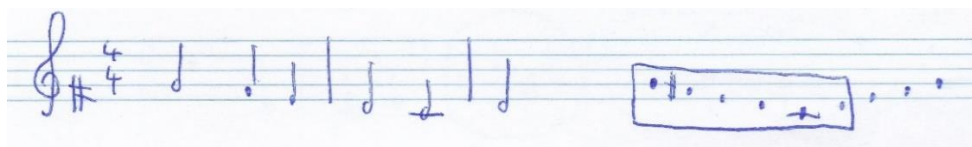
⁶⁹ Először Nüll ír „kiterjesztett tonalitásról” (Die erweiterte Tonalität) Bartók műveiben. Ez azt jelenti, hogy Bartók azonos alaphangra épít fel egyszerre több modális hangsort, ebből egy kromatikus (vagy nem teljesen kromatikus) skála keletkezik. Edwin von der Nüll: *Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930.) 70–87. Wilhelm András rámutat arra, hogy Bartók valószínűleg helytállóan tartotta ezt az elméletet, és átvette azt később harvardi előadásainak egyikén. Így fogalmaz: „Mindazonáltal ezen a helyen rá kell mutatnunk arra a nyilvánvaló, szinte megfogalmazásbeli egyezésre, amely von der Nüll 1930-as könyve és Bartók 1943-as előadása között kimutatható.” Wilhelm András: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról.* (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998.): Bartók és Edwin von der Nüll. 33–62. 61. Az előadás, amelyre Wilhelm hivatkozik: *Bartók II, Harvard-előadása. BBI 1: 167–175.*

Így a bal kézben pozícióváltás nem történik, de hangnemváltás igen, míg a jobb kézben pozícióváltás történik, hangnemváltás viszont nem. A 3. sorban az ellenszólammal még nyilvánvalóbban kirajzolódik a kinyílás-beecsukódás, amelyet az alapmotívum és a darab egésze is leír. A több szinten önismétlő forma itt is létrejön. A 4. sor pontos visszatérés. A fekvésváltozásban tárgyalathoz képest mást nem tennék hozzá.

Falusi dal (15)

Új stílusú, négysoros, architektonikus, A-A5-B-A betűkkel leírható népdalszerkezete nagyon hasonlít a Fekvésváltozás című darab szerkezetéhez. Az ok, amely miatt kiválasztottam, vállalva az egyhangúság kockázatát, a harmadik sor különleges viszonyulása az egész formához. Ez a kapcsolat rész és egész között ismét egy olyan több szinten önmagát ismétlő formát eredményez, melyhez hasonló felmutatása disszertációm egyik fontos célja. Az előző darabbal való szoros rokonsága miatt erről a darabról csak röviden, az előzőhöz képest történő változtatásokra fókuszálva írok.

Az első népdalsor, amely a darab alapmotívumának is tekinthető, most nem a teljes megjelenése az alapelemnek, hanem annak csak egy szelete:



50. kottapélda

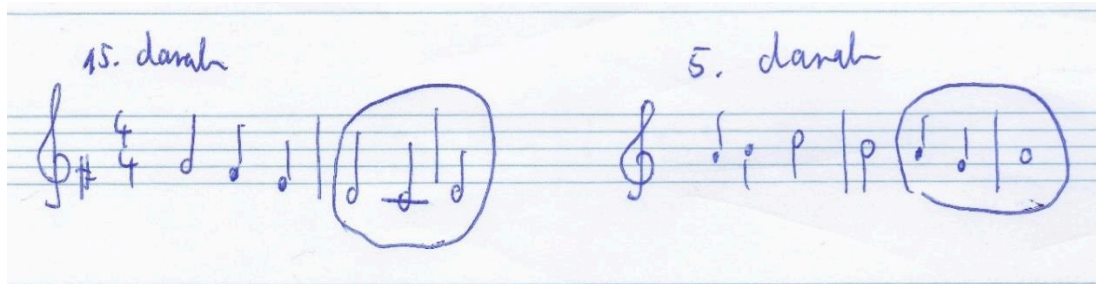
További nyilvánvaló eltérés az ütemmutató és az ütemszám megváltozása. A *Fekvésváltozás*-ban négy 3/4-es ütem alkotott egy népdalsort, a Falusi dalban három 4/4-es ütem. A tripodikus népdalsorok között még jobban elkülönül a négyütemes 3. sor, amely 2×2 ütemre oszlik. Hasonló osztott 3. sorral az 5. unisono dallamban találkozhattunk.

Fontos újdonság a líd pentachord használata, ennek fontosságát Bartók is kiemeli:

First study with a title. It is a sort of G major with altered fourth. A parallel can be found in the Sarabande from the First Partita of J. S. Bach.⁷⁰

⁷⁰ Itt valószínűleg Bach 4. partitájára gondol Bartók (D-dúr). Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. (London: Boosey and Hawkes, 1971.) 24.

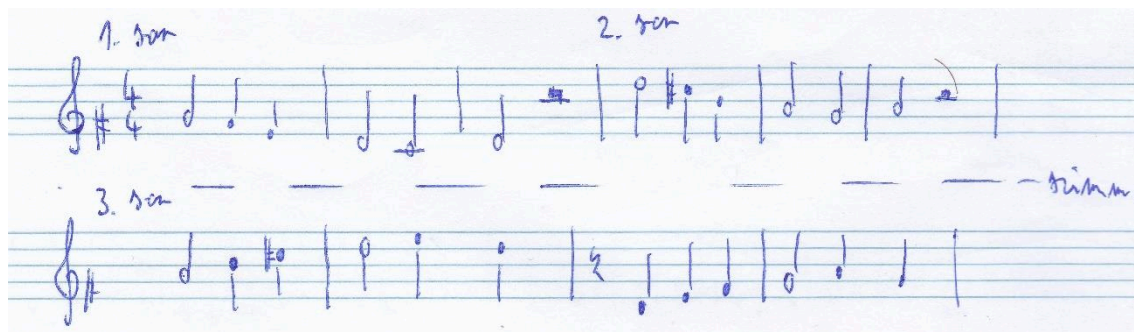
Mivel azonban nem a pentachord legalsó hangja az alaphang, ezért az 1., 2. és 4. sort mixolídnek érezzük, a 3. sor két szeletét dúrnak. A mixolíd jelleget erősíti a ritmikai augmentációval is megerősített modális záró fordulat, amely megteremteti a darab népies zamatát. Ebben a záróban mintha Bartók hangsúlyozottan hívná fel a tanuló figyelmét a vezetőhang-nélküliség szépségére. Hasonlóval szintén az 5. unisono dallamban találkoztunk:



51. kottapélda

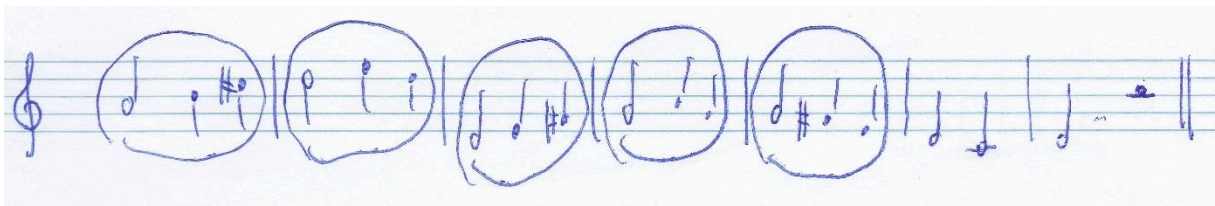
A második sorban megtörténik a pontos kvintváltás. A kupola-ív kinyílását a *Fekvésváltozás*-hoz hasonlatos módon a két kéz közti távolság kinyílásával erősíti meg. A 4. sor pedig az első pontos visszatérése. Eddig a fent felsorolt különbségeket leszámítva minden egyezik.

Az igazi különlegesség, ahogy arra már utaltunk, a 3. sorban történik, ahogy azt az eddigi négysoros formáknál is láthattuk. Ebben a sorban, a fekvésváltozáshoz hasonló módon, kicsiben lejátszódik a nagyforma szintjén is végbemenő folyamat, azonban itt még nagyobb motivikai összefüggést teremt Bartók az előzményekkel, és mindent a visszájára fordít. A 3. sor mindkét kétütemes egységében felismerhetjük az 1. népdalsor tükörfordításának két ütemesre diminuált változatait. A kvintváltás a 3. soron belül is megtörténik, de az alapmotívum megfordulásával párhuzamosan a kvintváltás iránya is megfordul. Az egy kvintnyi emelkedés itt egy kvintnyi süllyedéssé változik. Emellett a pozícióváltás is megtörténik a soron belül:



52. kottapélda

A darab szívében ott az egész darab képe, azonban ahogy a szemünk is megfordítja a külső világ képét, úgy itt is a külső világ kicsinyített és megfordított másával találkozhatunk. A szinte magától képződő zenei formába szintén ott az életlehelő apró hozzányúlás, méghozzá a 3. sor két részét egymástól még jobban eltagoló szünet formájában. Hasonlóval találkoztunk a 6. unisono dallamban. A zenei megoldás ismét kéz a kézben jár a technikai problémával. A szünet nélkül szinte lehetetlen vállalkozás lenne a kezdő zongorajátékosnak a pozícióváltás megvalósítása. A kis változtatás jelentőségét mégis akkor éreztethetjük meg igazán, ha a 3. sort (a dallamot akár két kézzel játszva) megpróbáljuk eljátszatni a tanulóval szünet nélkül, mindkét részt a 3. sor első felének a ritmusával. Érezzük, hogy e szünet nélkül mennyivel sablonosabb, unalmasabb lenne a dallam. Öt daktilikus ritmus kerülne egymás mellé:



53. kottapélda

A darab tökéletes példa a keleti népzenei formának és a nyugati műzene zeneszerzői eljárásainak (tükörfordítás-diminúció) egyesítésére.

Imitáció és ellenpont (22)

Kulcsfontosságú darab. Nemcsak az I. kötetben, hanem az egész sorozaton belül is. Pedagógiai szempontból is vízvázasztó, hiszen a sorozat első imitációs darabja. Mérföldkő ez, óriási ugrás a tanulónak. Eddigi tapasztalataim alapján meg merném kockáztatni, hogy túl nagy. Természetesen Varró Margit javaslatának követéséből adódik.

Varró, Bartókkal egyetértésben második lépésként a könnyű imitációs szerkesztésű darabokat javasolja. Szerinte a könnyű polifon daraboknak meg kell előzni a homofon szerkezetűeket:

Bartók nyilvánvalóan egyetértett velem abban, hogy a kontrapunktikus anyag előzze meg a harmóniakísérettel ellátott dallamokat.⁷¹

⁷¹ Varró Margit: *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. 98.

Ennek oka, hogy Varró a két kéz dinamikai elkülönítését, a dallam és kíséret különbözőségének megvalósítását nagyobb nehézségnek tartja:

Az ok, hogy miért támogatom a lineáris zene elsőbbségét az, hogy ezt a fajta zenét pontosan és muzikálisan lehet játszani mindkét kézben azonos billentésmóddal, míg a homofon zene új dinamikai problémákat jelent.⁷²

Ennek ellenére ezen a ponton szükséges a két kéz elkülönítését valamivel előkészíteni. Szerencsére bőven akadnak darabok, amivel ezt a kis lyukat ki lehet tölteni. Emellett Benjamin Suchoff tanácsát is érdemes lehet megfogadni, aki *Guide to Mikrokozmosz* című könyvében javasolja előrébb venni a következő darabot (Imitáció és fordítása), annak könnyebbége okán.⁷³

A varrói koncepció követése, amely ezt az apró pedagógiai problémát eredményezi, azonban egy olyan sorrend kialakítására inspirálta a szerzőt, amely párhuzamosan halad a zenetörténeti fejlődés stációival, így a zongoratanulás összekapcsolódik ezek felfedezésével. A gyermek zenei fejlődése ugyanazokon a fázisokon megy keresztül, mint a zene fejlődése. Ez a darab jelenti ebben a zenetörténeti utazásban a polifónia megszületésének megigéző pillanatát.

A bevezetőben említett Stile antico modorban való írásra kiváló példa e darab. Maga az öt hangból álló alapotívum századokon átívelő zenei közhely, a kidolgozás Palestrina stílusában⁷⁴ valósul meg. A tanuló, amellett hogy technikai fejlődésében is nagyot lép előre, kap egy olyan példát, amelyen keresztül megismerkedhet az ellenpont alapelveivel.

Szót ejtettünk már arról a tendenciáról, hogy Bartók a témák eredetiségénél egyre inkább fontosabbnak tartja a kidolgozást. Ezzel párhuzamosan egyre inkább teret nyer Bartók alkotásaiban a kontrapunktikus gondolkodás. Ezt a bevezetőben párhuzamba állítottuk Beethoven útjával, aki (Kretzschmar szavaival) kései műveiben egyre megengedőbbé válik a konvencióval, aminek egyik kézzelfogható jele, hogy műveiben egyre nagyobb hangsúllyal jelenik meg az ellenpont.

A két út közti párhuzam szemléltetésére eszményi példa e darab, amelyben a konvenció valóban érintetlenül áll előttünk. Nemcsak a téma, amely nem eredeti, hanem a kidolgozás is a jó hangzás régi, hagyományos módján történik. Visszatérés a gyökerekhez, a kezdethez. Ezúttal

⁷² I.m., 98.

⁷³ Benjamin Suchoff: *Guide to Mikrokozmosz*. 27.

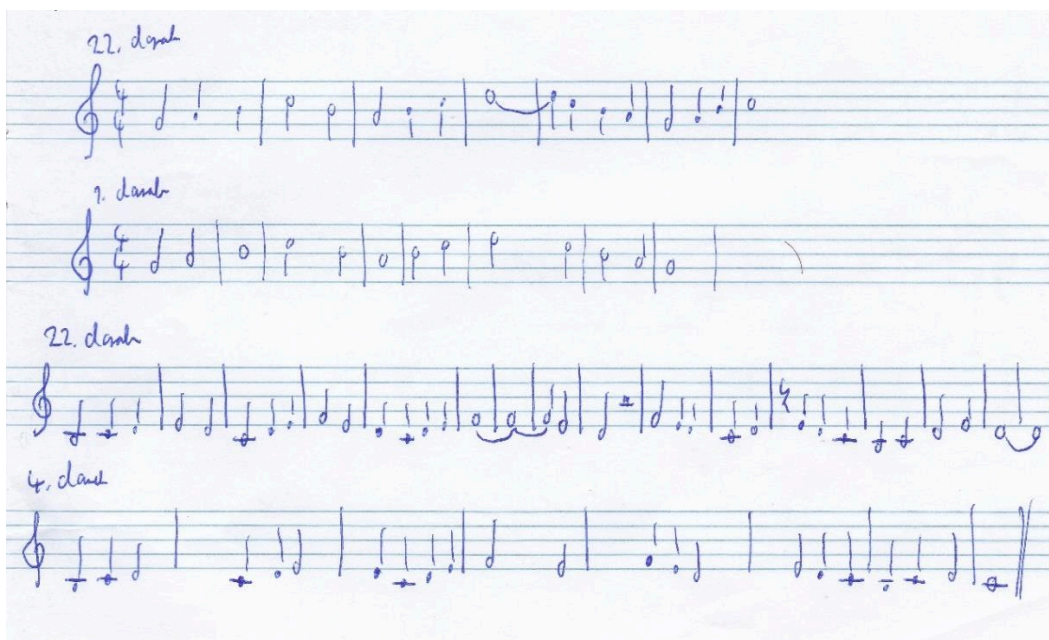
⁷⁴ Palestrina Bartókra gyakorolt hatását Kodály Zoltán említi: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974.) 445. „Akkor kezdte forgatni Palestrina műveit, s ez a művészet mélyen megragadta.”

az ellenpont kezdetéhez. A cél megint pedagógiai, az ellenponttal való megismertetése a tanulóknak, azonban az eredmény egy olyan zene megalkotása, amely szabad idő, korszellem, egyéniség béklyóitól.

Mitől válik azonban ez az „egyén-fölötti” zene mégis félreismerhetetlenül a bartóki kozmosz részévé? Ennek felderítésére egy kicsit részletesebben megvizsgáljuk.

Bartók itt még mindig a pentachord hangterjedelmen belül marad, a szólamokat szekundokban mozgatja, gondolva arra, hogy az imitációs stílus önmagában igen nagy kihívás elé állítja a tanulót. Ugyanezen oknál fogva a pozícióváltást is kerüli. Viszont a két kéz két különböző pentachordot használ. A bal kéz H-F-ig, a jobb kéz a G-D-ig terjedőt.

A darab két részből áll, és a már jól ismert, ívelt rajzolatot mutatja. Mindkét kéz a legmélyebb hangjáról indul, elérkezik a legmagasabb hangjáig, majd visszafordul. A csúcsponttól való visszafordulás pontosan felezi a darabot. Az alapotívumban az emelkedő irány dominál. A szekvencia is hangonként fölfele lép. A legmagasabb hangot mindkét kézben kétszer is megmássza, mielőtt a darab második felében a téma iránya megfordul, és a szekvencia is lefelé lép. A már az 1., 4., 6. és 10. darabban bemutatott folyamatnak egy újabb stádiuma ez. Azt, hogy ez a darab mennyire szervesen kapcsolódik az előzményekhez, szemlélteti az alábbi kottapélda. Ezen jól látszik a kapcsolat az 1. és 4. darabokkal. A könnyebb követhetőség kedvéért az 1. dallamot G-dúrba transzponáltam:



54. kottapélda

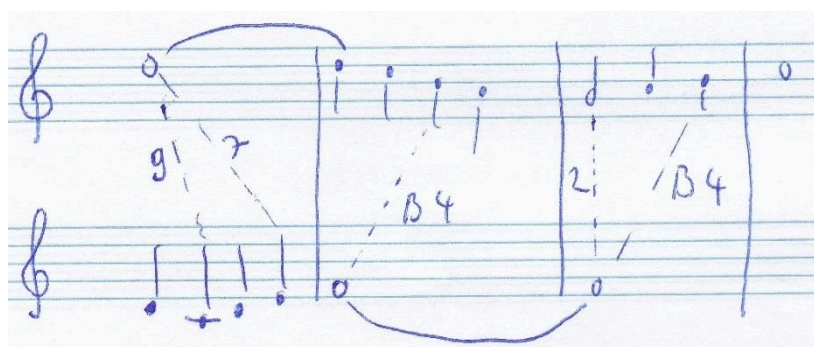
A *Zene* fűgájának dramaturgiája egyre részletesebben rajzolódik ki; egyre félreismerhetlenebb a *Zene* szerzőjének keze nyoma, annak ellenére, hogy a hangzásvilág százévekkal repíti vissza az időben a tanulót.

A két szólam találkozási pontjainál terc (vagy szext), kvint vagy oktáv hangköz áll:



55. kottapélda

Disszonanciák csak váltóhangként szólnak, amelyek aztán oldódnak az előbb felsorolt hangközök valamelyikére. A csúcsponton előbb a jobb kéz érkezik meg az 5. ütemben egy hosszú tartott hangra (D), mialatt a bal kézben van az eddigieknél mozgékonyabb szólam, majd a bal kéz érkezik meg egy hosszú F-re (6. ütem), mialatt a jobb kéz játszik egy mozgékony szólamot:

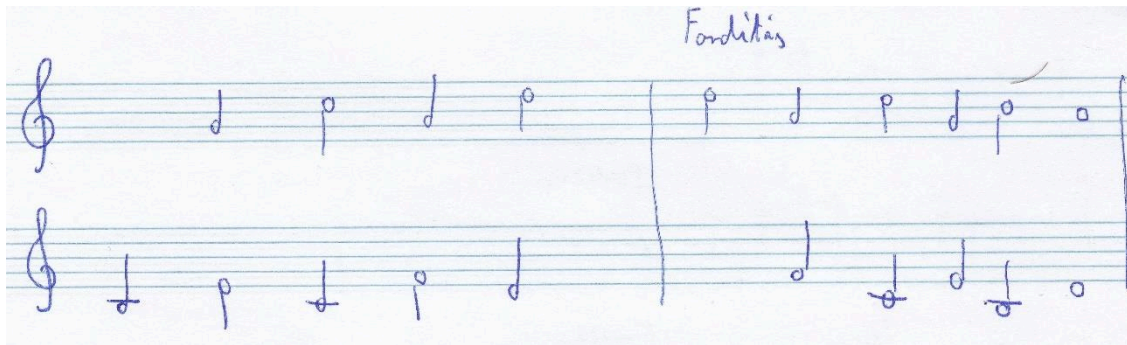


56. kottapélda

A tartott hangok és a mozgó szólamok olyan disszonáns hangközöket súrolnak, mint szeptim, nóna, tritónusz, de végül mindig konszonanciára érkeznek.

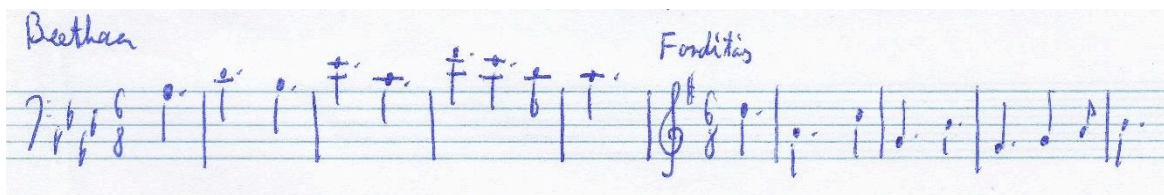
A módszer a középkori melizmatikus orgánumok világát idézi, ahol a hosszú tartott hangokban megszólaló cantus firmus fölé egy (vagy több) melizmatikus, mozgékony szólam társult. A találkozási pontokon szólaló konszonanciákon kívül a hosszú tartott hang és az afölött kigyózó melizma szabadon súrolhatott disszonáns hangközöket is.

Ha az átmenőhangokat kihagyva csak a pillérhangokból álló vázat nézzük, szintén egy ismert kvartokban fölfelé lépdelő zenei közhelyet kapunk:



57. kottapélda

Ugyanezt használja például Beethoven *op.110-es Asz-dúr szonáta* fúgatémájaként. A párhuzamot erősíti, hogy a tétel második felében a téma ott is megfordul. A fúgatéma megjelenését, de a megfordulás pillanatát még inkább az előzmények (Bach János-passiójának *Es ist vollbracht* tételét megidéző Arioso, majd az azt követő harangozás) a születés-feltámadás hangulatával ruházzák fel:



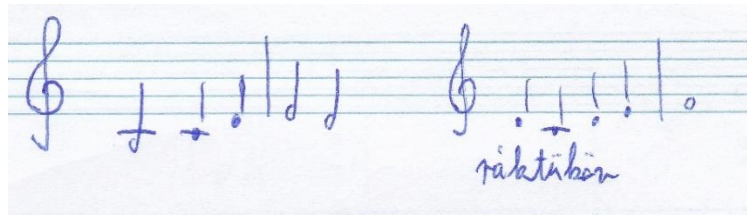
58. kottapélda

A párhuzam a két mű között talán nem véletlen. A Bartók-tanítvány Székely Júlia szerint ez a Beethoven-szonáta állt legközelebb Bartókhhoz:

A nagy Asz-dúr, opus 110-est sohasem játszotta hangversenyen, órán annál többször, valószínűleg ezt szerette a legjobban; aki hallotta tőle, egész biztosan jobb emberré is vált.⁷⁵

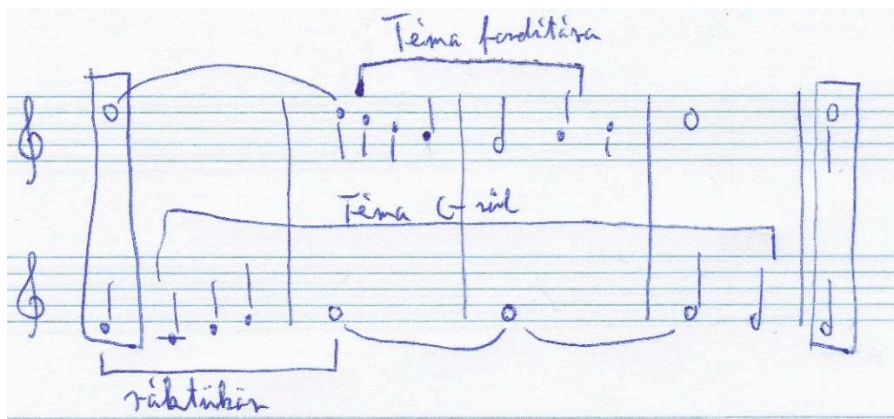
A függőleges irány (összhangzás) után vessünk még egy pillantást a vízszintes irányra! Míképpen épülnek fel a szólamok az öthangos alapotívumból. A darab fölszálló ágának első négy ütemében az alsó szólam az öthangos alapotívumból épít egy kéttagú szekvenciát. A legmagasabb (F) hangot a 2. tagban már eléri, azonban annak még egyszer nekirugaszkodik. Ez az 5. ütemben megjelenő, a 6. ütemben lévő legmagasabb F hangra fölvezető melizmatikus fordulat nem más, mint az alapotívum ráktükör-fordításának diminuált változata:

⁷⁵ Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók élete*. (Budapest: Móra Ferenc Kiadó, 1971.) 120.



59. kottapélda

A hosszú F hang fölötti melizmában ráismerhetünk az alapotívum fordítására:

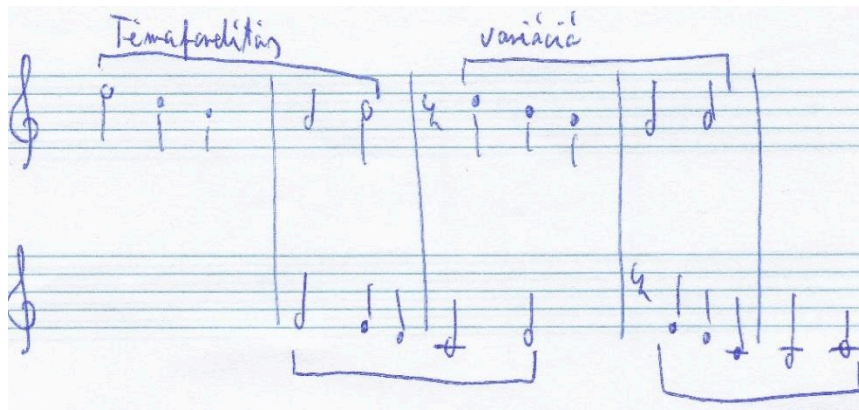


60. kottapélda

Valójában az 5. ütemtől a 9. ütemig terjedő szabad ellenpontos szakasz az 5. ütem, és a 9. ütem D-D oktávjának körüljárása mindkét szólamban.

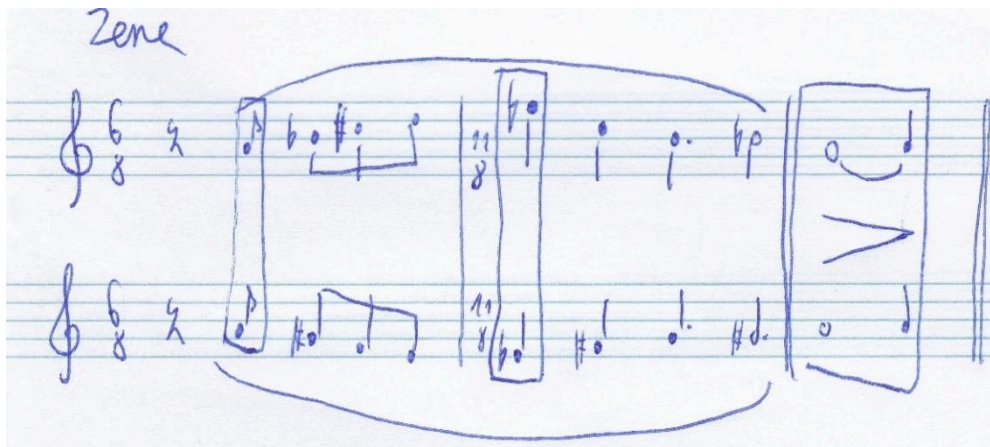
A leszálló ágban az alapotívum és a szekvencia iránya, ahogy azt már említettük, megfordul. A folyamat, ahogy arra már utaltunk, a *Zene...* fűgájának mintázatát követi. Az irányok megfordulásával egy időben még egy fontos változás történik. A darab első felében az alapotívum szinte megfoghatatlan, alig lehet meghatározni a terjedelmét, a motívumok folyondár-szerűen egymásba kapaszkodnak, a darab második felében viszont konkretizálódik, témaszerűvé válik. Az, hogy az első öt hangot elneveztem alapotívumnak, csak a darab második felének ismeretében tudtam megtenni, ahol a témafordítás már jól különhatárolható.

A szekvencia itt is kéttagú, a második azonban a variánsa az elsőnek. Ugyanaz történik vele, mint amelyet a Falusi dal 3. népdalsorában is láttunk. Egy negyed szünettel teszi változatossá a zenei anyagot:



61. kottapélda

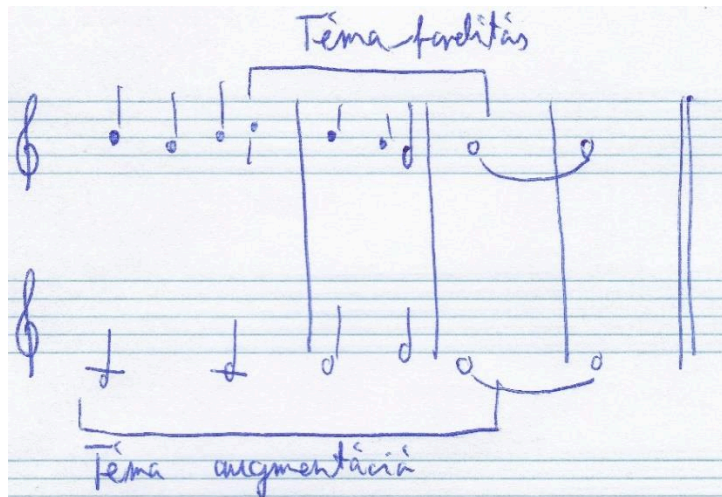
Az utolsó négy ütem tárgyalása előtt még egyszer visszatérek a *Zene* fűgájának befejezéséhez:



62. kottapélda

Ebben a mindent összefoglaló befejező mozdulatban téma és fordítása egyszerre jelenik meg. A tölcser bezárul.

A vizsgált darab egy hasonló összefoglaló gesztussal fejeződik be. Az utolsó négy ütem alsó szólamában felismerhetjük az alapotívum augmentált alakját, míg a felső szólamban az alapotívum tükörfordításának diminuált változatát:



63. kottapélda

A rendkívül egyszerű alapotívum, a szigorú játékszabályok ismét egy olyan zenei szövet kialakítására készítetik a szerzőt, amelyben még a szabadabb, improvizatívabb anyagok is beilleszkednek egy olyan szerkezetbe, amelyben minden mindennel összefügg, ahol a legszigorúbb kohézió uralkodik. Ez pedig egybevág Bartók művészi törekvéseivel. Talán ez a szerencsés találkozása külső és belső igénynek, amely olyan erőt ad ezeknek a daraboknak, s amely messze kiemeli azokat az általános zeneiskolai darabok közül, mintegy Bach pedagógiai munkáinak szintjére.

Centrumhang: Három változat

Tánc kánon-formában (31)

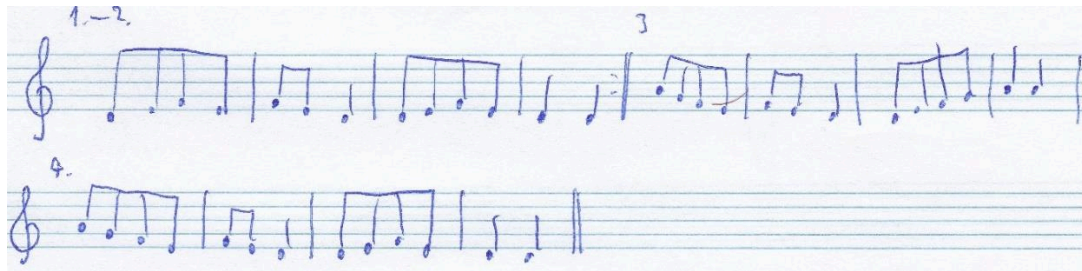
Újabb eszményi példa, ha célunk, hogy apró hozzányúlásokon keresztül próbáljuk megérteni Bartók gondolkodásmódját. E darab vizsgálatával egy új nézőpontból vizsgálhatjuk a bartóki kéznyomot, ugyanis ebben az esetben kezünkben van a kiindulópont is.

Bartók Szentjóni Miklósnak adott interjújában⁷⁶ mindössze három konkrét népi dallamnak a Mikrokozmoszban való felhasználását említi.⁷⁷

⁷⁶ Bartók Breviárium. Búcsú Magyarországtól. 509–514. 510.

⁷⁷ Virág Erzsi (74), Szeretnék szántani (112), Erdő, erdő (127).

Bár ez a darab nem tartozik a fent említett példák közé, de a dallam mégis köthető a *Megfogtam egy szúnyogot*⁷⁸ szöveggel ismert népdalhoz. A népdal természetéhez hozzátartozik, hogy sok változata alakulhat ki, ahogy vándorol faluról falura, szájról szájra. Bartók kezében egy új variáns alakult ki. Ez lehetőséget ad arra, hogy az eredeti népdal és a bartóki variáns egymás mellé helyezésével megfigyelhessük, hogy Bartók apró hozzányúlásának következtében, hogyan válik a népdal a bartóki kozmosz szerves részévé. Továbbá rámutathatunk olyan Bartók által gyakran használt kompozíciós eljárásokra, melyek már e népdalban is ott vannak:

64. kottapélda⁷⁹

A centrumhang

Bartók írásaiban, interjúiban több alkalommal felhívja a figyelmet zenéjének tonális eredetére, amelyet a zenéje gyökerének tartott népzene tonális voltára vezet vissza.

Mielőtt ezekkel vitába szállnánk, vizsgáljuk meg, hogyan is egyeztethető össze a népi zenén alapuló mai irányzat az úgynevezett atonális irányzattal, más néven: a 'Zwölfton-musik' irányzattal. Valljuk be: sehogy sem.

Miért? Azért, mert a népi zene csakis tonális; *atonális népi zene valami teljesen elképzelhetetlen.*⁸⁰

Bartóknál a tonalitás gyakran olyan formán jelenik meg, hogy egy centrumhangot használ, mely köré szerveződik a zenei folyamat. E centrumhangnak saját gravitációs mezeje van, akár egy bolygónak. Már több darabban kapcsolatban utaltunk erre a jelenségre (pl. 5. unisono dallam).

Ebben a népdalban is hasonlót láthatunk. Az első két népdalsorban a *lá* ez a centrumhang, a 3. sorban a *mi*, a 4. népdalsorban megtörténik a visszatérés. De említhetünk több olyan vonást, amelyekből megérthetjük, mi mindent tanulhatott Bartók a népdalból.⁸¹

Szimmetria

⁷⁸ Bartók ezt a dallamot maga is feldolgozta a 44 *hegedűduó* ciklusban *Szúnyogtánc* címmel.

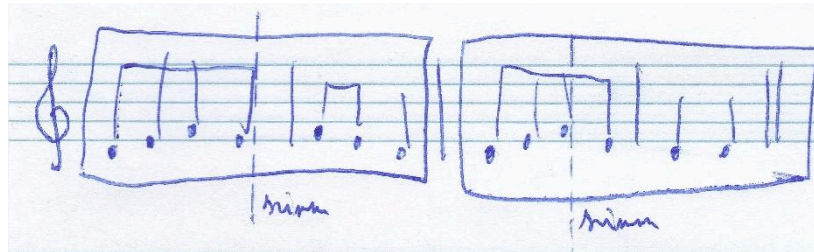
⁷⁹ Eredeti forma: *BÖI.* 262.

⁸⁰ *BÖI.* 679.

⁸¹ A bevezetésben idézett szövegrészletre utalok. *BÖI:* 752

A népdal több sorában is szimmetrikus elrendezést láthatunk. Az első népdalsor (a második megegyezik az elsővel) két részből áll. A második rész az első sűrített változata. Erre is láttunk már példát a *Kóta ponttal* című darabban.

Mindkét rész szimmetrikus elrendezést mutat:⁸²



65. kottapélda

A lá-ti-dó háromhangos alapmotívumra dó-ti-lá motívum válaszol. A harmadik sorban a motívum kitágul, és egy teljes pentachordot vesz igénybe, emellett az irány is megfordul. Mind a harmadik sorban történő kitágulásra, mind a motívum megfordulására láttunk már példát (pl. 5. unisono, vagy Falusi dal). A szimmetrikusság azonban ebben a sorban is megtalálható. Ha nem is pontosan, de a mi-ré-dó-ti-lá, lá-ti-dó-ré-mi kirajzolódik:



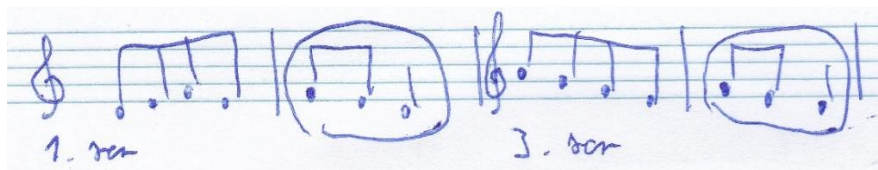
66. kottapélda

Motivikus összefüggések

A sorok közti összefüggések teremtésére való törekvést több darabban megcsodáltuk. Ez szintén egy olyan tulajdonság, amire Bartók a népdalokból is meríthetett bőségesen inspirációt. Ennek látjuk gyönyörű példáját ebben a népdalban is. Az összefüggést erősítik az izoritmikus sorok.

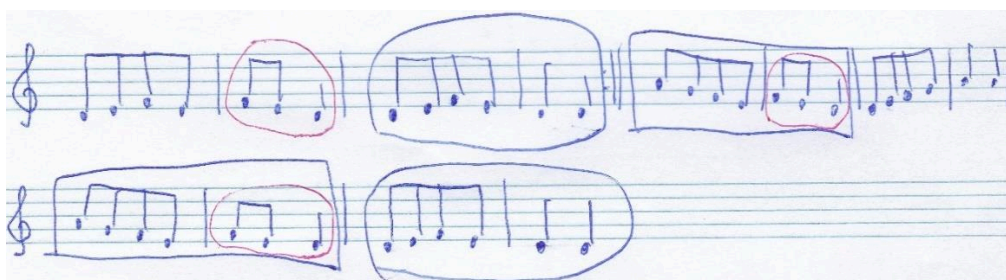
⁸² Lampert Vera *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke* című könyvében egy olyan változatot közöl, amelyben az első két sor utolsó ütemének megismétlése által aszimmetria jön létre. Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 138.

Az első sor két része közti összefüggést már említettük. A második sor az első ismétlése. A 3. és az 1. sor közti összefüggésre is kitértünk. Ezt erősíti az 1. és 3. sor első részeinek záró motívuma közti megegyezés:



67. kottapélda

A 4. sor az első és harmadik sor szintézise. Első fele megegyezik a 3. sor első felével, második fele pedig az 1. sor 2. felével:



68. kottapélda

Több szinten létrejövő önismétlés

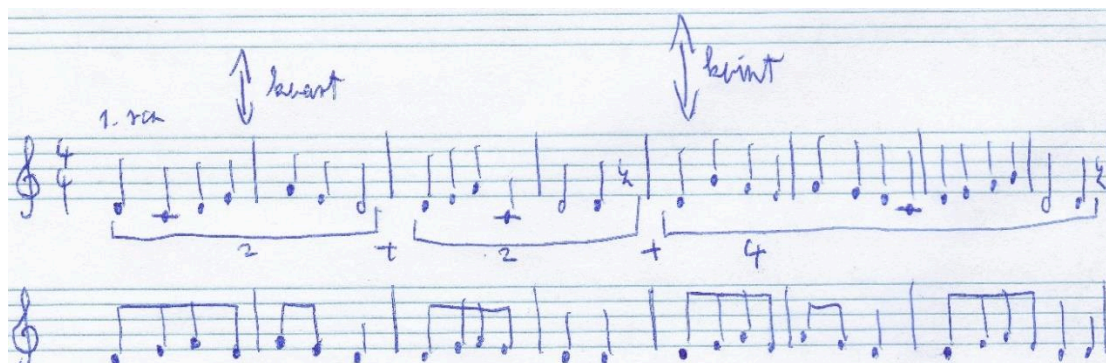
A népdal alapmotívuma ugyanazt az alaphangból induló, majd oda visszatérő, kinyíló-becsukódó rajzolatot mutatja, amivel a Mikrokozmosz több darabjában már találkoztunk (pl 5. unisono dallam), azonban ez mindössze terc ambitusba sűrűsödik. A dallam egésze ugyanezt az alapmotívum által kijelölt utat járja be. A kinyílás a 3. sorban történik meg, ahol a dallam elszakad a *lá* centrumhangtól, s a *mi* vonzáskörzetébe kerül. A 4. sorban visszatér a dallam a *lá*-ra.

Egyetérthetünk Bartók állításával, miszerint egy ilyen népdal kicsiben hordozza a legnagyobb fokú művészi tökéletességet. De hogyan gazdagodik mindez Bartók hozzányúlása által? Hogyan erősíti fel apró változtatásokkal azokat a vonásokat, amiket a népdal is tartalmaz?

Centrumhang

Az első két népdalsor (a népdalhoz hasonlóan) a D centrumhang vonzáskörzetében marad, azonban a D hang körüli teret mindkét irányba kitágítja Bartók, így a centrumhangot alulról-fölülről is körbe tudja járni. Alulról vezetőhangot nem használva, úgynevezett szubtonális fordulattal érkezik meg az alaphangra.

Az első sor két része, hasonlóan a népdalhoz, egymás változata, azonban a második népdal-sor, már nem egyezik az elsővel. A népdaltól eltérően a második népdalsor két részét összevonja, ezáltal egy Bar-formát hoz létre (2+2+4 ütem). A sor szimpla megismétlése helyett egy motívumfejlesztésnek teret adó formát alkot:

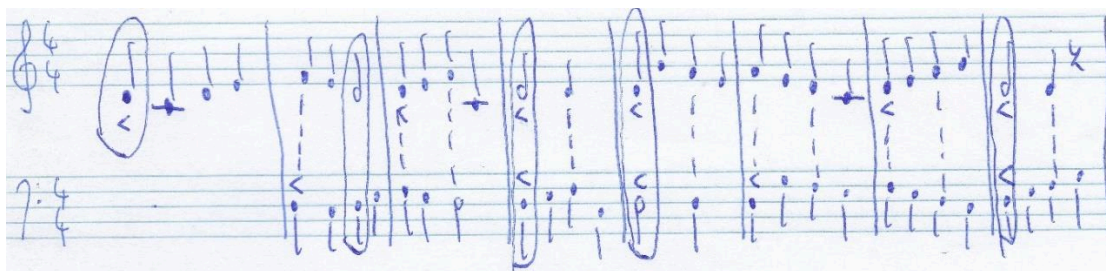


69. kottapélda

A Bar-forma gyakori használatára már több darabban kapcsolatban tettünk utalást, mint ahogy arra is, hogy Bartók a centrumhangot gyakran használja olyan módon, hogy a körülötte szerveződő zenei folyamat gyakran próbál kiszakadni ennek a centrumhangnak a vonzásteréből. Ez általában többszöri nekifutásra (legtöbbször a harmadikra) sikerül neki, vagy legalábbis annyira kibővíti a játékkeret, hogy ennek következményeképp a folytatásban történik meg az elszakadás. Ez a harmadik nekifutás általában hangterjedelembe, és hosszban is nagyobb teret foglal el az első két tagnál, így jön létre a fent említett Bar-forma.

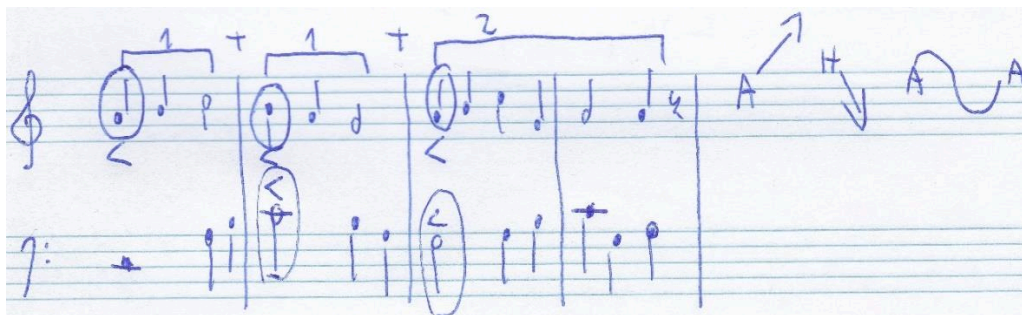
E témaformálás eredetét fedezhetjük fel ebben a bartóki népdal-variációban. Van egy nagyon erős D centrumhang, amelyet a dallam több irányból körberajzol. A D gravitációja olyan erős, hogy mint egy mágnes, magához vonzza a körülötte tekergő, ám egyre messzebb merészkedő, főként a harmadik nekifutásra mind a teret (a G hang megjelenésével pentachord terjedelműre növekedő ambitus), mind az időt (négy ütem) kitágító, és mindezen tágulással egyre nagyobb ellenállást kiváltó dallamot. Így a centrumhangtól való elszakadást, amely a népdalban is bekövetkezik, nemcsak minden eszközzel előkészíti, hanem egyenesen készíti.

A D centrumhang uralkodó jellege a kánonformában még erősebben kidomborodik:



70. kottapélda

A kottapéldán jól látszik, hogy a D hang fél ütemenként megjelenik hol egyik, hol mindkét szólamban. A D uralkodó jellegét Bartók a súlyok elhelyezésével is kiemeli. A 3. népdalsorban megtörténik az elszakadás:



71. kottapélda

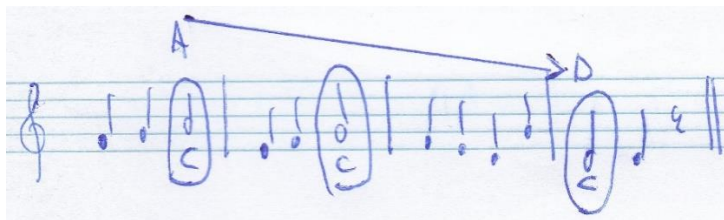
A dallam egy új centrumhang körül kezd keringeni, amely a D hang kvintje, az A hang. Megtörténik a kvintváltás. Ahogy az első két népdalsor Bar-formát alkotott, úgy a 3. sor egymagában alkot egy Bar-formát. Ez megint egy olyan önismétlődés, ahol ugyanaz a folyamat több szinten játszódik le. A harmadik sor nem csak a kvintváltás által kapja meg kiemelt szerepét, hanem a sűrítés által is, amennyiben az 1+1+2 ütemes miniatűr Bar-formát a 2+2+4 ütemes Bar-forma sűrítésének vesszük. A kétütemes egység hibátlan szintézise az első két együtemes egységnek.

Az első 2×1 ütem bár szintén az A centrumhang körül rajzolódik, de mégis kinyitja a centrumhang zárt világát. Ez az első olyan kétütemes egység, amely ugyan a centrumhangról indul (a súly is ezen van), de nem oda érkezik vissza. Ezt erősíti, hogy Bartók először tesz hangsúlyt nem centrumhangra (H). Az összefoglaló 2. két ütemben aztán a kör bezárul, itt a dallam az A centrumhangot megint olyan módon járja körbe, hogy onnan indul, oda érkezik, és a súly ismét az A-ra kerül. A harmadik sor ebből a szempontból is megismétli, sűrítve, az egész dallam történését. Az egész darabot tekintve a 3. sor jelenti az elszakadást, a kinyílást, hogy aztán a 4. sorban megtörténjen a becsukódás. Ez a kinyílás-becsukódás történik meg a 3. soron belül is kicsiben, sűrítve. Ezt emelik ki a felső szólam súlyozott hangjai: A-H-A. A nagyformát tekintve ugyanez D-A-D.

Az imitáló szólam még jobban kiemeli ezt a tetőpontot. Egyrészt azzal, hogy az imitáció sűrűbbé válik (bár ez a sűrűség megmarad a 4. népdalsorban is), másrészt itt először fordul elő, hogy a súlyok tekintetében önálló életre kel az imitáló szólam, és nem a főszólammal azonos helyére kerülnek a súlyok. Így a felső szólamban a kinyílást jelentő H hangra az alsó szólamban egy hangsúlyos C kerül. Ez az együtthangzás a darab legerősebb disszonanciája. Különösen erősnek hat azok után, hogy az első két népdalsorban az összes olyan hely, ahol a két szólam

hangsúlyos hangjai találkoznak, konszonanciára, D-D oktávra jön ki. De azok a helyek is, ahol csak az egyik szólamban van hangsúly, a másik szólammal mindig konszonáns hangzást alkotnak. Vagy legalábbis a legerősebb disszonancia a kisterc. Ehhez képest a harmadik sorban a C-H N7 után egy kevésbé erős, de az első két népdalsorban hallottakhoz képest még mindig jelentős N9 hangközön találkoznak a két szólam súlyos hangjai másodszor.

A 4. népdalsorban végül visszaereszkedik a dallam a D hangra, amely mint a d-dór hangsor alaphangja természetesen a legerősebb gravitációs térrel bír:



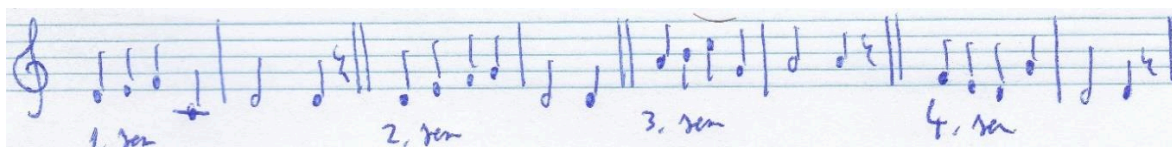
72. kottapélda

A 3. sorban uralkodó A centrumhang eltérítő hatása azonban még érződik ebben a sorban is. Ez az egyetlen népdalsor, ahol a centrumhangra csak érkezik a dallam. Az első ütemében még az A centrumhang gravitációs ereje érvényesül. Ilyen események után nem is múlhatna el nyomtalanul ez a hatás. Az ereszkedő irányt az ezúttal az ütemek végére kerülő súlyok is kiemelik. Belőlük az A-G-D pentaton motívum rajzolódik ki.

Bartók apró hozzányúlásai kidomborítják, felerősítik azt a természetes folyamatot, amely a népdalban is ott van, és amelynek mintázatát saját, eredeti témáiban is felhasználja.

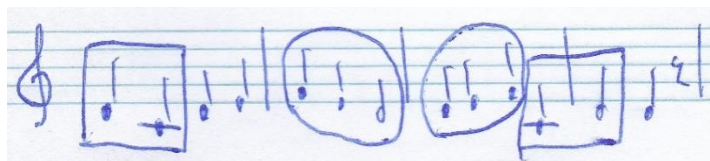
Motivikus összefüggések

A következőkben azt vesszük szemügyre, hogy miként alakulnak át a népdalban lévő összefüggések, illetve milyen új összefüggések keletkeznek Bartók változtatásai nyomán. A dallam négyütemes sorokból áll. Mindegyik sor utolsó két üteme egymás variánsának tekinthető, ami igen erős kapcsolatot teremt a négy sor között:



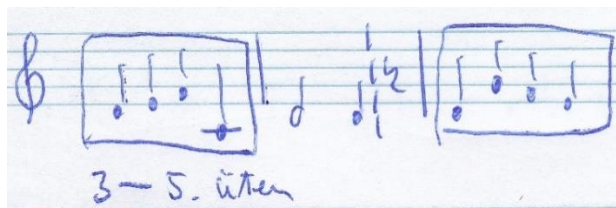
73. kottapélda

Olyan erőset, hogy a sorok betűkkel való elnevezése is bonyodalmakba ütközik. Több megoldás is lehetséges. Az A-B-C-D az egyik véglet, az A-Avar1-A5var2-Avar3 a másik. Mindegyik különbözik, de mindegyik több szálon kapcsolódik az összes többihez. Ha csak az előbb egymás mellé állított kétütemes záró motívumokat nézzük, megállapíthatjuk kapcsolatukat az 1. sor indító motívumával. Az első sor két kétütemes egysége között (csakúgy, mint a népdalban) szimmetrikus elrendezést figyelhetünk meg:



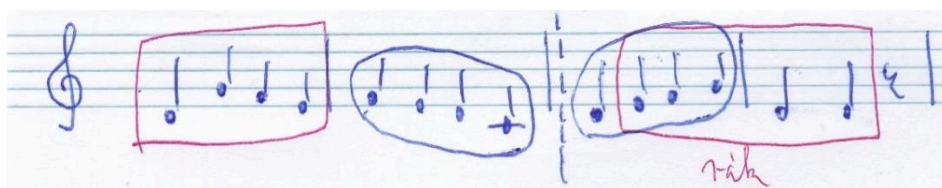
74. kottapélda

A központja ennek a szimmetriának a 2–3. ütemekben található F-E-D, D-E-F motívumok. A külső héj az indító D-C N2, melyre a sort záró C-D felel. A második sor indító üteme szintén szimmetrikus az első sor záró motívumának első ütemével. (3–5. ütem)



75. kottapélda

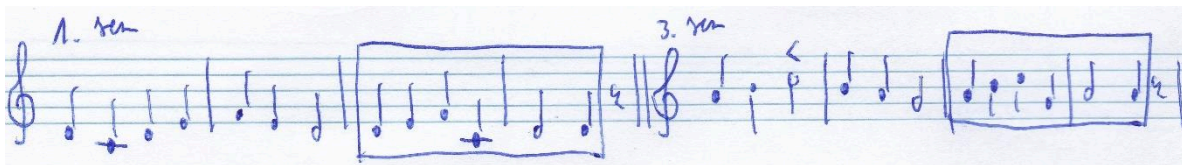
A második sor az első sorhoz hasonlóan egy szimmetrikus mag köré szerveződik, azonban az első sorra jellemző háromhangos skálamotívum itt négyhangossá bővül:



76. kottapélda

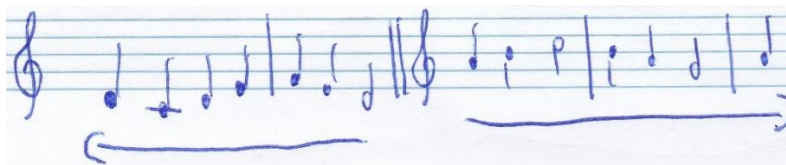
A kétütemes zárómotívumok közti rokonságról már ejtettünk szót. A 2. sor zárómotívuma az 1. sor zárómotívumának variánsa. A 2. sor indító és zárómotívuma között is szimmetria fedezhető fel. (D-G-F-E, E-F-G-D)

A 3. sor utolsó két üteme teljesen megegyezik az 1. sor utolsó két ütemével, annak kvinttel feljebb transzponált alakja:



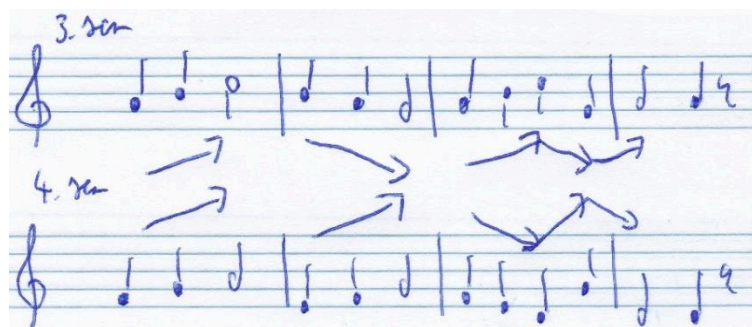
77. kottapélda

De a 3. sor első két ütemének is szoros kapcsolata van az 1. sor első két ütemével. Ebben a két ütemben az 1. sor első két ütemének rákfordítását üdvözölhetjük egy kvinttel feljebb transzponálva, természetesen ritmikailag variálva. A ritmikai variációnak köszönhetően a motívum-fordítás utolsó hangja átcsúszik a 3. sor 3. ütemébe:



78. kottapélda

A 4. sor a legszorosabb rokonságban a 3. sorral áll, ritmikailag teljesen azonos vele. Azonban a 3. sor motívumai mintha fejük tetejére állnának. Egyedül az első ütem háromhangos motívumának emelkedő iránya, amely megegyezik a 3. sor első ütemének irányával. A 2. ütem a 3. sor második ütemének tükörfordítása. A már említett utolsó két ütemet elfoglaló zárómotívum is a tükörfordítása az első és harmadik sorban előforduló alakokkal:



79. kottapélda

Bartók átalakítása nyomán egy olyan sokrétű, belső összefüggések egész rendszerével bíró népdal-variáció keletkezett, amely összetettségében nem marad el egy Bach-témától, vagy akár egy Webern-Reihétől.

Imitáció tükörképben (29)

Több szempontból rokona az előző fejezetben tárgyalt népdal-imitációnak. A darab ugyanúgy egy centrumhang körül formálódik, itt azonban a két szólam mindkét irányból körbejárja a centrumhangot, ami, ahogy azt a cím is sugallja, ezúttal egyben szimmetriatengely is. Az E centrumhang körüli pentachordok a két szólamban egymással szimmetrikus viszonyban vannak:



80. kottapélda

Formai szempontból is szembetűnő a hasonlóság. A darab két hétütemes egységre osztható, mint ahogy arra Bartók is utal reflexiójában:

Seven-bar sections. Direct mirror-like reflection of the first voice.⁸³

Jelentős különbség, hogy népzenei ihletettség olyan formában, mint a *Tánc kánon-formában* című darabnál nincsen, ennek ellenére a népdal általános négysoros struktúrája felfedezhető benne, ha a hétütemes részeket tovább bontjuk 4+3 ütemes egységekre. Az így keletkező 4+3+4+3 ütemes forma az ezt megelőző darab (*Kánon oktávában*), és annak párdarabja (*Kóta ponttal*) formájára emlékeztet.

Az ennek tovább-bontásával létrejövő két 2+2+3 ütemes Bar-forma jól párhuzamba állítható a *Tánc kánon-formában* Bar-formáival (ott 2+2+4-es, valamint 1+1+2-es tagolásokkal). Nemcsak a forma azonos, hanem a zenei folyamatok dinamizmusa is, amely a formát kialakítja. Ezt a dinamizmust szintén a centrumhang körül létrejövő gravitációs tér, és az egyre messzebb távolodó dallam által generált egyre nagyobb ellenállás biztosítja. Ennek az ellenállásnak a feszültsége képzi azt az energiát, amely szinte magától mozgatja a darabot.

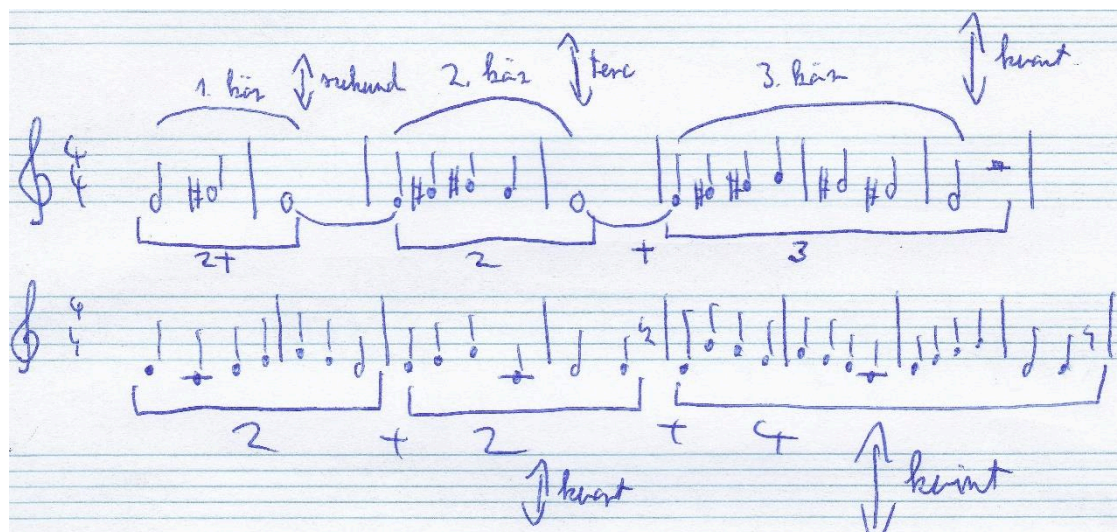
Az E centrumhang atommagként vonzza a körülötte keringő, körülötte a teret mindkét irányba kitágító dallamot és ellenszólamot, amelyek egyre inkább próbálnak elszakadni, vagy egy másik atommal reakcióba lépni, az E gravitációs ereje azonban végül mindkét szólamot magába szívja. Az ellenszólam mozgása nem pontos tükörmozgás, így ott ez a folyamat más léptékben zajlik le, mint a főszólamban. Mint ahogy azt már előző példákban (6., 17.) láttuk, a

⁸³ Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. 30.

szimmetria, és a szimmetria megbontásának egyidejű jelenléte ennél a darabnál is megfigyelhető. Egyrészt jelen van a szimmetria az E hang körül kialakuló két pentachord szintjén, másrészt a két szólam viszonylatában a szimmetria nem tökéletes, mint ahogy a forma is hétütemes, aszimmetrikus egységekből áll.

A felső szólam több lépcsőben, fokozatosan tágítja ki a centrumhang körüli teret. Az alapelem (dó-ré-mi-fá-szó-fá-mi-ré-dó) által leírt zenei kör egyre nagyobb szeletét járják be az egyes lépcsőfokok. A kötetnek ezen a részén, a szerző még mindig az alapelem megformálási lehetőségeire ad egy új, az eddigiektől különböző, összetettebb variánst, melyben a felső szólam ugyanabból a pontból kiinduló koncentrikus körei ismét egy önmagát egyre nagyobb méretben megismétlő alakzatot alkotnak.

Az első két ütem az első kör, az első lépcsőfok. A legsűrűbb, legkoncentráltabb megfogalmazása a kinyílás-becsukódás ősi zenei gesztusának. Zenei sejt.

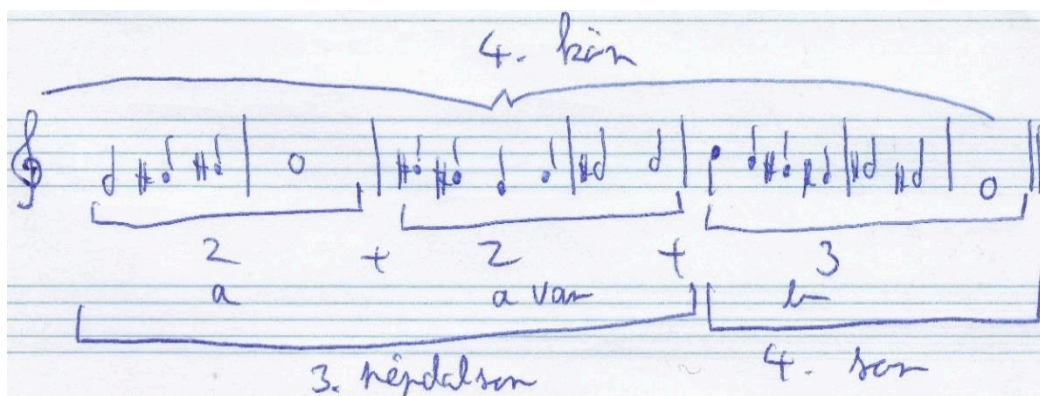


81. kottapélda

A második kör a 3–4. ütem. Az E hang körül keletkező kozmosz elkezd tágulni. A dallam szerves fejlődésének eredményeképpen egy szekunddal följebb merészkedik (E-Gisz-E). Az alapelem nagyobb szelete rajzolódik ki.

A már majdnem a teljes alapelemet bejáró 3. kör már nemcsak az E hang körüli teret tágítja ki még egy szekunddal (E-A), hanem természetes módon az időt is. Az egyre fejlődő, növekvő motívumnak immár három ütemre van szüksége a teljes út megtételére. Ez az első Bar-forma hosszabbik szelete. A folyamat megegyezik az előző fejezetben elemzett népdal-imitációban látottakkal.

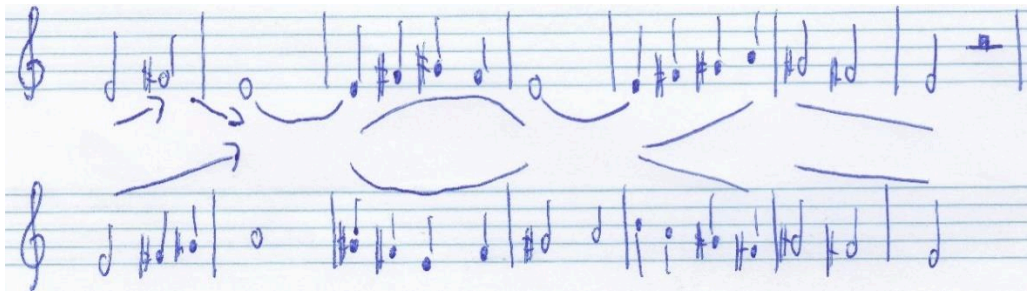
A 4. kör mind a teret, mind az időt tovább tágítja. Térben már az egész pentachordot bejárja, időben pedig már az egész második formarészt igénybe veszi. Rajzolata bonyolultabb, mint az első három köré. A legmagasabb, azaz a H hangnak kétszer fut neki. Elsőre csak az A hangig jut. Ez a hang azonban különös jelentőségre tesz szert, ugyanis a 3. népdalsornak megfelelő négy ütemben (8–11. ütem) kiszakítva a dallamot az E hang gravitációs teréből, maga is centrumhanggá válik rövid időre. Ez szintén párhuzamba állítható a népdal-imitációban történnel, ahol ugyanúgy a 3. sorban történt meg az elszakadás, a 4. sorban a visszatérés a legerősebb gravitációs mezővel rendelkező centrumhangra:



82. kottapélda

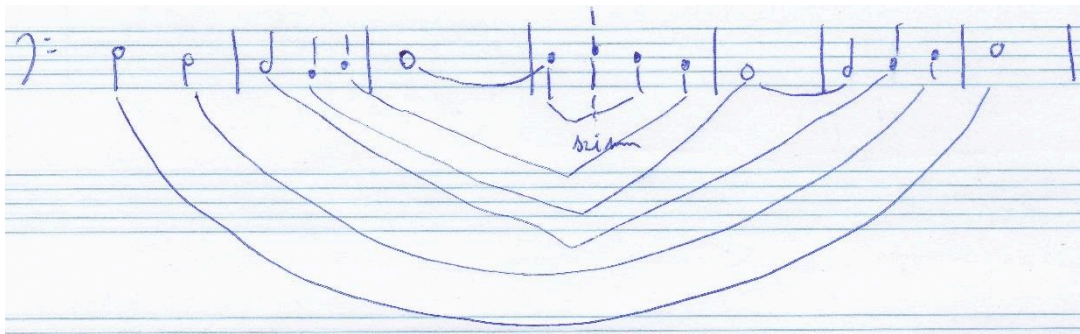
A 3. népdalsor értelmezhető a második Bar-forma első két tagjának. Mint ahogy a darab első felében, itt is az első tag motívumát fejleszti tovább a második tag. A motívum fejlesztéséből létrejövő energia szükséges ahhoz, hogy a dallam elérje a H hangot, mely csak a Bar-forma utolsó tagjában (vagy a 4. népdalsorban) történik meg. Ez a két, egyre nagyobb nekifutás akkora lendületet ad, hogy a csúcsponton való átbukást követően a visszatérés az E hangra jóval gyorsabban zajlik le, mint a H hang meghódítása. A címben Bartók az alsó szólam tükörszerű mozgására utal, mint ahogy ezt maga is megfogalmazza kommentárjában.⁸⁴ Azonban a tükörszerű mozgás nemcsak a két szólam viszonylatában jelenik meg, hanem a felső szólamon belül is. Ha a két hétütemes részt egymás alá írjuk, jól követhető a második rész tükörszerű mozgása az első részhez képest. Leszámítva az utolsó két ütemet, amelyek megegyeznek:

⁸⁴ I.m., 30.



83. kottapélda

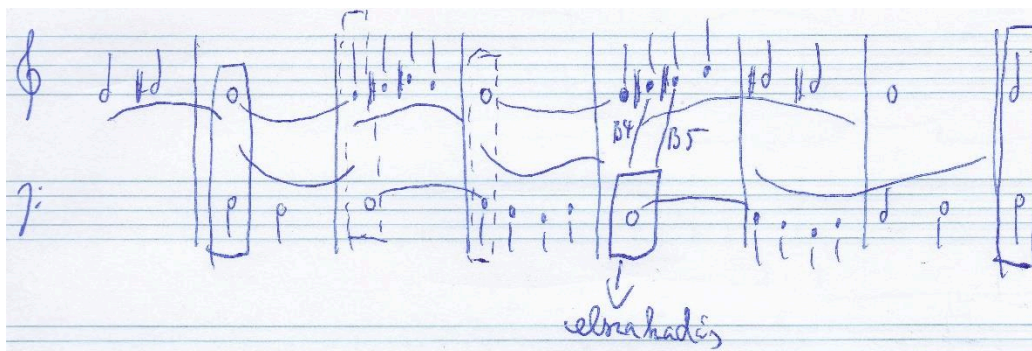
A tükör az alsó szólamban is megjelenik, még hozzá a darab második részében. A szimmetria-tengely a 11. ütemben lévő E hang, amely után a szólam rákfordításban halad tovább. A megváltozott ritmus miatt ez persze nem tűnik föl, talán véletlen. Mindenesetre ez a szimmetriatengelyként funkcionáló E hang éppen a 14. negyedére jön a 28 negyedig tartó második résznek. Tehát időben is pont felezi:



84. kottapélda

Mindezen játékok inkább a szemnek szólnak (Augenmusik). A hallgató figyelmét elsősorban a két szólam egymáshoz való viszonya köti le.

Az első körben az alsó szólam tükörimitációja még teljesen pontos. Az elv bemutatása pontosan történik. A két szólam együtt, egymást kiegészítve rajzolja meg a tökéletes zenei kört, amely a kiegyensúlyozottság, teljesség érzetét keltheti a hallgatóban, ugyanakkor ez az első motívum a főszólam és a vele ellenkező irányba húzó ellenszólam révén egy kezdődő vita feszültségét is magában hordozza:



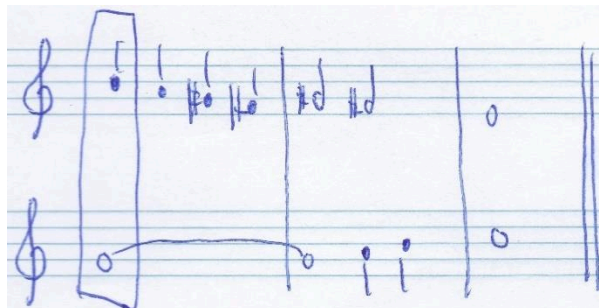
85. kottapélda

Innentől a második szólam szabadon imitálja az elsőt. Önálló élete van, arculatát a főszólamra való reagálás határozza meg. A tükörmozgás leginkább a szólamok egymást kiegészítő mozgékonyabb részeiben érhető tetten. A tanuló dolgát könnyíti, hogy a két szólam viszonylag ritkán mozog egyszerre.

A második szólam „elszakadása” az első szólamtól, és egyúttal az E centrumhangtól az 5. ütemben történik meg. Ez az elszakadás tovább növeli a vitatkozó szólamok egymással ellentétes irányból fakadó feszültségét, és az összhangzásban is egy nagyobb feszültséget eredményez. Az először centrumhanggá váló, vagy legalábbis nagyobb jelentőségre szert tevő C hang a felső szólam negyedekben mozgó szólamával olyan disszonanciákat alkot, mint a bővített kvart, majd bővített kvint. Mindez egy formai szempontból fontos helyen történik. Az elszakadó C a kezdő hangja a Bar-forma harmadik, hosszabb tagjának. Egyúttal ez az első rész aranymetszésponjtja is. Összességében az alsó szólam eddig két kört tesz meg az E centrumhang körül, szemben a felső szólam 3 körével. A C hang csak egy közbeeső állomásnak bizonyul. Az alsó szólam, szemben a felsővel, már az első részben birtokba veszi a saját teljes pentachordját. A második részben viszont, amikor a felső szólam járja be a teljes pentachordot, csak a pentachord felső négy hangját veszi igénybe. Ugyanilyen csere figyelhető meg a centrumhangtól való elszakadások terén is. Az alsó szólam elszakadása az első részben, a felső szólam elszakadása a második részben történik meg.

Azzal párhuzamosan, hogy az E centrumhang körül rajzolódó körök mindkét szólamban egyre tágulnak, a két szólam E centrumhangon való találkozásai egyre ritkulnak. Azok a formakulcsfontosságú pontjain következnek be. Az első négy ütemben még három ilyen találkozást láthatunk, minden ütem első ütésén történik egy ilyen. A következő találkozásig azonban négy ütemet kell várni, a 2. rész első hangjáig. Az utolsó találkozás hét ütemmel később, a darab záróhangján következik be. Ezeken kívül még egy fontos találkozásról kell említést tennünk, amely szintén egy kulcsponttal esik egybe. A 12. ütemben a H hangon találkozik a két szólam.

Ez az a hang, amelyen a legmagasabb pontját éri el a felső szólam, és egyben ezen a ponton a legnagyobb a két szólam közti távolság is. Az utolsó három ütemben a szólamok tölcészerűen összezáródnak. Ezt a jellegzetesen bartóki elemet már említettük. Legjellemzőbb példája a *Zene fűgájának* már idézett befejezése (61. kottapéllda).



86. kottapéllda

Dór hangsor (34)

Bár Bartók a címadással is és a darabhoz fűzött kommentárjában⁸⁵ is magának a hangsornak a különlegességét emeli ki, nyilván azért, hogy a növendéket bevezesse az általa, a kortársai által valamint a népzeneben is gyakran használt, a vezetőhangokban tobzódó romantikától elforduló úton különleges jelentőséggel bíró egyházi hangsorok birodalmába; ebben az elemzésben egy másik fontos vonást emelnék ki, amely az előző két, általam kiválasztott darabhoz kapcsolja. Az előzőekhez hasonlóan ugyanis a szólamok itt szintén egy kiemelkedő jelentőséggel bíró centrumhang gravitációs terében mozognak. Ezúttal azonban a két szólam két különböző centrumhang gravitációs terében. A felső szólam az A hang, az alsó szólam a D hang körül. A két szólam két különböző pentachordjából tevődik össze a dór hangsor. A jobb kéz a G-D-ig terjedő pentachordot használja, a bal kéz a C-G-ig terjedőt. Mindkét pentachord az alaphangra való szubtonális megérkezés lehetőségét sugallja, amellyel aztán bőséggel él a szerző.

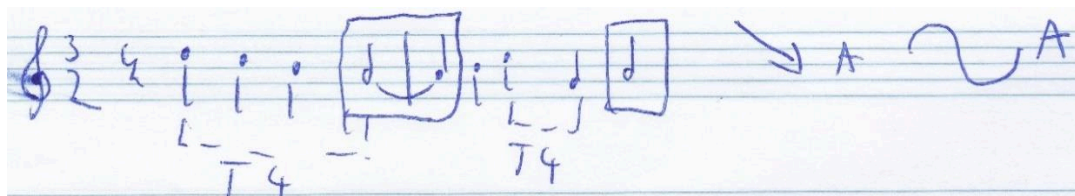
A darab két részre, 6+8 ütemes egységekre osztható. Először nézzük meg a szabadabb, improvizatívabb felépítésű első hat ütemet, azon belül is a felső szólamot, amely leginkább a sorozatban előtte szereplő *Tánc kánon-formában* dallamával rokonítható. Azonban ugyanaz az elv, amely ott egy kötöttebb, ritmikusabb, giusto formájában, itt egy sokkal improvizatívabb, képlekenyebb, inkább rubato jelleggel mutatkozik meg.

⁸⁵ Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. 32.

A felső szólam itt mindig kívülről közelíti meg a centrumhangot, amely így mindig érkezési ponttá válik. Ebben az esetben elszakadásról aligha beszélhetünk, a dallam szinte mániákusan mindig visszatér a centrumhangra. A darab változatosságát, izgalmasságát a centrumhangra vezető utak változatossága, sokfélesége adja. A felső szólamban nem érkezik kétszer ugyanúgy meg a centrumhangra. Az alsó szólamban is csak egy rövid ostinato erejéig, aminek szerepére majd később kitérünk. A szélsőséges variáló hajlam tökéletesen megmutatkozik ebben a még mindig rendkívül szűk keretek között mozgó darabban is. Ahogy több interjúban-írásban is megfogalmazza:

Bizonyára megfigyelték, hogy nagy hangsúlyt helyezek a technikai feldolgozás munkájára, hogy nem szeretem a zenei gondolatot változatlanul megismételni s egyetlen részletet sem hozok vissza ugyanúgy.⁸⁶

Az első hat ütemben az A centrumhangra négyszer érkezik meg, négy különböző úton. A négy variációban az előző két darabban leírt szerves fejlődés figyelhető meg, igaz sokkal szabadabb formában. Elsőre a legmagasabb, azaz a D hangról szekundlépésekben ereszkedik le az A-ra. A 2. kör az elsőhöz képest többletet hordoz, hiszen itt mindkét oldalról körbejárja az A hangot, a szekundok mellett pedig megjelenik a kvart hangköz is, amelyet már az első variáció is magában hordozott:



87. kottapélda

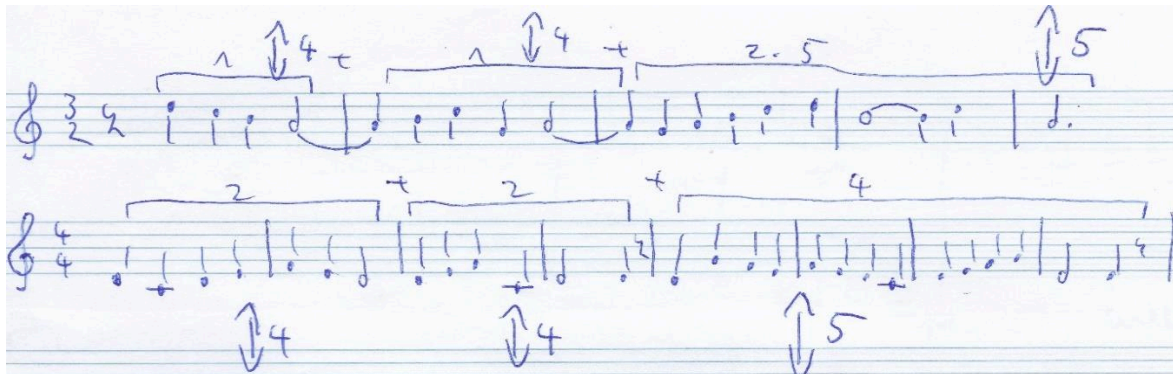
A harmadik nekifutásra (ahogy azt már megszokhattuk) vertikálisan és horizontálisan is kitágítja a teret. Jóval hosszabb úton ér el a centrumhangig, ráadásul közben hosszan elidőzik a H hangon, amitől a motívum két részre oszlik:.



88. kottapélda

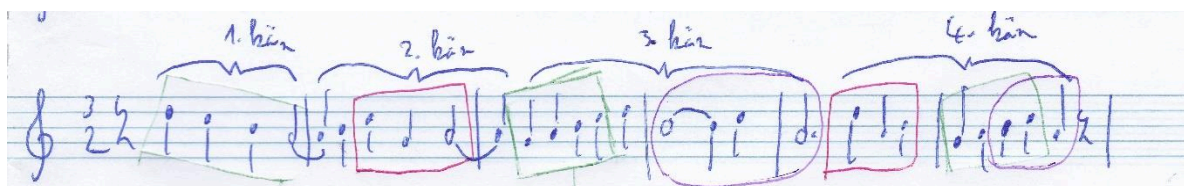
⁸⁶ Bartók *Breviárium*. Bartók Béla és Dennis Dille beszélgetése. 480.

Eddig nagyon hasonló a felépítése, mint az előző két általam tárgyalt darabnak. A kottapéldában található két részlet összehasonlítása rávilágíthat arra, hogy hogyan is születnek Bartók eredeti témái a népdalból. (Igaz a *Tánc kánon-formában* is eredeti téma, de közvetlen kapcsolatára a népdallal már kitértünk):



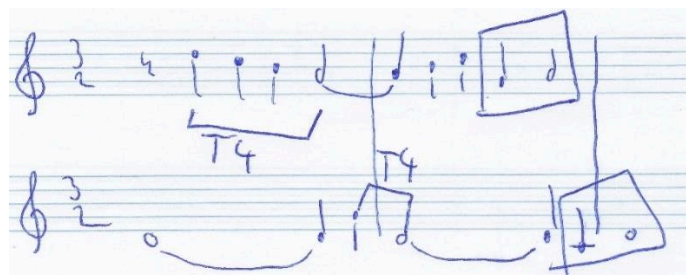
89. kottapélda

Ebben a darabban az eddigiektől eltérően van egy, a harmadik körhöz szorosan kapcsolódó negyedik kör, amelyet az eddigiek szintézisének érezhetünk. Az első háromhangos motívum (D-A-H) figurációját a 2. körből, hangkészletét az 1. körből örökölte. A 4. kör második fele a 3. kör két felének szintézise. Benne van a skála motívum és a záró motívum is, sűrítve:



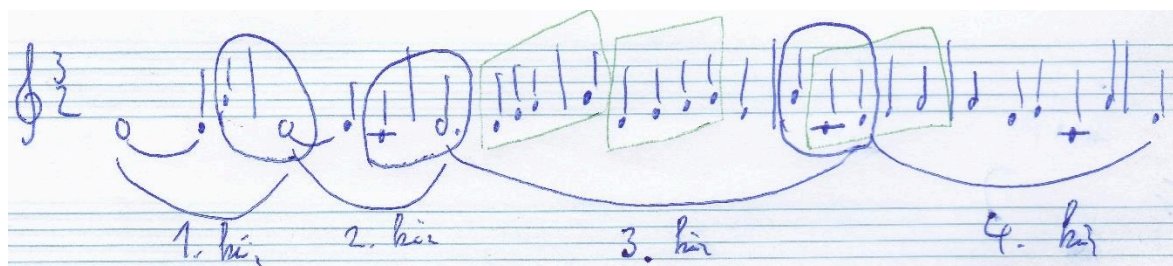
90. kottapélda

Az alsó szólam eddig a pontig (első hat ütem) a felső szólam szabad ellenpontja. Szintén improvizatív jellegű. A felső szólam egy jellegzetes elemének variálásával kommentálja a felső szólamot. Például az első körben a felső szólam kvartambitusú motívumára, azt egy kvart hangközzé sűrítve válaszol:



91. kottapélda

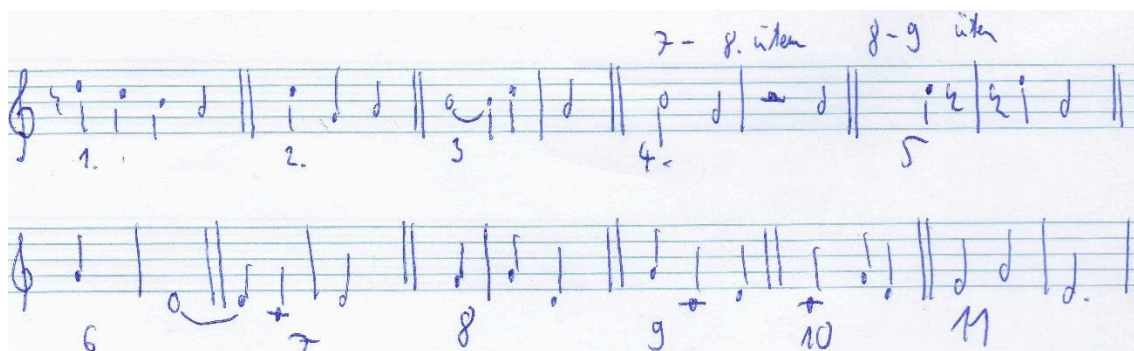
A második körben a felső szólam centrumhangra való szubtonális emelkedését emeli ki, azt imitálja. A harmadik és negyedik kör az alsó szólamban nem tagolódik egymástól világosan el, ennek ellenére a harmadik kör zárlatának érezhetjük az 5. ütemben lévő centrumhangra való megérkezést. Ezt az érzetünket erősíti, hogy az említett G-C-D formula az első két kör szintézisének tekinthető (G-D, C-D, G-C-D):



92. kottapélda

Azonban egyből tovább is lendül az F hangra, melyen hosszabb ideig megáll. Bár ez az alsó szólam leghosszabb hangja (leszámítva a hosszú centrumhangokat), a D dominanciája olyan erős, hogy ezt a hosszú F-et nem tudjuk megérkezésnek érezni, csak annyira, mint a 4. ütemben lévő H hangot a felső szólamban (ez a felső szólamon belül hasonlóképpen a leghosszabb hang, leszámítva a centrumhangokat). A végső megérkezést a 7. ütemben lévő D hangon érezzük. A 3–4. körben az alsó szólam szintén a felső szólam motívumait (elsősorban skála motívumát) átalakítva reagál annak fölvetéseire.

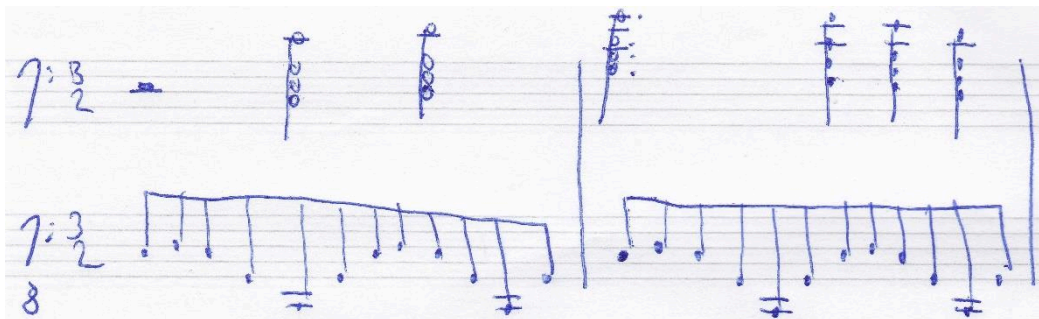
Érdeemes megnézni, hogy eddig a két szólam hányféle változatot vonultatott fel a centrumhangra való megérkezésre:



93. kottapélda

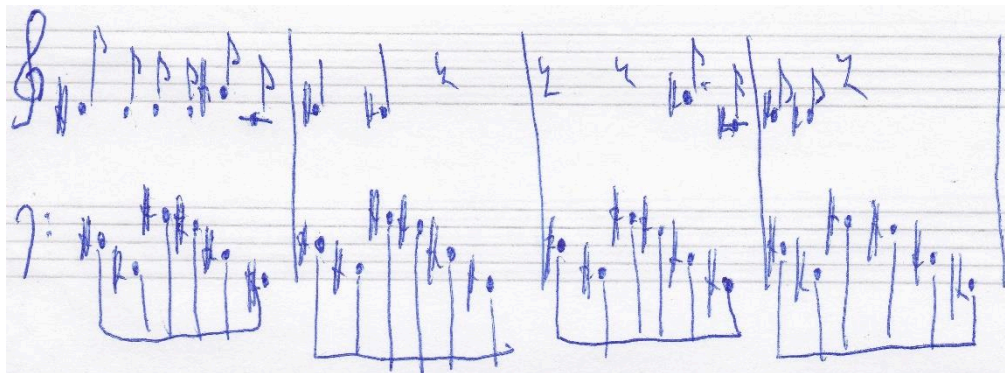
Kiváló lehetőség kínálkozik a diáknak és tanárának, hogy akár együtt improvizáljanak párbeszédet hasonló elvek szerint, ki-ki mindig a saját centrumhangjára megérkezve. A második nyolcütemes egységben az első rész folyondárszerű szólamainak halmazállapota megváltozik, megszilárdul. A hosszan tekergőző dallamvonalak rövid motívumokká válnak. Az eddig inkább

parlando jellegű anyag valamiféle különleges atmoszférájú antik tánccá válik, a ritmus paramétere jobban előtérbe kerül. Az eddigi folyamatosságot a felső szólamban szünetek, az alsó szólamban pedig egy ostinato ismétlődése akasztja meg, amely igen rövid, négy hangból áll. Ez a mindössze egy ütemnyi terjedelmű ostinato négyszer pontosan ismétlődik, állandóságot hozva a folyton változó anyagba. Az ismétlődés monotonitása mintha átlökné a hallgatót az idő egy másik dimenziójába. A hatás ahhoz hasonló, mint Debussy azon prelűdjében, amely végére *Az elsüllyedt katedrális* asszociációt fűzte hozzá. A múltból föltűnő, majd elsüllyedő katedrális egy külön idődimenzióval rendelkezik, amelyet Debussy szintén ostinatóval érzékeltet. A katedrális ideje statikus, szinte áll, benne a történések rendje az idők kezdetétől monotonul ismétlődik, s ez az ismétlődés az eltűnés után is folytatódik. Ez szemben áll a szemlélődő dinamikusabb időérzékelésével.



94. kottapéllda: Debussy: X. prelude (72-73. ütem)

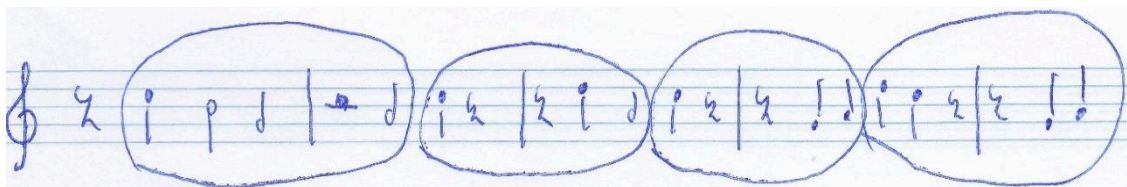
Bartóknál is találhatunk hasonlót. Idézzük föl a *Kékszakállú herceg várának* egy részletét:

95. kottapéllda (részlet a *Kékszakállú herceg várából*)

Ebben a részletben több a *Dór hangsor* tárgyalt részletéhez hasonló vonást találunk. Egy centrumhangot körbejáró rövid ostinato fölött bontakozik ki Judit és Kékszakállú között megosztva a hasonlóan szaggatott dallam, amely szintén a centrumhang vonzáskörzetében mozog. A Kékszakállú külvilágtól teljesen elzárt, elszigetelt vára a zártságából kifolyólag Debussy katedrális-

sához hasonlóan külön idődimenzióval rendelkezik, amelyet Judit talán itt érzékelhet meg először. Kékszakállú asszonyai megélik saját drámájukat, majd bekerülnek az örökkévalóság statikus idejébe. „Övé most már minden reggel/dél/este”.

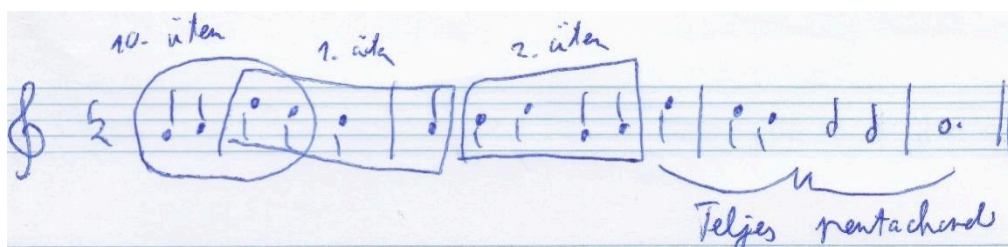
Azonban az utolsó négy ütemben visszalendül a valóságba. Ezt pedig a felső szólam ostinato fölött kibontakozó motívumtöredékeinek szerves fejlődése készíti elő. A második töredéktől kezdve egyre több hangból állnak ezek a motívumok.



96. kottarészlet

Az egyre növekvő motívumok egyre nagyobb lendülettel rendelkeznek. A lendület addig növekszik, hogy segítségével lehetővé válik az utolsó, hosszú, négyütemes szakasz bejárása. A motívumtöredékek különlegességét az adja, hogy a szünet mindig „rossz” helyen vágja el ezeket. A motívumok az előzményekhez hasonlóan a centrumhangba torkollnak bele, de a szünetek mégis másféle tagolást alakítanak ki.

Az utolsó négy ütem összefoglaló jellegű. Benne megtalálható több motívum is az előzményekből:



97. kottapélda

Epilógus

Gyermekeknek, Körtánc

A *Gyermekeknek* sorozatot mint előzményt a pedagógiai művek sorában már említettük, mivel az első változat már jóval a Mikrokozmosz előtt, 1911-ben elkészült. Azért szántam ezt a Gyermekeknekről szóló néhány gondolatot az alapvetően a Mikrokozmosz első darabjairól szóló disszertáció befejező fejezetének, mert Bartók élete végén átdolgozta a sorozatot, amely így amellet, hogy utolsó pedagógiai munkája lett, egyik hattyúdálává is vált. Ez a körülmény még inkább felértékeli azt a különleges szerepét, amelyet Bartók életében betöltött. Jól tudjuk tanítványok visszaemlékezéséből, hogy Bartóknak egyik legkedvesebb darabja volt ez sajátjai közül. Ha tanítványai unszolására beadta a derekát, és saját darabját is tanította, akkor ezt kellett neki órára vinni.⁸⁷ Így ír erről a volt tanítvány, Székely Júlia:

Ha valamelyik növendék már több Bartók-művet tanult meg, s odáig merészkedett, hogy megkérdezze tőle, mégis melyik művét hozhatná órára, ezt felelte: *Gyermekeknek*.

Hangjából érezni lehetett, de tantermen kívül egyszer meg is mondta, hogy a *Gyermekeknek* című négykötetes népdalfeldolgozás-sorozat összes zongoradarabjai közül legközelebb áll szívéhez.⁸⁸

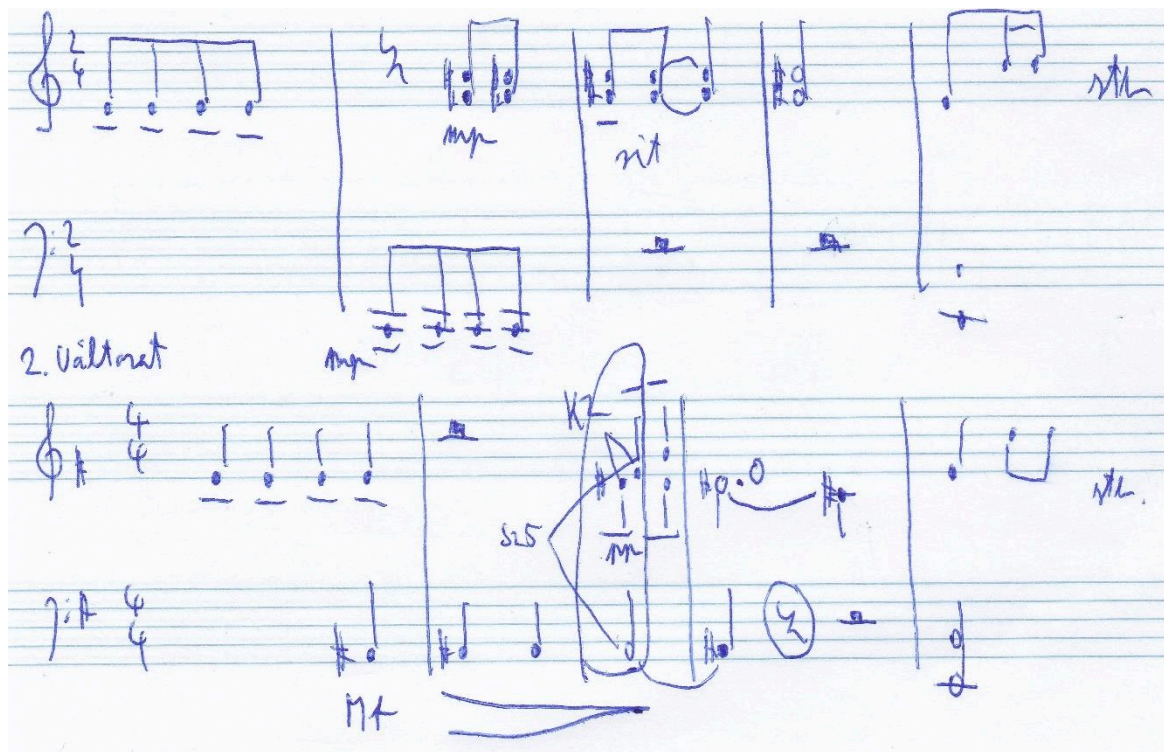
A két kiadás közötti változtatások sokszor mindössze a dinamikára, frazeálásra, előadási utasításokra vonatkoznak. Sok esetben változtatja meg a lejegyzés léptékét, általában kettőzött értékekre írva át a darabot (a *Körtánc*nál is ezt láthatjuk). Mind olyan változás, amely még inkább segíti a zenét tanuló gyermeket és tanárát. Néhány esetben viszont hangi változás is van. Egy elsősorban az apró „hozzányúlásokon” keresztül Bartók zenéjéhez közelíteni szándékozó értekezés esetében ezek összevetése az eredetivel szinte önként kínálja magát, hiszen Bartók itt saját zenéjéhez nyúl hozzá. Mivel azonban a Bartók műveit megjelentető új kritikai összkiadás mindkét verziót közlő *Gyermekeknek* c. kötetében Vikárus László egy részletes tanulmány⁸⁹ keretében részben már foglalkozott a két változat összehasonlításával (ezt a kiadványt a legjobb szívvel ajánljuk mindenkinek, aki bepillantást akar nyerni Bartók alkotóműhelyébe), így ehhez mindössze néhány személyes gondolatot fűzök hozzá. Ezért kiválasztottam egy rövid részletet, egy olyan apró változtatást, amely szerintem jól megvilágítja Bartók zeneszerzői fejlődését, a

⁸⁷ Ekkor még a Mikrokozmosz nincs készen.

⁸⁸ Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. (Budapest, Móra Kiadó, 1971.) 129.

⁸⁹ *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*. 37. kötet. *Gyermekeknek*. Közr.: Vikárus László, Lampert Vera. (Budapest: Editio Musica/ Henle Verlag, 2016.). Vikárus László: *Bevezetés*. 54–91.

gyermekhez és hazájához való viszonyát. Ez pedig a *Körtánc* című darab (*Kis kece lányom*) két strófa közti átvezető része. Ez a torokszorító néhány ütem az első verzióban, mint azt az alábbi kottapéldán láthatjuk, még teljesen más formában van jelen:

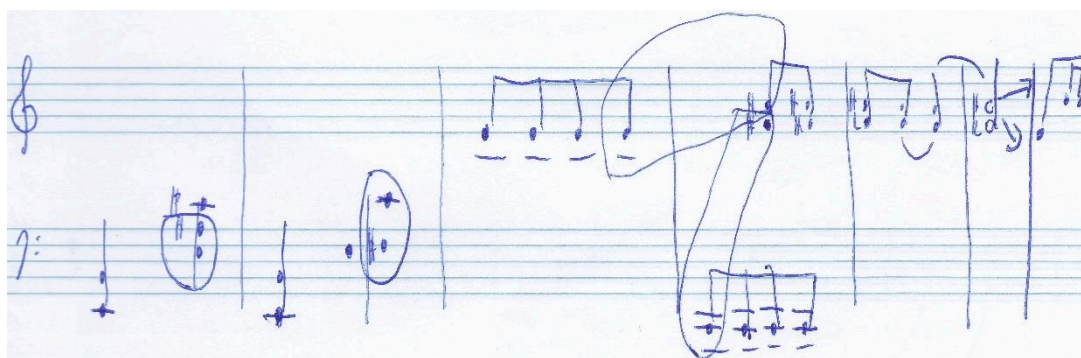


98. kottapélda

Ebbe a néhány hangba érzésem szerint bele van sűrítve mindaz a bizonytalanság, aggodalom, szorongás, amely az élet minden területén ellephette Bartókot ez időben. Ezt erősítette múlni nem akaró betegsége, rokonaitól, barátaitól való távolság, anyagi bizonytalanság, kiszolgáltatottság és elsősorban a mindent elpusztító háború. Ebből az időből származó leveleiben visszatérő elem az otthoniak utáni aggodalom.

Arra, hogy Bartók pedagógiai műveinek minősége semmivel sem marad el legjelentősebb műveinek minőségétől, a gyermekekhez való hozzáállása, a nekik való írásnak attitűdje adja meg a magyarázatot. Olyannyira nincsen semmilyen lealacsonyodás ebben a hozzáállásban, hogy a legmélyebb gondolatok kimondását bízta Bartók a gyerekekre. Sokat elmond, hogy a *Gyermekeknek* IV. kötetének végén csupa gyászzenét találunk (*Sírató*, *Halotti ének*). Ezek a tételek Bartók legszívemarkolóbb zenéi közé tartoznak. Súlyos tételek. A fentebb említett néhány ütem még ezek között is meghökkentőnek tűnik. Egyenesen Bartók szíve legmélyéről jövő üzenet. Tegyük kísérletet az üzenet megfejtésére!

Nézzük meg először az első változatot! Az alapgondolat már e változatban is jelen van. Itt teljesen a 3. és 4. népdalsor jellegzetes négy azonos hangból álló záró motívumából alakítja ki az átvezető részt. A belépések egyre sűrűbbé válnak. A 3. sor négy Fisz hangja után a 4. sor négy E hangja egy ütem kihagyás után jön. Ehhez képest az átvezető rész négy C-je már közvetlenül a négy E utáni ütemben. A négy Fisz-Aisz terc már szűkmenetben jön a négy C ütemének felénél. Az egyre sűrűsödő belépésekkel, a két kéz közötti tér megnyitásával a harangozásra emlékeztető hangzás keletkezik. A tritónusz már itt is jelen van, még hozzá egyszerre kettő is, C-Fisz, és E-Aisz. Ebben a verzióban világosan látszik, hogy ez a bal kéz harmóniáiból származik. Az C-Fisz az előző ütem E-Fisz-C akkordjából, Az E-Aisz pedig az azt megelőző ütem E-Aisz-Cisz akkordjából:



99. kottapéllda

Minden szempontból logikus folytatása ez az előzményeknek. Ráadásul a továbbmenetel is teljesen organikus. A Fisz-Aisz terc kinyílik, és E-H kvint lesz belőle. Adódik a kérdés, hogy miért is kellett ezt a tökéletes megoldást megváltoztatni.

A második változatban szinte ugyanazokból az elemekből alakítja ki az anyagot, mint ahogy azt a 96. kottapélldán láthatjuk.

A zárómotívum uralkodik, akár az első változatban. Az imitáció eszközével is hasonlóképpen él. A tritónusz hangköz fontossága is megmarad, sőt, ahogy látni fogjuk, még jobban középpontba kerül.

A hasonló elemek ellenére azonban jelentős változások történnek. Az első imitáció nem várja meg a dallamot lezáró négy E hangot, hanem egyből szűkmenetben, az utolsó E-vel egyszerre lép be, azonnal a tritónusztávolságra lévő Aisz hangon. Az első változat fokozatos lecsengéséhez képest, ez egy hirtelen, hűsbavágó esemény. Jelentőségét Bartók mf dinamikával emeli ki, amely az egész darab legerősebb dinamikai pontja. A tritónusz hangköz középpontba kerül. Az első változathoz képest nagyobb feszültséget hordozó szűkmenetes imitáció egy nagyobb feszültséget hordozó hangközön való belépést generál.

Mint ahogy Bartóknál gyakori, hogy bizonyos hangközök, hangsorok szimbolikus jelentést hordoznak, véleményem szerint ennek a Bartók által is kiemelt tritónusz hangköznek is megvan a maga mögöttes tartalma. A lényeg a távolságban rejlik. A kvintkörön e két hang egymással szemben helyezkedik el, egymástól a lehető legnagyobb távolságban. Nekem ez a két hang közti messzeség, a négy E hanggal szemben álló négy Aisz, a Bartók és hazája közti távolság szimbóluma. Mondhatjuk, olyan messze van a két hang egymástól a kvintkörön, mint Bartók a Föld nevű bolygón saját hazájától. A másik végén. Ebből a távolságból a gyermekek éneke fájdalmas nosztalgiával visszhangzik. Ugyanazzal az érzéssel, mint amely a következő levélrészletben is kifejeződik:

Ebből a rezignált elmélkedésből kiolvashatod, hogy bizony a pesti gyerekek énekével ezt össze sem lehet hasonlítani. (Szegények, mit csinálnak most!)⁹⁰

A négy Aisz-ra ezúttal tisztakvart-imitáció jön szintén szűkmenetben, a négyhangos motívum háromhangosra szűkül, vagy legalábbis a negyedik Disz hangot egy lehajló Cisz váltja fel, melynek jelentésére még visszatérünk. Ezzel a három Disz hanggal egyszerre, a legfőbb szólamban megjelenik egy másik, sóhajszerű motívum, amely már a második versszak tonálisát (E), és első sorának struktúráját (kinyílás-beccukódás) is előlegzi. Ezáltal az éppen kicsengő Aisz fölött egyszerre jelenik meg a Disz és az E hang. Az egyszerre megszólaló kisszekundnak is megvan a szimbolikus jelentése. Az évszázadokon átívelő zenei közhelynek, a fájdalom, a könny, a sóhaj motívumának hasonló összevonásának leghíresebb példájával A Kékszakállú herceg várában találkozhatunk. Mivel a kisszekunddal egyszerre, a basszusban megszólal a negyedik Aisz hang (amely hosszan, három negyedig tart), így a két szimbólum, az Aisz-E tritónusz, és a Disz-E kisszekund egyszerre szól. A távolság mellé megjelenik a szorongás, a bizonytalanság, a rezignáltság érzése. A „vajon élnek-e még” szorongása, a „vajon elveszett-e 40 év munkája” bizonytalansága. Ezt erősíti, hogy ezt az egymással kisszekund távolságban súrlódó két szólamot most éppen ellenkezőleg a leghalkabb, *pp* dinamikával jelzi Bartók. Közben a sokkszerűen belépő Aisz hangok ereje is egyre elfogy. A következő pillanatban megpróbál ebből a fojtogató hangzásból kiszabadulni. Itt most az Aisz-Disz hangok viselkednek centrumhangként, a felső szólam E hangja megpróbál elszakadni, föllép a G-re. Ez a G hang meggyújtja a remény pislákoló világosságát. A minden reményét és erejét vesztő ember felemeli a fejét. De csak egy pillanatig tart. A centrumhangok visszahúzzák, a dallam visszahajlik az E

⁹⁰ Bartók Péter: *Apám*. (Budapest: Editio Musica, 2002). 294.

hangra, a fej visszacsuklik. A legmegrendítőbb pillanat azonban csak ezután jön. Eddig bármekkora szorongó bizonytalanságot is hordozott a Disz-E kisszekund, ott volt alatta az Aisz. Bizonytalan talpazat, de mégis valamekkora biztonságot jelentett. Ez az Aisz most kihuny. A Disz-E ott marad a levegőben, maga alól a talajt elvesztve. A zenei anyag e fogyatkozásával, leépülésével párhuzamosan a pillanat koncentráltága egyre nő. A cérnaszálon egyensúlyozó két hang olyan mértékben összpontosítja az energiákat, mint a nagyító a nap fényét. Fontos tisztázni, hogy a (Bartóknál gyakran konszonanciaként funkcionáló) kisszekund az e darabot jellemző konvencionális harmóniai környezetben oldásra váró disszonanciaként hat. Ahogy Bartók is, meg a világ is várja a megoldást. Bartók elsősorban saját hazájával kapcsolatosan. Azonban hogy milyen lesz ez a megoldás, szintén bizonytalan. Egyáltalán nem biztos, hogy javul a helyzet, mint ahogy azt a következő levélrészletben írja:

Szóval a helyzet – eltekintve a pusztulástól, nyomorúságtól – amolyan cseberből vödörbe való kerülésnek látszik.⁹¹

A Disz-E kisszekundról sem lehet tudni, hogyan oldódik. Végül a Disz megadja magát, és lehajlik Cisz-re. Ez a Cisz kétértelmű. Bár a három Disz után lelépő Cisz az eddigiekhez képest is további süllyedést jelent, mégis ezzel egyszerre megnyugvást, oldódást is hoz. A felső szólam E hangja ugyanis kitart az ütem végéig, így az eddigi Disz-E kisszekundhoz képest a Cisz-E kisterc az oldás érzetét kelti, egyben továbblendíti a folyamatot a második versszakra, amely egészen más fénytörésbe kerül ezután a miniatűr dráma után. A néhányütemes közjáték apró megváltoztatása más dimenzióba helyezi az egész darabot.

A kérdés, hogy beszélhetünk-e a már három témazáró dolgozatot, testnevelésórát, menzai ebédet és egyéb foglalkozásokat túlélő gyermekkel hasonló dolgokról. Van-e antennája egy nehéz nap végén az élete végéhez közelítő szerző legbensőségesebb üzenetéhez. A legjobb szándékú tanár lelkébe is beköltözhethet a kétség ezzel kapcsolatban.

Bartók szerint azonban nemcsak hogy van, hanem egyenesen neki van leginkább.

Így hát nincs más dolgunk, mint hinni neki.

⁹¹ I.m., 304.

Bibliográfia

Rövidítések

BBI 1: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.)

BÖI: Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.)

Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Szerk.: Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Bartók Béla írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Szerk: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

Bartók breviárium. Szerk.: Ujfalussy József. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Bartók Péter: *Apám*. Ford.: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2004.

Dalos Anna: „Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás. Jeney Zoltán *Halotti szertartás*-ának születése (1987–2005).” *Magyar Egyházzene* XX. évfolyam/4.szám (2012/13): 391–403.

Déri Balázs: „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltán és Déri Balázs rádiós beszélgetése.” *Magyar Egyházzene* XIII. évfolyam/ 3. szám (2005/2006) 293–302.

Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2010.

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

Fischer, Victoria: „Orientation toward Pedagogy. Bartók’s Fourteen Bagatelles op.6, for Piano. Toward Performance.” In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (szerk.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: University Press, 2000. 273–286.

Frank Oszkár. *Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.

Hajdu André: „A Galaxy called ‘Mikrokosmos’.” *Tempo* 62/243 (2008. Január) 16–35.

Halász Péter: „Kurtág-töredékek.” In: Moldován Domonkos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2006. 83–141.

- Jagamas János: „A Mikrokosmos I. és II. füzetének hangsorai.” In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-dolgozatok*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974. 47–70.
- Keszi Imre: „Kozmosz és Mikrokozmosz. Bartók Béla új zeneművei.” In: Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 447–449.
- Kodály Zoltán: „Bartók Béla, az ember.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974. 442–446.
- Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Lampert Vera: „Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez” In: Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai társaság, 1996. 205–214.
- Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-ütőhangszerekre és celestára” tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
- Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1964.
- Lendvai Ernő: *Bartók költői világa: Bartók formakoncepciójáról*. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1971.
- Ligeti György: „Bartók Mikrokosmosáról.” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 75–77.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. A Doktor Faustus keletkezése. Egy regény regénye*. Ford.: Szöllősy Klára, Pődör László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
- Nakahara Yusuke: *Genesis and the Spirit of Bartók's Mikrokosmos*. PhD-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 2020.
- Nüll, Edwin von der: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien- Gesellschaft, 1930.
- Simon István: „Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral.” In: Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. 263–276.
- Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000.
- Somfai László: *18 Bartók tanulmány*. Budapest: Editio Musica, 2014.
- Suchoff, Benjamin: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. London: Boosey and Hawkes, 1971.

- Suchoff, Benjamin: „Synthesis of East and West.” In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. Portland: Amadeus Press, 1994. 189–211.
- Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. Budapest, Móra Kiadó, 1971.
- Tallian Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.
- Uhde, Jürgen: *Bartók Mikrokosmos. Spielanweisungen und Erläuterungen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1959.
- Ujfalussy József: „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében.” In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962. 15–30.
- Varró Margit: *Tanulmányok, Előadások, Visszaemlékezések*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor, 1999.
- Vikárius László: „Bevezetés” In: Vikárius László, Lampert Vera (szerk.): *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása. 37. kötet. Gyermekeknek*. Budapest: Editio Musica/Henle Verlag, 2016. 54–91.
- Vinton, John: „Toward a Chronology of the Mikrokosmos.” *Studia Musicologica* 1966/8. 41–66.
- Wilheim András: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról*. Budapest: Kijarat Kiadó, 1998.
- Wilheim András (szerk.): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000.

10.18132/LFZE.2024.23