

10.18132/LFZE.2011.3

PINTÉR CSILLA

LÉNYEGSZERŰ STÍLUSJEGYEK
BARTÓK RITMUSRENDSZERÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

10.18132/LFZE.2011.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola

(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

LÉNYEGSZERŰ STÍLUSJEGYEK

BARTÓK RITMUSRENDSZERÉBEN

PINTÉR CSILLA

Témavezető: SOMFAI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

Tartalom

Köszönetnyilvánítás.....	II
Rövidítések.....	III
Bevezetés	VII
1. Ritmuselmélet	
1.1 A ritmus fogalmának értelmezéséhez.....	2
1.2 Bartók-ritmika: kutatástörténeti áttekintés	17
1.3 A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásaiban.....	28
2. Ritmuskompozíciós eljárások és mozgástípusok	
2.1 Ritmikai személyiségek – <i>Zongoraszonáta</i> (1926).....	45
2.2 Poliritmika	63
2.3 Tempo giusto hangvételek	99
2.4 A parlando–rubato változatainak jelentősége <i>A kékszakállú herceg vára</i> ritmikai nyelvén.....	121
2.5 Szó és zene feszültsége <i>A kékszakállú herceg vára</i> énekritmusaiban	135
2.6 Keringőritmusok és valse-allúziók.....	165
2.7 Ritmusfoglatatok.....	193
Összegzés	206
Bibliográfia	212

Köszönetnyilvánítás

Doktori értekezésem különösen sokat köszönhet témavezetőm, Somfai László példájának és személyes tanácsainak. Köszönöm, hogy figyelemmel kísérte munkámat. Hálás vagyok a Bartók Archívum vezetőjének, Vikárius Lászlónak javaslataiért és a fontos források hozzáférhetővé tételéért. Köszönettel tartozom Szegedy-Maszák Mihálynak, aki felkészülésemet doktori szigorlatom *Magyar verstan* tárgyában személyes útmutatásával segítette, és disszertációm szöveg és zene viszonyát taglaló fejezeteit átnézte.

Pintér Csilla

Budapest, 2010. május 6.

Rövidítések

BBA	Budapesti Bartók Archívum (MTA Zenetudományi Intézete)
<i>Bartók-rend I</i>	Bartók Béla, <i>Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény</i> , I (A I. osztály 1–416). Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991
<i>Bartók-rend II</i>	Bartók Béla, <i>Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény</i> , II (A I. osztály 417–906). Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007
BBi 1	Tallán Tibor (közr.), <i>Bartók Béla írásai</i> , 1. <i>Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1989
BBi 3	Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): <i>Bartók Béla írásai</i> 3. <i>Írások a népzeneről és a népzene kutatásról</i> . Budapest: Editio Musica, 1999
BBi 5	Révész Dorrit (közr.), <i>Bartók Béla írásai</i> 5. <i>A magyar népdal</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1991
Blev	Demény János (szerk.), <i>Bartók Béla levelei</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1976
BÖI	Szóllósy András (közr.), <i>Bartók Béla Összegyűjtött írásai</i> , I. Budapest: Zeneműkiadó, 1967
Cslev	Bartók Béla, ifj. (szerk.), <i>Bartók Béla Családi levelei</i> . A szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981
DocB 1	Denijs Dille (hg.), <i>Documenta Bartókiana</i> , 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964
DocB 2	Denijs Dille (hg.), <i>Documenta Bartókiana</i> , 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965
DocB 3	Denijs Dille (hg.), <i>Documenta Bartókiana</i> , 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968
DocB 4	Denijs Dille (hg.), <i>Documenta Bartókiana</i> , 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968
DocB 5	Somfai László (hg.), <i>Documenta Bartókiana</i> , 5. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977
DocB 6	Somfai László (hg.), <i>Documenta Bartókiana</i> , 6. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981
<i>Essays</i>	Benjamin Suchoff (ed.), <i>Béla Bartók Essays</i> . London: Faber & Faber, 1976
<i>Krónika</i>	Bartók Béla, ifj., <i>Apám életének krónikája</i> (= Napról napra). Budapest: Zeneműkiadó, 1981
RFM I	Benjamin Suchoff (ed.), <i>Béla Bartók, Rumanian Folk Music</i> vol. I: <i>Instrumental Melodies</i> . The Hague: Nijhoff, 1967
RFM II	Benjamin Suchoff (ed.), <i>Béla Bartók, Rumanian Folk Music</i> vol. II: <i>Vocal Melodies</i> , The Hague: Nijhoff, 1967
YFM I	Benjamin Suchoff (ed.), <i>Yugoslav Folk Music</i> . vol. I: <i>Serbo–Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection by Béla Bartók and Albert B. Lord</i> . Albany, New York: State University of New York Press, 1978

További rövidítéssel jelölt forrásmunkák

- Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*
- Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*
- Bergson, „De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée”
- Brăiloiu, „Le Rythme Aksak”
- Brăiloiu, „Le giusto syllabique”
- Cohen, *International Encyclopedia of Dance* vol. 6
- Frigyesi, *Ritmusvizsgálatok*
- Gillies (ed.), *The Bartók Companion*
- Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*
- Kárpáti, *Bartók-analitika*
- Kárpáti, „Alternatív ütemstruktúrák”
- Kárpáti, „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”
- Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus”
- Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*
- Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*. Lionel Pearson (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1990
- Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg: Benno Filser, 1928
- Henri Bergson, „De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée”. In: uő, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Onzième édition. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912, 57–106
- Constantin Brăiloiu, „Le Rythme Aksak” (1952). In: uő, *Opere I*. Trad. și pref. de Emilia Comișel. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, 1967, 235–279.
- Constantin Brăiloiu, „Le giusto syllabique”. In: uő, *Opere I*. Trad. și pref. de Emilia Comișel. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, 1967, 173–234.
- Selma Jeanne Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance* vol. 6. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998
- Frigyesi Judit, *Ritmusvizsgálatok a 20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában*. (gépírat). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1980
- Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion*. London: Faber and Faber, 1993
- Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976
- Kárpáti János, *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003
- Kárpáti János, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében”, *Muzsika* 49/3 (2006 március), 18–24.
- Kárpáti János, „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”. In: uő, *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003, 111–123
- Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus”. In: *A Magyar Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományok osztályának közleményei* 24, 1967, 166–186.
- Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993

- Kodály, *Közélet, vallomások, zeneélet*
- Kodály, *Visszatekintés 2*
- Kroó, *Bartók-kalauz*
- László Zsigmond, „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”
- Lotz János, „Általános metrika”
- Messiaen, *La technique*
- Messiaen, *Traité I*
- Messiaen, *Traité II*
- MGG
- MGG Sachteil
- Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai*
- Rice, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”
- Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*
- Riemann, *System*
- Ritoók, *Források*
- Somfai, *Bartók*
- Kodály Zoltán, *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989
- Kodály Zoltán, *Visszatekintés 2*. Összeüjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007
- Kroó György, *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980
- László Zsigmond, „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”. In: uő, *Költészet és zeneiség*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985, 100–129.
- Lotz János, „Általános metrika”. In: Szépe György (szerk.), *Szonettkoszorú a nyelvről*. Budapest: Gondolat, 1976, 215–236.
- Olivier Messiaen, *La technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1956 [1944]
- Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949–1992) en sept tomes. Tome I, Paris: Alphonse Leduc, 1994, 1995
- Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949–1992) en sept tomes. Tome II, Paris: Alphonse Leduc, 1995
- Ludwig Finscher (hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite umbearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1995
- Ludwig Finscher (hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Zweite umbearbeitete Ausgabe. Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter, 1998
- Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika)*. Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadó, 1927
- Timothy Rice, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”. In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (ed.) *Bartók Perspectives*. London—New York: Oxford University Press, 2000
- Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: Rahter, 1884
- Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903
- Ritoók Zsigmond, *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982
- Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000

- Somfai, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”
- Somfai, *Tizennyolc Bartók tanulmány*
- Stevens, *Bartók*
- Szegedy-Maszák, *Szó, kép, zene*
- Tallián, *Bartók*
- Tallián, „Bartók-marginália”
- The New Grove* 1980
- The New Grove* 2000
- Ujfalussy, *Bartók*
- Ujfalussy, (összeáll.), *Bartók breviárium*
- Vikárius László, *Modell és inspiráció*
- Vikárius, „Ötös ritmika”
- Weiss, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks*
- Somfai László, „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”. In: Zemplényi Ferenc, Kulcsár Szabó Ernő, Józán Ildikó, Jeney Éva, Bónus Tibor (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Budapest: Gondolat, 2003
- Somfai László, *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981
- Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1964
- Szegedy-Maszák Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram, 2007
- Tallián Tibor, *Bartók Béla* (= Szemtől szemben). Budapest: Gondolat, 1981
- Tallián Tibor, „Bartók-marginália”. *Zenatudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1979
- Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980
- Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan, 2000
- Ujfalussy József, *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1976
- Ujfalussy József (összeáll.), *Bartók breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974
- Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor, 1999
- Vikárius László, „Ötös ritmika Bartók zenéjében”. *Magyar Zene* XLI/2 (2003. május), 181–207.
- Günter Weiss, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen* (Inaugural-Dissertation). Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1970

Bevezetés

Bartók zeneszerzői gondolkodásában a ritmusnak, a ritmuskompozíciós eljárásoknak, a ritmikai eszközök megújításának központi a jelentősége. Elsőként Kodály figyelt föl Bartók zenéjének alapvetően ritmikus jellegére. Egy feljegyzésében írja: „művei ereje [...] nem a dallamban, hanem a ritmusban van.”¹ 1921-ben a párizsi *La Revue Musicale*-ban megjelent cikkében az ifjúkori művekkel kapcsolatban hívta föl a figyelmet Bartók ritmusalkotói leleményességére: „Bartókból áradt a lenyűgöző dallam- és ritmusinvenció [...]”.² Kodály szerint Bartók zongorajátékának is a ritmus volt a vezérlő elve: „Bartók játékából hiányzott az énekszerűség. [...] előadásában a ritmus dominált. Ezzel néha meglepő hatást tudott elérni ismert régi művekben is, nemcsak saját műveiben.”³ Hogy Bartók valóban rendkívül fontosnak tartotta a pontos ritmusjátékot, megerősítik tanítványának, Hernádi (eredeti nevén Heimlich) Lajosnak írt ajánló sorai:

Mr Lajos Heimlich is one of our best young pianists. The most characteristic traits of his play are: extremely precise rhythm, grandiose raising, want of every sentimentality, multicolour touch and brilliant technique.”⁴

(Heimlich Lajos egyike legkiválóbb fiatal zongoristáinknak. Játékának legfontosabb vonásai: rendkívül precíz ritmika, grandiózus fokozás, mindenféle szentimentalizmus hiánya, színgazdag billentés és briliáns technika.)⁵

Bartók zeneszerzőként, zongoristaként és népzene kutatóként egyaránt ritmikus alkatú volt, s mint Vikárius László írja a zeneszerző ötös ritmusait elemző tanulmányában: „maguk a művek mellett nemcsak recepciója (például a ritmikai meghatározottságú „barbár” karakter kiemelt szerepe recepciójában) bizonyíthatja ezt, valamint a saját, ritmikára vonatkozó elszórt megjegyzései és fejtegetései, hanem még inkább a ritmika vizsgálatának döntő szerepe mind népzenei rendszerezésében, mind lejegyzései revízióinak újabb és újabb ösztönzőjeként.”⁶

Disszertációm tárgyválasztásához, Bartók ritmusrendszerének vizsgálatához az indítatást két irányból kaptam: a téma gondolatát Somfai Lászlónak köszönhetem, aki a Zeneakadémia zenetudományi tanszakának 1997 őszi szemeszterén tartott Bartók kurzusán fölhívta

¹ Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 55.

² Kodály Zoltán, „Bartók Béla”. In: *Visszatekintés* 2, 428.

³ Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 55.

⁴ 1930. március 20-i keltezésű kézirat lumoprint másolata. BBA, BA-N: 4179. Faksimiléje megjelent in: Bónis Ferenc, *Így láttuk Bartókot* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 143.

⁵ Vikárius László fordítása. In: uő, „A »szentimentalizmus hiánya Bartóknál«”. *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézete, 2002), 239.

⁶ Vikárius, „Ötös ritmika”, 191.

figyelmemet a ritmusvizsgálatok másodlagos szerepére a Bartók-kutatásban. A másik iránymutatás Olivier Messiaen zenéjén keresztül érkezett, akinek ritmusközpontú zeneszerzői elveivel, idő-, zenei idő- és ritmusszemléletével diplomadolgozatom⁷ írása folyamán foglalkozhattam.

Elégé ismert Messiaen zeneszerzői önmeghatározása: „Je suis compositeur et rythmicien” (Zeneszerző vagyok és ritmusteremtő.). Alkotói önjellemzésével Messiaen mintha különválasztaná a ritmust a zene osztatlan időfolyamatától. Mintha a ritmikát nem tekintené a zenei történés bennfoglalt összetevőjének. Értelmezése szerint a ritmus a zenének nem pusztán részeleme, hanem egyszerre elemi és átfogó tényező. A ritmusban mint időfoglalásban és időanyagban épül föl a zene minden alkotórésze: a dallam, a harmónia, a forma, a szín, a tempó-, a hangsúlyrend és maguk a „ritmikai személyiségek”⁸.

A ritmus nem az idő, de időforma. Időkeretben bontakozik ki minden zenei kompozíció egésze; ugyanakkor a ritmus a leglényegibb, a legelemibb összetevője is a zeneműveknek. A ritmus a zenei folyamatot egyszerre a külső, személytelen (abszolút) időhöz kapcsoló és attól elválasztani képes erő. A reális időt mérjük valamivel, ami alapvetően egy sor, most-pontok egymásutánja, ennél fogva ritmus. A zene ennek az azonos időtartamok szerint szerveződő sornak kétszeres, illetve többszörös kiterjedésű, hangzó változata: a ritmikai változatok a pontszerű, időbeli kiterjedés nélküli jelen pillanatok egyenletes egymásutánjának vízszintes vetületű tengelye mentén képződnek (az egyik legegyszerűbb változat a szinkópa), a hangmagasság szerinti változatok a függőleges vetületű tengely mentén alakulnak ki. A metrikus tér kitöltésének, folyamatszerűvé szerkesztésének további módjai különböztethetők meg a hangerő, a hangszín és a hangzás telítettsége alapján.

Természettudományos megközelítésben a zene mindenestől ritmus: ritkább és sűrűbb rezgések összessége. „Mivel maga a hangmagasság is gyors periodikus mozgás, fizikai értelemben a dallam és a ritmuskülönbsége pusztán kvantitatív” – írja a zeneszerző és elméletíró Joseph Schillinger *The Mathematical Basis of the Arts* című könyvében.⁹ Ha azt szeretnénk tudni, mi a zene, leghelyesebb így tenni föl a kérdést: Mi a ritmus?¹⁰ A ritmus anyaga nem a hang, ahogyan a beszéd(ritmus) anyaga sem a szó, hanem ami bennük van, és ami körül fogja alakzataikat: az idő.

⁷ *Reflexió és kontempláció Messiaen zenéjében – Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Témavezetők: Kovács Sándor és Tallián Tibor (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1999).

⁸ Lásd „Les Personnages rythmiques”. In: Messiaen, *Traité* II, 91–385.

⁹ Joseph Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts* (New York: Philosophical Library, 1976 [1948]), 24.

¹⁰ Andreas Luckner, „Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie.” In: Ulrich Tadday (hg.), *Musikphilosophie. Musik-Konzepte Sonderband. Neue Folge XI/2007* (november 2007) (München, Richard Boorberg Verlag, 2007), 49.

Messiaen 2001-ben megjelent hétkötetes elméleti főműve, a hangszínelméleti és madártani fejezeteket is tartalmazó ritmustan – *Traité de rythme de couleur et d'ornithologie* (Értekezés ritmusról, színről és madártanról) – a következő fejezettel indul: *Le Temps*¹¹ (Az idő).

Mi az idő?¹²

E kérdés megválaszolására a bölcseleti hagyomány, már korai kezdeteiben, két egymástól jól elkülöníthető s egymással bizonyos értelemben szemben álló utat jelölt ki. Az egyik út, amely a külső dolgok vizsgálatára támaszkodik, Arisztotelész nevéhez fűződik. Arisztotelész a *Fizika* 218b és 221a szakaszaiban értekezik az időről, s azt mint a mozgás számát, mértékét fogja föl.¹³ A most-pontok vissza nem fordítható egymásutánja számolja a mozgást, s ennek révén mutatkozik meg az idő, a most-pontokból szerveződő egyenes vonal képében. Ahhoz, hogy az idő megmutatkozhassék, kell hogy legyen valami mozgó; az idő a fizikai testek mozgásának, változásának tapasztalata révén válik érzékelhetővé.

Augustinus az időt másként közelíti meg. „Lelkünkkel mérjük az időt” — írja.¹⁴ Az idő nem alapulhat a test mozgásán, hiszen a mozgás tapasztalata – maga a mozgás és az, hogy észrevesszük – már föltételezi az időt. A lélek tulajdonsága az idő. Ez emel ki minket a létezők sorából, s bár nem birtokoljuk az örök jelenlétet, mégis az emlékezés, figyelem és várakozás képességei révén időben kiterjedten élünk, s így képzetünk lehet az örökkévalóságról. A jelent a múltba és a jövőbe kiterjedtként élhetjük meg.

Edmund Husserl (1859–1938) és Henri Louis Bergson (1859–1941) időszemléletét mindkét alapfogalom befolyásolta. Bergson elválasztotta egymástól a külső időt (*temps*) és a belső 'tartamot' (*durée*¹⁵). A mozgásban kifejeződő (külső) idő létezésének tudomásul

¹¹ Messiaen, *Traité* I, 5–31.

¹² Filozófiai fejtegetéseim alapjául szolgált: Lawrence Sklar, „Time”. In: Edward Craig (general editor), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Volume 9 (London and New York: Routledge, 1998), 413–417; Bradley Dowden, „Time”. In: James Fieser, Ph.D. (founder and general editor), Bradley Dowden, Ph.D. (general editor) *The Internet Encyclopedia of Philosophy* (IEP), (<http://www.iep.utm.edu/>); C. F. von Weizsäcker, „Idő”. In: Walter Brugger, *Filozófiai lexikon* (Budapest: Szent István Társulat, 2005), 196–198.; Tim Crane „Az idő”. In: A. C. Grayling (szerk.), *Filozófiai kalauz* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1997), 216–226; Bergson, „De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée”; Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. (Budapest: Osiris Kiadó, 2001); Menyes Csaba, „Az észlelés és az időtudat Husserl 1905-ös előadásai alapján”. *Magyar Filozófiai Szemle* I/3 (1999), 23–39. Olivier Messiaen, „Temps Bergsonien et rythme musical”. In: Messiaen, *Traité* I, 31–36.

¹³ Arisztotelész, „Fizika IV, 10-14”. *Vulgo*. I/1 (1999), 88–98; David Ross, *Arisztotelész* (Budapest: Osiris Kiadó 1996), 45–67.

¹⁴ Aurelius Augustinus, *Vallomások* (Budapest: Gondolat, 1982), 376.

¹⁵ Henri Bergson időelméletének alapfogalma. Lásd 1888-ban készült első és alapvető művének második fejezetét: „De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée.” In: uő, *Essai*, 57–106. A bergsoni *durée* Dienes Valéria fordításában *tartam*. Lásd Henri Bergson, *Idő és szabadság: tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Dienes Valéria (ford.). (Szeged: Universum Kiadó 1990), 98–135. Lásd még Henri Bergson, *Tartam és egyidejűség*, 55–56. Bergson időbölcseletének elveit a zenei ritmuselméletben Messiaen alkalmazta. Lásd *Traité* I, 9–10 és 31–36.

vétele Arisztotelész hatását mutatja. Ágostonhoz hasonlóan pedig mind Husserl, mind Bergson úgy gondolja, hogy az idő természete a lélek, Husserl fenomenológiájában a tudat belső vizsgálatával tárható föl. A két, egyfelől a külső dolgok vizsgálatára, másrészt a belső tapasztalatra alapozott időszemlélet Martin Heidegger szerint azért kapcsolódhatott össze Husserl fenomenológiájában mert volt valami, ami egybefogta a két álláspontot: az intencionalitás. Lehetővé vált a „külső” és a „belső” ellentétének meghaladása, s ekképpen a „fizikai” és a „lélektani” időanalízis szembenállásának a föloldása is.

A zenében a külső és a belső idő eleve egymásra van utalva, összefonódik a ritmusban. A zenei alkotás időtárgy. „Est autem in rhythmica tempus, principium rhythmici” – írja a 16. századi spanyol orgonista-zeneszerző és elméletíró, Francisco de Salinas¹⁶ –, de a zene ideje belső idő, amely a lélekben vagy a tudatban épül föl. A ritmus, a ritmikai személyiségek a tartamban képesek az ágostoni hármasságra: az emlékezésre, a figyelemre és a várakozásra. A zenei ritmus a három időállapotot–lelki helyzetet egyidejűleg is sugalmazhatja. Messiaen szerint a zenei ritmus reális időhöz kötött eszközeivel¹⁷ megvalósítható „mindeneknek az egyidejűsége”, az Aquinói Szent Tamás értelmezése szerinti örökkévalóság.¹⁸ A ritmusalkotó Messiaen két legfontosabb művészi célkitűzése a múltó idő és az örökkévalóság metafizikai szembeállítás, valamint Kairosz és Kronosz egybefogása volt.

Bartók időbölcseleti kérdésekről – egyetlen, kivételes, az időbeli végtelen témáját érintő levélrészlettől¹⁹ eltekintve – nem nyilatkozott, zenéje ritmikai sajátosságairól is csak keveset szólt. „A zenét kezdettől nyelvnek, beszédnek hallotta, mint arról egy későbbi, Nietzsche-olvasás közben feljegyzett emlékező széljegyzete tanúskodik”²⁰.

*Kisfiú koromban bizonyos zenei frázisokat kérdésnek, szemrehányásnak, panasznak, válasznak, ugratásnak éreztem – anélkül, hogy hangszeres zenén kívül bármi mást ismertem volna. Ha bizonyos zenei alakzatok csak véletlenszerűen kötődnének bizonyos „mozdulatokhoz”, ezen alakzatok minden népnél más szimbolikus jelentéssel bírnának, hisz a jelentés a véletlen folyománya lenne. De ez nem így van.*²¹

A lapszéli megjegyzéssel párhuzamos, a „zenei alakzatok” jelentésére vonatkozó további utalások az életműben: gyermekkori főművének, *A Duna folyásának* szöveges eseménysora, a

¹⁶ Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (1577). Idézi Walther Dürr, Walter Gerstenberg, „Rhythmus, Metrum, Takt”. In: *MGG* XI, 406.

¹⁷ Lásd ehhez bővebben Luckner, „Musik – Sprache – Rhythmus”, 36.

¹⁸ „L’Éternité est tout entière simultanée, et dans le temps il y a un avant et un après.” (Saint Thomas – Somme Théologique – „De l’éternité de Dieu” – Article 4). Idézi Messiaen, *Traité*, 7.

¹⁹ BB–Geyer Stefi, 1907. szeptember 6., *Blev*, 126.

²⁰ Tallián, *Bartók*, 25.

²¹ Idézi Tallián uo. Bartók széljegyzetét gyermekkori zenei képzeteiről eredeti (német) nyelven közli Denijs Dille, „Bartók Lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld”. *Studia musicologica*, X (1968), 215.

„Kossuth”- szimfónia programja, az ifjúkori hangszeres művekbe szőtt kezdőbetűkből formált jelzések, a Geyer Stefinek írt *Hegedűverseny* zenei képei, a versenymű partitúrájába bevezetett utalások, egyes motívumok jelentését magyarázó levélrészletek, a *13. Bagatell Elle est morte* - - felirata, az *1. vonósnégyes* vezérmotívum-technikája, egy futólagos megállapítás az arab népzene egy ritmusképletének „sajátságos, ünnepi karakteréről” („[...] mintha belépte bizonyos feszültségbe hozná a hallgatót”),²² vagy később a bolgár ritmusról tartott előadás (1938) elemző kitérője, amelyben Bartók a *Trisztán és Izolda* egy témavariánsának ritmikai „összesűrűsödéséről” ad „kvázi esztétikai értékelést”²³ („[...] az ütem egyik felének ritmusa összesűrűsödött az izgalmasság fokozására.”)²⁴ Általánosságban szól a művészi–zenei kifejezés indítóokairól és a zene érzelmi jellegű tartalmairól a híres 1909-es levélrészlet:

Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet – a külvilágból magunkba szedett impressziók – az „élmény”-ek hatása alatt nyilvánul meg. Aki azért fest egy tájképet, csakhogy épen tájképet fessen, aki azért ír egy szimfóniát, csakhogy épen szimfóniát írjon, az legjobb esetben is nem egyéb jó mesterembernél. Nem tudok másképen művészeti terméket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének, bosszujának, torzító gúnyjának, szarkazmusának megnyilatkozását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit. Persze csak igazi és igaz művészről beszélünk.²⁵

Messiaen tág értelemben használt ritmusfogalma és a zenei időalakzatok tartalma – e két kérdéskör szolgált kiindulásul doktori disszertációmhoz, s menetét is e két szempont vezeti. Az értekezés Bartók ritmikájának legfontosabb stílusjegyeiről, ritmikai nyelve alapszókincséről kíván valamiféle áttekintést nyújtani. Mindenekelőtt azonban szeretné fölhívni a figyelmet a ritmusvizsgálat fontosságára Bartók zenéjében.

²² Bartók Béla, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”, *BBí* 3, 94.

²³ Vikárius, „Ötös ritmika”, 185.

²⁴ Bartók Béla, „Az úgynevezett bolgár ritmus”. *BBí* 3, 329. Idézi Vikárius in: uő, „Ötös ritmika”, 184.

²⁵ BB–Ziegler Márta és Hermina, 1909. február 4. *Blev*, 145.

1. Ritmuselmélet

1.1 A ritmus fogalmának értelmezéséhez

A magyar nyelv 1966-ban megjelent értelmező szótárának 'ritmus' szócikke a következő meghatározásokat tartalmazza:

1. Valamely mozgásban, folyamatban, változásban, jelenségben megnyilvánuló szabályos(an visszatérő), ütemes(en ismétlődő) váltakozás; hullámlás, lüktetés.
2. Valamely ismétlődő, ütemes mozgás vagy folyamat szabályosságát megadó, gyorsaságát megszabó időmérték.
3. (zene) Hangsúlyos és hangsúlytalan vagy hosszú és rövid hangok szabályszerű váltakozása. (Irodalom) Hangsúlyos és hangsúlytalan vagy hosszú és rövid szótagok szabályos váltakozása.
4. (átvitt értelemben, művészet, építészet, irodalom) Természetes vagy mesterséges térbeli alakulatban, művészi alkotásban az egyes ismétlődő elemek, részek elhelyez(ked)ésében, rendjében, elrendezésében megnyilvánuló szabályos vagy kellemes szerkezeti tagoltság, arányosság.²⁶

Az 1972-es *Magyar értelmező kéziszótár* a fogalmat a következőképpen magyarázza:

1. időbeli jelenségben megnyilvánuló szabályos váltakozás
2. (zeneműben, versben) hosszú és rövid vagy hangsúlyos és hangsúlytalan hangok ill. szótagok szabályos váltakozása
3. térbeli formáknak, elemeknek szabályos vagy arányos elrendeződése, tagoltsága.²⁷

Az *Idegen szavak és kifejezések kéziszótára* szerint a ritmus:

1. időbeli szabályos váltakozás, ismétlődés
2. *irodalom, zene* a hangok sorának egymáshoz való időértékviszonya, a hangsúlyos és hangsúlytalan, hosszú és rövid részek szabályos váltakozása
3. *építészet, művészet* hasonló vagy azonos elemek szabályos visszatérése által történő (tér- vagy időbeli) tagozódás
4. folyamatos, könnyed, eleven mozgás²⁸

Az *Oxford Advanced Learner's Dictionary* 'ritmus' szócikkének meghatározásai:

1. *Pattern produced by emphasis and duration of notes in music or by stressed and unstressed syllables in words. [...]*
2. *Movement with a regular succession of strong and weak elements. [...]*
3. *Constantly recurring sequence of events or processes.*²⁹

²⁶ MTA Nyelvtudományi Intézet (szerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 5. kötet, 1042–3.

²⁷ Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.), *Magyar értelmező kéziszótár* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972), 1172.

²⁸ Bakos Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések kéziszótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 675.

1. Minta, melyet a zenében a hangok súlya és időtartama vagy nyelvi szövegekben a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok hoznak létre [...]
2. Mozgás erős és gyenge elemek szabályos egymásutánjával [...]
3. Események vagy folyamatok állandóan visszatérő egymásutánja.³⁰

A 2005-ös kiadású *Oxford Dictionary of English* 'ritmus' szócikkében az alábbi értelmezések olvashatók:

1. *A strong, regular repeated pattern of movement or sound; the systematic arrangement of musical sounds, principally according to duration and periodical stress; a particular pattern formed by musical rhythm; a person's natural feeling for musical rhythm.*
2. *The measured flow of words and phrases in verse or prose as determined by the relation of long and short or stressed and unstressed syllables.*
3. *A regularly recurring sequence of events or processes; Art a harmonious sequence or correlation of colours or elements.*³¹
1. Erős, rendszeresen ismétlődő mozgás- vagy hangzásforma; zenei hangok szabályszerű elrendezése, főként az időtartam és a szabályosan visszatérő hangsúly alapján; egy meghatározott alakzat, amelyet zenei ritmus hoz létre; egy személy természetes zenei ritmusérzéke.
2. Szavak és mondatok olyan ütemes folyamata versben vagy prózai szövegben, amelyet hosszú és rövid vagy hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok határoznak meg.
3. Események vagy folyamatok rendszeresen visszatérő egymásutánja; *Művészet* színek vagy elemek arányos egymásutánja vagy viszonya.

The New Webster Dictionary of the English Language meghatározásai a következők:

1. *Any regularly recurring vibratory motion, from root of rheō (to flow).*
2. *The measure of time or movement by regularly recurring impulses, sounds, etc., as in poetry, prose composition, and music, and by analogy, dancing;*
3. *Periodical emphasis.*
4. *Numerical proportion or harmony.*³²
1. Bármely rendszeresen visszatérő rezgő mozgás; a *rheó* (folyni) szótóból kiindulva.
2. Az idő és a mozgás mértéke szabályosan visszatérő nekilendülésekkel, hangokkal stb. a költészetben, a prózai alkotásokban és a zenében és ezek mintájára a táncban.
3. Szabályos időközönként visszatérő hangsúly.
4. Számszerű arány vagy összhang.

²⁹ A. P. Cowie (chief ed.), *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* (Oxford University Press, 1989), 1087.

³⁰ E fejezetben az idézett idegennyelvű meghatározások és egyéb szövegrészletek szakirodalmi hivatkozás nélküli magyar nyelvű változatait saját fordításomban közlöm.

³¹ Catherine Soanes, Angus Stevenson (ed.), *Oxford Dictionary of English*. Second Edition. Revised. (Oxford: University Press), 1512.

³² Virginia S. Thatcher (ed.), *The New Webster Dictionary of the English Language* (Chicago: Consolidated Book Publishers, 1964), 723.

The Oxford Dictionary of English Etymology értelmezésében a ritmus:

1. *(piece of) rhymed verse*
2. *metrical movement or flow as determined by the recurrence of features of the same kind.*³³
1. verses költemény (részlete)
2. metrikus mozgás vagy folyamat, amelyet azonos jellegű tulajdonságok visszatérése határoz meg.

Gerhard Wahrig német értelmező szótárában az alábbi ritmusmeghatározásokat olvashatjuk:

1. *zeitliches Ebenmaß*
2. *gleichförmige Gliederung eines Ton- oder Bewegungsablaufs*
3. *gleichmäßige Wiederkehr von Vorgängen*
4. *Gliederung eines Kunstwerkes durch gleichmäßig wiederholte, gleiche oder ähnliche Formen.*³⁴
1. időbeli szabályosság
2. hang- vagy mozgásfolyamat egyenletes tagoltsága
3. események egyöntetű visszatérése
4. műalkotás egyöntetűen ismétlődő azonos vagy hasonló formák általi tagoltsága.

A *Der Große Duden. Wörterbuch und Leitfaden der deutschen Rechtschreibung* értelmezése szerint a ritmus:

1. *Zeit-, Gleich-, Ebenmaß*
2. *Tonfall*
3. *gleichtaktmäßige Bewegung*
4. *fließender Bewegungsablauf in Musik und Tanz.*³⁵

1. időmérték, egyenletesség, szabályosság
2. hanglejtés
3. egyenletes ütemű mozgás
4. folyamatos mozgásfolyamat zenében és táncban.

A *Petit Larousse Illustré* az alábbiak szerint írja le a szakkifejezést:

1. *Disposition symétrique et à retour périodique des temps forts et des temps faibles dans un vers, dans une composition plastique, etc.*
2. *Vitesse d'une action quelconque.*
3. *Fréquence d'un phénomène physiologique ou biologique périodique.*
4. *Succession plus ou moins régulier de mouvements, de gestes, d'événements.*

³³ C. T. Onions (ed.), *The Oxford Dictionary of English Etymology* (Oxford: at the Claderon Press, 1966), 765.

³⁴ Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch – Német értelmező szótár* (Budapest: Kultura International, 1990), 1067.

³⁵ *Das Große Wörterbuch und Leitfaden der deutschen Rechtschreibung* (Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1981), 417.

5. *Combinaison des durées.*³⁶

1. Erős és gyenge idők szimmetrikus elrendeződése és szabályos időközönkénti visszatérése versben, képzőművészeti alkotásban stb.
2. Valamilyen működés sebessége.
3. Egy periodikus fiziológiai vagy biológiai jelenség megjelenésének gyakorisága.
4. Többé-kevésbé szabályszerű mozgások, gesztusok, események egymásutánja.
5. Időtartamok összeállítása.

Az itt áttekintett ritmusmeghatározások szemléletesen példázzák a szó gyűjtőfogalomszerűségét. Azonban a kifejezés szerteágazó jellege mellett is érzékelhető, hogy a meghatározások alapvetően két kiindulópontra vezethetők vissza. A sokféleség mögött ugyanis világosan kirajzolódik két ritmikai alapmozzanat: a *folyamatosság* és annak *megszakítása*. A különböző ritmusértelmezésekben vagy maga az időbeli történés, a folyamat kap jelentősebb hangsúlyt vagy annak mértéke, illetve mérése. A ritmus meghatározásait jellemző kettősséget a szó eredetének magyarázata is alátámasztja. A görög szó alapjelentése vitatott. Lehetségesnek látszik a rokonság a 'folyni', de éppúgy a 'megrántani', 'megszakítani' kifejezésekkel is.³⁷

A magyarázatok többsége a ritmus legjellemzőbb ismertetőjegyeként, úgy az általános ritmika, mint a zenei ritmuselmélet területén, a szabályos váltakozást hangsúlyozza. Ezekben a meghatározásokban a szabályos vagy rendszeres visszatérés, az azonos vagy közel azonos időközönként bekövetkező ismétlődés eleme a ritmus elengedhetetlen összetevőjeként jelenik meg. Az egyenletes tagoltság elvéből kiinduló ritmusértelmezésekben a ritmus magában foglalja a metrumot.

A fogalom értelmezéseinek egy része azonban a ritmust más nézőpontból közelíti meg: az *Idegen szavak szótárának* negyedik meghatározása a mozgás (vagy más időbeli esemény) folyamatosságára, elevenségére, megszakítatlanságára helyezi a hangsúlyt, ami ugyan nem zárja ki, de nem is tekinti nélkülözhetetlennek az ismétlődés vagy visszatérés formájában megmutatkozó szabályszerűség jelenlétét a ritmikus történésben. A ritmus az *Oxford Advanced Learner's Dictionary* első értelmezése szerint sem szükségszerűen szabályos zenei vagy nyelvi időalakzat. A *Der Große Wörterbuch* is tartalmaz tágabb, a rendszeresség kiemelése helyett magára a mozgásra és annak folyamatosságára összpontosító ritmusdefiníciókat (2, 4). A francia nyelvű értelmező szótár negyedik meghatározása –

³⁶ *Petit Larousse Illustré* (Paris: 1987), 898.

³⁷ Lásd ezzel kapcsolatban Walther Dürr, Walter Gerstenberg, „Rhythmus, Metrum, Takt” In *MGG XI*, 384; Wilhelm Seidel, „Rhythmus, Metrum, Takt”, in *MGG Sachteil* 8, 258–9; Walther Dürr, Walter Gerstenberg, Jonathan Harvey, „Rhythm” In: *The New Grove* 1980, 805.

combinaison des durées (időtartamok összeállítása) – áll a legközelebb a huszadik század ritmusfelfogásához. Ugyancsak a *Petit Larousse*-ban olvasható egy a ritmust tempóként értelmező magyarázat is (2).

Az értelmező szótárak ritmusmeghatározásait félretéve vessünk most pillantást az ókor ritmuselméletére. Platón tömör ritmusdefiníciójában világosan megmutatkozik a fentebb említett kettősség: maga a mozgás és annak rendje.

[...] a mozgás rendjének ritmus a neve.³⁸

A platóni *mozgás* kifejezés olyan időbeli eseménysort jelöl, amely az üres időt, a tiszta tartamot, amely Aristoxenos szerint „önmagában nem tagolódik”³⁹, felosztja és elrendezi, és a tagolással létrejött időrészeket csoportokba foglalja. A csoportok létrejötte a szabályosság vagy egyenletesség rendező elve nélkül, önmagában is valamiféle rendnek tekinthető. Platón definíciója szerint tehát a ritmikus eseménysor létrejöttének a „rend” (elrendezés) szóra helyezett nyomaték ellenére sem feltétele az ismétlődés vagy a visszatérés mozzanata. Arisztotelész *Rétorikája* a kifejezésre vonatkozó kérdések tárgyalása alkalmával részletesebben kifejti rend és szabad mozgás egyensúlyának elvét:

A kifejezés (*lexis*) formájának nem szabad sem metrikusnak lenni, sem ritmustalannak. Amaz ugyanis nem meggyőző, mert mesterkéltnek tűnik, s amellet a figyelmet is elvonja, mert az ismétlődés megfigyelésre késztet, hogy mikor fog ismét visszatérni. [...] A ritmustalan beszéd viszont korlátatlan, holott szükség van korlátozásokra, de nem metrikus korlátokra. Ami ui. nincs határok közé szorítva, az kellemetlen és áttekinthetetlen. Ami pedig mindent korlátok közé szab, a szám az, s a kifejezés formájának száma a ritmus, s a metrumok ennek részei.⁴⁰

A ritmus mibenlétének a görög antikvitás korából származó egyetlen összegző igényű leírása, valamint a verslábak módszeres tanának első kidolgozása az Arisztotelész-kortárs Aristoxenos nevéhez fűződik.⁴¹ Walther Dürr és Walter Gerstenberg szerint Arisztotelész idejéig a görögök nem ismerték az önálló zenei ritmikát, ritmusfogalmukat a beszéd működéstörvényeinek megfigyeléséből nyerték.⁴² Aristoxenos azonban már szorosan vett zenei ritmikáról is szól.

*Now we must speak about the particular rhythm that considered part of music.*⁴³

Most beszélnünk kell arról a sajátos ritmusról, amelyet a zene részének tekintünk.

³⁸ Platón, „Törvények”. In: *Platón összes művei* (Budapest: Európa könyvkiadó, 1984) 511.

³⁹ Aristoxenos, *Elementa Rhythmica*, 4–5.

⁴⁰ Arisztotelész, *Rétorika* 3, 8, 1408 b 21–1409 a 23. Ritoók Zsigmond fordítása. In: Ritoók, *Források*, 241–243.

⁴¹ Uo., V.

⁴² Lásd részletesebben *MGG* XI, 396; *The New Grove* 1980/15, 810.

⁴³ Aristoxenos, *Elementa Rhythmica*, 2–3.

A töredékben fennmaradt⁴⁴ traktátus ritmusleírásának legjellegzetesebb eleme, hogy benne forma és anyag arisztotelészi elválasztásának mintájára egyszerre válik el egymástól és kapcsolódik össze elválaszthatatlanul a ritmus mint rendező (ritmizáló) elv és a ‘ritmizált’ (*rhythmizomenon*), amelyben kifejeződik.

*We must recognize rhythm and the rhythmizable medium (rhythmizomenon) as separate notions and separate natures, related to one another in the same kind of way as shape and shapable material in relation to it.*⁴⁵

Különálló fogalmakként és egymástól különböző jelenségekként kell megismernünk a ritmust és a ‘ritmizáltat’ (*rhythmizomenon*), melyek úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a forma a formálható anyaghoz.

Aristoxenos vezeti be a ritmustanba a *rhythmizomenon* (‘a ritmizált’) kifejezést. Értekezésében összeveti a ritmus és a forma fogalmát, továbbá a ritmikai rendező elvvel együtt az „üres” időt is elhatárolja attól az eszköztől, amely tagolja, ritmikussá formálja.

*Shape and rhythm resemble one another in that they do not exist by themselves. Clearly shape cannot exist unless there is some object to receive it. Likewise rhythm cannot occur unless there is something to divide the time, because time does not divide itself, as we have already pointed out, but needs an agent to divide it. It should follow, therefore, that the rhythmizomenon must be divided into recognizable parts, into which it will divide the time.*⁴⁶

Forma és ritmus abban hasonlítanak egymásra, hogy egyik sem létezik önmagában. Tisztán forma nem létezik, ha csak nincs valamely tárgy, amely befogadja. Hasonlóképpen ritmus sem jöhet létre, ha csak nincs valami, ami *az időt felosztja*, mert az idő önmagában nem tagolódik, amint azt már kijelentettük, hanem szüksége van valami másra, ami tagolja. Ebből annak kellene következnie, hogy a ritmizáltnak felismerhető részekre kell osztódnia, amelyekbe tagolja az időt.

Egy a számlálási időhöz vagy a mérőütéshez hasonló jelenségnek mint oszthatatlan alapegységnek első leírása ugyancsak Aristoxenos *Rhythmicájában* jelenik meg:

*By „primary chronos” we must understand a time-length that cannot be further subdivided by any rhythmizomenon, so far as we know.*⁴⁷

A „legelső *chronos*” olyan időtartamot jelent, amely jelenlegi tudásunk szerint semmiféle *rhythmizomenon* által nem osztható tovább.

⁴⁴ Uo., vii.

⁴⁵ Uo., 3.

⁴⁶ Uo., 5.

⁴⁷ Uo., 23.

A pontszerű alapérték, a *chronos prótos* nem csak metrikusan rendezett szerkezetek, hanem metrum nélküli, „szabálytalan” alakzatok vagy csoportokat nem képző, additív ritmusfolyamatok mérésére is alkalmas.

A késő ókor ritmusmeghatározásai közül Augustinus ritmusértelmezését idézzük, amelynek legjellemzőbb vonása, hogy egyértelműen kimondja, a metrum ritmikai, pontosabban a ritmusnak alárendelt elem:

[...] *omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est.*⁴⁸

Minden metrum ritmus is, de nem minden ritmus metrum is.⁴⁹

Ágoston számára, aki az időt belső mozgásként értelmezi, a ritmus elsősorban képlékeny időfolyamatot jelent, s csak másodsorban metrikusan rendezett alakzatokat, azaz nélkülözheti a metrumot, ami az ókori görög teoretikusok elképzelésének megfelelően a ritmika része.

A középkor ritmusértelmezése nem utolsósorban ritmus és metrum egyértelmű elválasztásának köszönhetően távolodott el Augustinus felfogásától. A ritmus jelentése a 9. századtól kezdődően rugalmas, eleven folyamat helyett egyre inkább egymástól szigorúan elhatárolt időalakzatok egymásutánjára, kapcsolódásuk módjaira korlátozódott,⁵⁰ és inkább a költészethez, mint a zenéhez tartozott. A zenei ritmuselmélet önállósulása és az ókor metrikájától való teljes, de korántsem végleges eloldódása csak a 14. század folyamán, az *Ars nova* „új, szabad ritmikájának” megjelenésével összefüggésben következett be.⁵¹ Egy évszázaddal később azonban a humanisták újjáélesztették a klasszikus ókor csaknem elfeledett ritmustanát. Gaffurius 1492-ben Ágostonra hivatkozva érvel a költői metrika zeneisége mellett:

*Est etiam musice in metris quam poetae profitentur metrica appellata de qua satis abunde Augustinus scribit...*⁵²

A metrumokban lévő zenét, melyhez a költők értenek, és amelyről bőségesen írt Ágoston is, metrikusnak nevezzük.

Az ókor és különösen Ágoston ritmustanának föllevenítése vélhetőleg újra felhívta a figyelmet a ritmus áramló, folyamatos jellegére. Ezt a feltételezést látszik megerősíteni Francisco de Salinas (1513–1590) 1577-ben készült munkájának a *Bevezetésben* már idézett mondata, amellyel az elméletíró a ritmust szorosan az idő fogalmához kapcsolja:

⁴⁸ Aurelii Augustini (Sant' Agostino), *De Musica* (Firenze: G. C. Sansoni Editore S. P. A., 1969), 252.

⁴⁹ Szent Ágoston, „A zenéről” (*De Musica*) ford. Nádasz Alfonz OSB in: *Fiatalok párbeszédek* (Budapest: Szent István Társulat, 1986), 517.

⁵⁰ Lásd részletesebben *MGG* XI, 398.

⁵¹ Uo., 402.

⁵² F. Gaffurius, *Theorica musicae*, lib. I. Kap. IV; idézi *MGG* XI, 405.

*Est autem in Rhythmica tempus, principium rhythmī.*⁵³

Továbbá a ritmikában jelen van az idő, a ritmus kezdete.

Az újbóli szemléletváltozás lehetett az egyik előidézője a kor zenei ritmikáról folytatott vitájának, mint ahogy ez lehetett az egyik alapfeltétele a folyamatos, deklamatorikus mozgásra épülő monódia kialakulásának is. A határtalan, korlátlan folyamatszerűség elsőrendűségét a zenei barokk egészének ritmikájában a mérőütés szerepének elhalványulása igazolja. A barokk zenének ez a jellegzetessége jelentős nyomatékkan jelenik meg Gustav Becking ritmustanában:

*Hätten wir unserem ersten Kapitel anstatt des Vergleichs Mozart-Beethoven das Verhältnis Händel-Bach zugrunde gelegt, so würden wir zur Erweisung der typischen Einstellung gewiß nicht die Untersuchung der einzelnen Schlagzeit gewählt haben. [...] Das Ab-auf spielt in der rhythmischen Bewegungen des deutschen Barock keine wichtige Rolle.*⁵⁴

Amennyiben első fejezetünkben Mozart és Beethoven összehasonlítása helyett Händel és Bach kapcsolatát vettük volna alapul, a jellemző beállítottság szemléltetéséhez bizonyosan nem az egyes ütések vizsgálatát választottuk volna. [...] A *le*[-] és *fel*[ütés] a német barokk ritmikai mozgásában nem játszott fontos szerepet.

E mellett azonban az ütem szerepe a zeneelméletben éppúgy, mint magukban a kompozíciókban meghatározó maradt (a 16. század második felének tabulatúráiban feltűnik az ütemvonal), és a 17. század közepétől egyre ritkábban korlátozódott pusztán a tájékozódás segítésére vagy az áttekinthetőség szolgálatára. Ez azt jelenti, hogy az ütemvonalak elhelyezésének értelmében vett ütemezés mind szorosabban fonódott össze a zenei folyamat formai logikájával, és egyre erőteljesebben fejezte ki annak belső tagolódását. Ez a törekvés végül a 18. században az ütem jelentőségét ritmikai kulcsszereppé növelte, amint azt Carl Dahlhausnak a 18. és 19. század ritmuselméletéről megfogalmazott megállapítása is kifejezi:

*Die Theorie des musikalischen Rhythmus war vom mittleren 18. bis zum früheren 20. Jahrhundert, von Matthesson und Riepel bis zu Riemann und Wiehmayer, eine Theorie der Taktrhythmik.*⁵⁵

A zenei ritmus elmélete a 18. század közepétől a 20. század elejéig, Matthesson és Riepel korától Riemannig és Wiehmayerig az ütemritmika elmélete volt.

Johann Georg Sulzer számára az egyenletes mérőütés elengedhetetlen ahhoz, hogy a zenét ritmikusnak nevezhessük,⁵⁶ mivel a zenei mozdulatok szerinte csakis egyenletes ütőssorok

⁵³ Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (1577). Idézi MGG XI, 406.

⁵⁴ Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 135.

⁵⁵ Frieder Zaminer (szerk.), *Geschichte der Musiktheorie*, Band 11, Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989) 157.

által nyernek ritmikus formát, s csak így emelkedhetnek művészi rangra. A 18. század ritmus szemlélete szerint az ütemeket nem elsősorban a hangzó időtartamok tetszés szerinti összekapcsolódása, hanem a hangsúlyos és hangsúlytalan időmozzanatok *szabályos* váltakozása hozza létre, jellegüket pedig a hangláb (*Klangfuß*) határozza meg.⁵⁷ A fejezet bevezető részében idézett értelmező szótárak ritmusmeghatározásainak túlnyomó többsége ezt a szemléletet közvetíti.

A 19. század második fele és a 20. század első harmada a nagy zenei ritmustanok keletkezésének és a zenei ritmusfogalom pontos meghatározására tett kísérleteknek a időszaka. Rudolph Westphal, a korszak első átfogó ritmuselméletének megalkotója az idő érzékelhető tagolásában látja a ritmus lényegét:

*Das Wesen des Rhythmus besteht [...] in einer dem Zuhörer wahrnehmbaren Gliederung der Zeit.*⁵⁸

A ritmus lényege az időnek a hallgató számára érzékelhető tagolódásában áll.

Hasonló értelmű, ám részletesebb ritmusdefiníció olvasható Westphal nyolc évvel korábban keletkezett *Elemente des musikalischen Rhythmus* című könyvében:

*Ist eine unserem Sinne wahrnehmbare Bewegung eine derartige, daß die Zeit, welche von derselben ausgefüllt wird, nach irgend einer bestimmten erkennbaren Ordnung sich in einzelne kleinere Abschnitte zerlegt, so nennen wir das einen Rhythmus.*⁵⁹

Ha az értelmünk számára érzékelhető mozgás olyan jellegű, hogy az idő, amelyet kitölt, valamiféle határozott módon felismerhető rend szerint különálló kisebb egységekbe tagolódik, akkor ritmusnak nevezzük.

Hugo Riemann zeneszerzéstana – jóllehet nem tartalmaz önálló fejezetet ritmuskompozíciós eljárások számára – úgyszintén magában foglalja a zenei jelenség meghatározását:

*Rhythmus, Takt und Tempo beziehen sich [...] auf die zeitliche Ordnung, die Dauer der Töne. [...] Rhythmus ist zunächst ganz allgemein ein erkennbares Verhältnis der zeitlichen Dauer einander folgender Töne; entweder das der Gleichheit (1:1) oder doch ein leicht faßbares (1:2, 1:3). Takt ist die gruppenweise Zusammenordnung der rhythmischen Werte zu Einheiten höherer Ordnung von gleicher Dauer; das Tempo bestimmt die wirkliche Zeitdauer solcher Einheiten.*⁶⁰

A ritmus, az ütem és a tempó a hangok időbeli rendjére, időtartamára vonatkoznak. [...] A ritmus egészen általános értelemben elsősorban az egymásra következő hangok időtartamainak felismerhető viszonya;

⁵⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Band IV (Leipzig, 1794) 91; idézi Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 159.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Rudolph Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik* (Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1880) 4.

⁵⁹ Rudolph Westphal, *Elemente des musikalischen Rhythmus* (Jena: Hermann Costenoble, 1872) 1.

⁶⁰ Hugo Riemann, *Große Kompositionslehre I.* (Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1902), 7–8.

amely lehet egyenlőségi (1:1) vagy egy könnyen felfogható (1:2, 1:3). Az ütem ritmusértékek azonos időtartamú, magasabbrendű egységekké történő csoportos elrendeződése; Az ilyen egységek valós időtartamát a tempó határozza meg.

Riemann ritmuselméleti munkájában a ritmus fogalmát a motívummal összefüggésben határozza meg:

*...durch bunte Mischung von Längen und Kürzen verschiedenster effektiven Dauer entstehenden Kleinleben im Motiv.*⁶¹

...a legkülönbözőbb valóságos időtartamok hosszú és rövid egységeinek színes keveredéséből keletkező parányi élet a motívumban.

Riemann könyvében azt is hangsúlyozza, hogy elméletének kiindulópontja nem a tovább már nem osztható „időatom”, Aristoxenos *chronos prótosa*, hanem egy sokféle tartalom befogadására alkalmas időegység vagy számlálási idő (*Zählzeit*)⁶² (Bartók szóhasználatában: főérték.⁶³)

Gustav Becking Riemann elméletéből indul ki, de ritmustana a metrikai alapokat megadó kísérőmozgásokra összpontosít. A könyvében olvasható ritmusértelmezés a következőképpen hangzik:

*„Was Lebendig's” soll hier „erkannt und beschrieben” werden: musikalischer Rhythmos, lebendiger Fluß im Tonkunstwerk. Nicht um seine Natur, nicht um seine Elemente und Faktoren handelt es sich; wir wollen nicht die „Teile in der Hand halten”. Es geht um das „geistige Band”.*⁶⁴

„Valami eleven” kell itt „megismernünk és leírunk”: a zenei *rhythmost*, az élő folyamatot a zeneművekben. Nem pusztán természete, elemei és összetevői foglalkoztatnak. Nem elég, ha „minden rész rendelkezésre áll”. Amiről szó van, az „a szellemi vezérfonál”.⁶⁵

A 19. és 20. század fordulójának ritmusértelmezéseihez kapcsolódva itt szükséges említést tenni azokról a ritmuselméleti munkákról, amelyek ebben az időszakban Magyarországon jelentek meg, és Bartók „ritmuselméleti tanulmányaival”, ritmusszemléletével összefüggésbe hozhatók. Bartók ritmikai tanulmányairól keveset tudunk. Pozsonyban, a gimnáziumi irodalomórákon valószínűleg megismerkedett a *verstan* alapfogalmaival és a szövegmetrumokkal. Bizonyos, hogy a Zeneakadémián részt vett Molnár Géza *A magyar zene elmélete* címmel meghirdetett előadásain, melyeknek anyaga könyv formájában is

⁶¹ Riemann, *System*, 18.

⁶² Riemann, *System*, VII.

⁶³ „Az úgynevezett bolgár ritmus”. *BBí* 3, 331.

⁶⁴ Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 7.

⁶⁵ A Goethétől idézett szövegrészek magyar nyelvű megfogalmazásához részben Jékely Zoltán, részben Márton László fordítása szolgált alapul. Lásd Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 73; Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Válogatott versek*. (Budapest, Magyar Könyvklub, 2003), 76.

megjelent.⁶⁶ Molnár Géza könyvében szóba kerülnek a ritmika alapfogalmai és a korabeli „magyar zene” jellegzetes ritmusképletei. Az elméletíró ritmus és metrum összevetéséből kiinduló ritmusmeghatározásának sajátos vonása, hogy a metrum fogalmát kiiktatja a zenei ritmuselméletből, érvényét a verstan területére korlátozza:

Még van két fogalom, amelyet tisztán kell látniok. Metrika és ritmika! A kettő voltaképp ugyanaz, a metrika azonban szűkebb jelentőségű, amennyiben pusztán a költői szöveg ritmikai tulajdonságait öleli fel, holott ritmika az általánosabb kifejezés, egyformán vonatkozván a szövegre is, a zenére is. Hauptmann ugyan a metrika szónak kiterjedtebb jelentőséget ad, de helyesebb ezt a terminust kizárólag a *költői nyelv* ritmikai elméletére szorítani.⁶⁷

Bartók könyvtárában mindössze két szoros értelemben vett ritmuselméleti munka maradt fenn: Molnár Antal *A zenei ritmus alapfogalmai*⁶⁸ című értekezése és Gábor Ignác a magyar nyelv és költészet ritmikáját elemző könyve, *A magyar ritmus problémája*.⁶⁹ Molnár Antal ritmustana, amint azt a szerző az előszóban jelzi, különösen nagy súlyt helyez „a poétikai és zenei ritmika közösségeire”, valamint „a metrikus hangsúlyt illető megállapításokra.”⁷⁰ A ritmus fogalmának körülhatárolásával és a ritmika alkotóelemeivel foglalkozó fejezet első mondata Riemann *Systemjének* alapgondolatát, s azon keresztül Aristoxenos ritmusmeghatározásának kiinduló elvét fogalmazza újra:

Az idő önmagában véve határtalan és megmértelen.⁷¹

A költészet ritmusára fordított hangsúlyozott figyelem Molnár Antal könyvét egyúttal Westphal és Wiehmayer⁷² ritmusfelfogásával is rokonítja. Molnár Antal szóhasználata szerint a ritmus „időbeli rend”.⁷³ A *rhythmosz* fogalmát a szerző a korabeli szómagyarázatnak megfelelően a görög *rheó* (folyni) igére vezeti vissza, ami persze nem jelenti, hogy ne mutatna rá a „folyamatos” időrészeket határoló *ictus*ok jelentőségére a ritmikai folyamatban.

A ritmusnak [...] épp oly lényeges alkotója az az időrész, mely két-két észrevétel közé esik, mint azon nyomatékok (iktusok; ictus lat. a. m. ütés), melyek egy-egy ilyen időrészt határolnak. Más-más ritmus aszerint keletkezik, hogy milyen időbeli viszonyban vannak egymással ezen határolt részek. Ritmus tehát

⁶⁶ dr. Molnár Géza, *A magyar zene elmélete* (Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1904).

⁶⁷ Uo., 7.

⁶⁸ Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai*.

⁶⁹ Gábor Ignác, *A magyar ritmus problémája* (Budapest: Lampel R. Könyvkereskedése. Wodianer F. és fiai R-T., 1925).

⁷⁰ Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai*, [Előszó] I.

⁷¹ Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai*, 1.

⁷² Theodor Wiehmayer, *Musikalische Rhythmik und Metrik* (Magdeburg: Heinrichshofen's Verlag, 1917), 1.

⁷³ Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai*, 1.

az időt felbontó nyomatékok közötti részek viszonya; s így a ritmus fogalma magában foglalja az időnként való lüktetés fogalmát is, sőt gyakran ezt a lüktetést magát nevezik ritmusnak.⁷⁴

Molnár Antalnál a metrum az egyenletes időfelosztás mértéke:

A ritmusoknak kisebb mértékegységekre vagy nagyobb mértékegységekbe való beosztását a metrika nevű ritmus-tudomány tárgyalja. (Általában bármely kisebb vagy nagyobb *ritmikus egység* neve: metrum.)

Ritmus: az idő tagolódása; *metrum*: az egyenletes időfelosztás mértéke.⁷⁵

Sajátos Molnár Antal tempóértelmezése is. A tempót ugyanis nem a ritmusfolyamat vagy ritmusképlet másodlagos jellemzőjének, hanem a ritmus bennfoglalt összetevőjének tartja:

A ritmus tehát egyrészt a részek viszonyát jelenti, másrészt pedig az abszolút (magánvaló) időt, mely alatt a részek egymás után következnek. Ritmus nincsen tempó nélkül; a ritmusból, ha a tempótól elvonatkoztatjuk, ha kivesszük belőle a tempó fogalmát, csak a részek viszonya marad meg, a ritmikus alak (képlet). [...] Ugyanaz a ritmikus képlet többféle jelentésű lehet, aszerint, hogy minő tempót rejt magában.⁷⁶

A 20. század első harmadában az új zenéről folytatott vita középpontjában az atonalitás fogalma állt.⁷⁷ A ritmika kérdéseinek háttérbe húzódását az is alátámasztja, hogy az 1930-as évektől kezdődően a ritmuselméleti szakmunkák és ezzel összefüggésben a ritmus pontos meghatározására tett kísérletek száma a korábbi zenetörténeti korszakokhoz viszonyítva feltűnően csökkenni kezdett. Ezt a jelenséget szemlélteti az is, hogy a nagy zenei lexikonok közül az 1980-as *Grove Dictionary* az egyetlen, amely szoros értelemben vett ritmusmeghatározást tartalmaz:

*The subdivision of a span of time into sections perceivable by the senses; the grouping of musical sounds, principally by means of duration and stress.*⁷⁸

Időtartam érzékelhető egységekre osztása; zenei hangok csoportosulása, főként az időtartam és a hangsúly eszközével.

A 20. század egyik jelentős ritmuselméleti kézikönyvének, Grosvenor W. Cooper és Leonard B. Meyer *The Rhythmic Structure of Music* című munkájának ritmusmeghatározása nem a ritmusfolyamatra, nem is a metrumra, hanem a súlyos körül elrendeződő súlytalan ütések alkotta ritmusképletre összpontosít:

*Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one.*⁷⁹

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Uo., 4.

⁷⁶ Uo., 5.

⁷⁷ Lásd Carl Dahlhaus, „Probleme des Rhythmus in der neuen Musik”. In uő, *Terminologie der neuen Musik* (Berlin: Verlag Merseburger, 1965) 25.

⁷⁸ *The New Grove* 1980/15, 804.

A ritmus úgy definiálható, mint az a mód, ahogyan egy vagy több hangsúlytalan ütés csoportba rendeződik egy hangsúlyoshoz viszonyítva.

Cooper és Meyer a 19. század német ritmuselméletét veszik alapul. Annak ellenére, hogy kizárólag a zene ritmikáját elemzik, Westphalt és Wiehmayert követve a versbeszéd ritmusából indulnak ki, vagyis verstani alakzatok mintájára határozzák meg a zenei ritmusképletek alaptípusait:

The five basic rhythmic groupings may be differentiated by terms traditionally associated with prosody:

a. iambus

b. anapest

c. trochee

d. dactyl

*e. amphibrach*⁸⁰

Az öt alapvető ritmikai alakzatot hagyományosan a verstanhoz tartozó szakkifejezések szerint különböztethetjük meg:

a. jambus

b. anapesztus

c. trocheus

d. daktilus

e. amphibrachis

A versek ritmusalakzatai (verslábak és kolonok), ritmusfolyamatai (szövegmetrumok) és a zenei ritmusképletek–metrumok rokonsága, egymásnak megfelelése Messiaen ritmustanának is saroktétele. Messiaen ritmikai szemináriumait egyetlen elemi alapértékkel, a tovább nem osztható *chronos* prótos-szal indította; majd felhívta a figyelmet az így kialakuló párhuzamosságra: *előtte és utána*.⁸¹ Mintha csak a *Summa Theologiae* időfogalmának *előtte és utána* szavait vagy Heidegger ritmusmeghatározását szemléltetné: „A ritmus a *honnan* és a *hová* visszatükröződése”.⁸² Messiaen két végtelen csendet létrehozó szemléltető példájában ugyanis megjelenik a párhuzamosság mindhárom formája: *paraléla syntetica*, *antithéte* és *synonima*. A jövő a múltnak egyszerre kiegészítője, ellentéte és módosult ismétlődése. A ritmus Messiaen értelmezésében állandóság és változás egysége: módosult ismétlődés („[...] la succession de mêmes qui sont toujours autres”⁸³). A második hangzó alapérték a két

⁷⁹ Grosvenor W. Cooper and Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1960) 6.

⁸⁰ Uo., 6.

⁸¹ Messiaen ritmusértelmezéséhez lásd Messiaen, *Traité* I, 37–68.

⁸² Rüdiger Safranski, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*. (Budapest, Európa, 2000), 557.

⁸³ Ugyanazoknak az egymásutánja, amelyek mindig mások. Messiaen, *Traité* I, 39.

*végtele*nt létrehozó elsővel együtt zárt, körülhatárolt időformát hoz létre, az első ritmusszemélyiséget.

A 20. század ötvenes-hatvanas éveinek a szeriális zene kompozíciós elveiből kibontakozó ritmuselmélete a különféle alakzattípusok helyett a zenei ritmika legpontosabban mérhető összetevőire, az időtartamokra összpontosított, vagyis a hang egyetlen tulajdonságát véve alapul a ritmikát kizárólag időtartamszerkezetként értelmezte.⁸⁴ Ezzel a szemlélettel bizonyos szempontból ellentétes álláspontot képviselnek a 20. században a „zene idejét” a bölcselet és a lélektan felől megközelítő ritmuselméletek, amelyek megkísérlik megrajzolni a zenei idő „sajátos profilját.”⁸⁵ Ezek a kísérletek végül a zene időbeliségének megkérdőjelezéséhez vezettek, egyúttal rámutattak a kompozíciók belső időszerkezeteinek jelentőségére.

E helyütt nincs mód az általános ritmuselmélet és a zeneelmélet valamennyi ritmusmeghatározásának egybegyűjtésére és értelmezésére. Az itt áttekintett, részben általános, részben sajátosan zenei ritmusértelmezések, az egymásnak nem egyszer ellentmondó magyarázatok összessége azonban így is világossá teszi, hogy a ritmus fogalmának szilárd, végleges és egyértelmű körülhatárolása reménytelen vállalkozás.

A ritmus összetett jelenség, amely részelemek vagy részmozzanatok sokaságából épül fel, központi meghatározói az időtartamok és a súlyok. Igaz ugyan, hogy a szakkifejezés egy zenei időfolyamat egészének csupán egyetlen összetevőjére (pl. hangjegyértékek csoportosulása) is vonatkozhat, mindenekelőtt azonban összegző fogalom, amely valóban jelölheti egyfelől a műalkotás egészének időtartamát, időrészeit és a különböző időszakaszok egymáshoz való viszonyát, másfelől azonban magában foglalja az ütem, a metrum, az hangsúly és a tempó fogalmát is, azaz a zenei időszerkezetnek valamennyi lehetséges alkotóelemét. Benne az eleven mozgásfolyamat éppúgy hangsúlyt kaphat, mint a mozgás mértékének vagy tagolásának mozzanata. Tágabb értelemben ritmikai folyamatoknak tekinthetők azok a jelenségek is, amelyekben az időközöket és mozgásfolyamatokat nem mérhető viszonyok szerint vizsgáljuk, és amelyek a zene „saját idejének” irányába mutatnak. A zenei ritmus fogalmával megragadható jelenségekben azonban a különböző részmozzanatok hiánytalanul ritkán találhatók meg együtt. Carl Dahlhaus szerint az időtartamokon kívül csupán a hangok csoportosulásának mozzanata tartozik a ritmikai

⁸⁴ Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, 162.

⁸⁵ Gillies Deleuze, „Miért mi, akik nem vagyunk zenészek”, *Pannonhalmi Szemle*, 2000, VIII/2. 80.

alakzatok lényegéhez.⁸⁶ A mérőütés és a súlyviszonyok csak kiegészítői a zenei ritmikának, de ez nem jelenti, hogy ne válhatnának ritmikai folyamatok uralkodó elemévé.

Végül nem feledkezhethünk meg arról sem, hogy lélektani értelemben a zenei ritmus formai jelenség, időalakzat. A ritmusképleteket és mozgásfolyamatokat ugyanis rövidebb-hosszabb formai egységekként érzékeljük. Akár egy kompozíció egésze is felfogható úgy, mint egyetlen ritmikai képződmény. A ritmus tehát éppúgy a legszorosabb összefüggésben áll a formával, a zene másik időbeli rendező elvével, mint ahogy nem választható el a dallami és harmóniai összetevőktől sem. Megértéséhez a zene minden alkotóelemét együtt kell látnunk, és mindig szem előtt kell tartanunk.

⁸⁶ Carl Dahlhaus, „Was ist musikalischer Rhythmus?” in Rudolf Stephan (ed.), *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, Band 7 (Berlin: Verlag Merseburger, 1967) 18.

1.2 Bartók-ritmika: kutatástörténeti áttekintés⁸⁷

Amint azt a disszertáció bevezetője már szóba hozta, a ritmus vizsgálata a Bartók-kutatás viszonylag elhanyagolt területe. A zeneszerzői stílus elemzésének kezdettől a hangrendszer és a forma jelenségei állnak a középpontjában. Vikárus László írja 2003-as, Bartók ötös ritmusait elemző tanulmányának egy jegyzetében,⁸⁸ hogy a jelenleg használatos legbősegebb Bartók-bibliográfia tárgymutatója⁸⁹ egyetlen ritmusra vagy ritmuskompozíciós eljárásra vonatkozó kifejezést (*bar, measure, meter, rhythm* vagy *time*) nem tartalmaz, miközben a szakirodalmi utalások között harmóniai, dallami, hangnemi, formai jelenségek igen részletesen szerepelnek „Theory, special” címszó alatt összegyűjtve, valamint keresztutalással (többek között: *atonality, Golden Section, mistuning, modality and polymodal chromaticism* stb.). Tanulságos a bibliográfia tárgyszó mutatójával összevetni Bartók írásainak a Benjamin Suchoff által szerkesztett köteteiben található mutatókat. Mind a Béla Bartók *Essays*⁹⁰ kötet, mind a *Studies in Ethnomusicology*⁹¹ kötet Bartók írásainak, persze nagyrészt népzene tudományi írásainak egész sor ritmikai jelenségre (*aprája, táncszó, ostinato, bolgár ritmus, augmentáció, diminúció, pontozott ritmus, gregorián ritmus, parlando, parlando–rubato, tempo giusto*) vonatkozó helyét listázza.

A Bartók zenéjét tárgyaló disszertációk közül ez ideig három foglalkozott ritmikai jelenségek vizsgálatával: (1) Elliott Antokoletz 1970-ben írt *Rhythmic Form in Three of Bartók's String Quartets*⁹² című dolgozata, amelynek egy részét Antokoletz beiktatta későbbi, *Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet* című disszertációja függelékébe⁹³, (2) Frigyesi Judit 1980-ban írt diplomamunkája (*Ritmuszvizsgálatok a 20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában.*⁹⁴) és Daphne Leong *A Theory of Time-Spaces for the Analysis of Twentieth Century Music:*

⁸⁷ E fejezet megírásához kiindulásul szolgált: Frigyesi Judit, „Bartók ritmikájának megközelítése a külföldi és a magyar irodalomban”. In: Frigyesi, *Ritmuszvizsgálatok*, 38–57, továbbá Vikárus László „Ötös ritmika Bartók zenéjében” című tanulmányának összefoglaló jegyzete a Bartók zenéjének egyes ritmikai jelenségeire vonatkozó szakirodalomról. Vö. Vikárus, „Ötös ritmika”, 191–192.

⁸⁸ Uo., 192.

⁸⁹ Elliott Antokoletz, *Béla Bartók. A Guide to Research*, Second Edition. (New York, London: Garland Publishing, Inc., 1997), 485–489.

⁹⁰ *Essays*, 557–567.

⁹¹ Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997), 287–295.

⁹² Elliott Antokoletz, *Rhythmic Form in Three of Bartók's String Quartets*. Diss. New York, The City University of New York, 1970.

⁹³ Elliott Antokoletz, „Appendix: Rhythmic Structure”. In: *Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet*. Diss. (New York: The City University of New York, 1975), 120–150.

⁹⁴ Frigyesi, *Ritmuszvizsgálatok*.

Applications to the Music of Béla Bartók című, 2001-ben megjelent disszertációjának Bartók-fejezete.⁹⁵

Antokoletz a hangrendszerbeli mikroszerkezetek szisztematikus vizsgálatának módszerét terjesztette ki a ritmusra. Disszertációjában Bartók 4. vonósnégyesének harmóniai szerkezetét néhány „hangsejt” kapcsolódásából, kölcsönhatásából kiindulva elemzi. A disszertáció függelékként csatolt ritmusanalízisének módszere pontos megfelelője a harmóniai elemzésnek: elemi ritmikai egységeket különít el és követ nyomon. A kvartett ritmikájának e megközelítés szerint két ritmikai alapsejt az alapja. Antokoletz a ritmusvizsgálatot formai elemzéssel kapcsolja össze, amikor a mű bizonyos pontjain az aranymetszés arányai szerint szerveződő geometriai formákra hívja fel a figyelmet.

Frigyesi Judit diplomadolgozatában a Bartók-zene két alapvető mozgástípusának, a szabad és a kötött ritmusfolyamatok határeseiteinek vizsgálata mellett az aszimmetrikus ritmusok és a polimetrika témájának kidolgozására vállalkozott. Módszere egyesíti a történeti kutatás és a népzenetudomány vizsgálati eljárásait. Elemzései éppúgy támaszkodnak a zeneszerző saját műveivel kapcsolatos megnyilatkozásaira és népzenetudományi munkáira, mint ahogy a kompozíciók végleges műalakja mellett kiindulásul használják fel Bartók népzenei lejegyzéseit és művei kéziratot forrásait. A 20. századi ritmuskutatások és ritmuselméletek részletes tudománytörténeti áttekintését (I/1. *A ritmus szerepe a 20. század második felének elemző irodalmában*; I/2. *Ritmuselméletek a 20. század második felében*) követően Frigyesi a feszes ritmus és a rubato ritmika között elhelyezkedő mozgástípusokat mint Bartók aszimmetrikus ritmusainak megvalósulását ösztönző jelenségeket vizsgálja. A poliritmika jelenségei között rámutat „a változatlan háttér előtt zajló ritmikai variáció”⁹⁶ jelentőségére a zeneszerző ritmikai nyelvén, valamint részletes elemzésben foglalkozik az *I. zongoraverseny* nyitótételének tematikájában és kidolgozásában megmutatkozó közvetlenül vagy áttételesen népzenei eredetű ritmikai eljárásokkal.

Daphne Leong disszertációjának tárgya elsősorban egy sajátos, a filozófia téridő elméleteire támaszkodó (*theory of time-spaces*) elemző módszer bemutatása, melyet a szerző kifejezetten a 20. századi zene ritmusszerkezeteinek elemzésére dolgozott ki. Az elemzés ritmikai alapsejtekből, elszigetelt ritmusmotívumokból indul ki. Leong tizenhat egymással összefüggő zenei-időbeli jelenséget különböztet meg mint alapegységeket. Ezek egy részének

⁹⁵ Daphne Leong, *A Theory of Time-Spaces for the Analysis of Twentieth-Century Music: Applications to the Music of Béla Bartók*. Diss. (Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services. A Bell & Howell Company, 2001) 130–235.

⁹⁶ Frigyesi Judit, „Szabad és kötött szölam találkozás: változatlan háttér előtt zajló ritmikai variáció”. In: uő, *Ritmusvizsgálatok*, 85–93.

meghatározott időpontok vagy időtartamok egymásra következésének módjai a szerveződési elvei, de vannak olyanok is, amelyeket elsődlegesen a sebesség jellemez. Az időpont alapú „időpont-terek” (*time-point spaces*) a fizikai idő különböző jelenségeit (számokkal jellemezhető időfolyamatokat, mérhető időtartamokat, egymástól egyenlő vagy nem egyenlő távolságra elhelyezkedő időpontok rendjét) jelentik. Ezek módosult változatai képviselik a többrétegű ritmikai szerkezeteket. A „tartam terek” (*duration spaces*) a mérhetőek mellett szubjektív jellemzőkkel is rendelkeznek. A „tempó terek” (*tempo spaces*) csoportjához ugyanígy részben mérhető, részben relatív vagy szubjektív mozgásebességek tartoznak. Az elemző módszer elkülöníti az önmagukban zárt ritmusalakzatokat és a kisebb, továbbfejleszthető részelemeket, majd figyelemmel kíséri működésüket és változásait. A különféle képletek és alapsejtek variációs lehetőségei sokfélék. Vannak egyszólamú (*monophon*) ritmusmódosulások, mint az összevonás, a szétválás, az egységesülés és az elemekre bomlás, míg a többszólamú ritmikai struktúrák az időbeli alakzatok és folyamatok egymásra helyezéséből jönnek létre. Mind a zárt ritmusképletek, mind az apróbb ritmikai elemek további variációs lehetőségei a hozzáadás, a sokszorozás és a megfordítás. Daphne Leong ritmusértelmezése szerint ezek a hangalakok, hangzó folyamatok, mint időbeli események, különböző időérzeteknek és azok egymáshoz való viszonyának modelljeivé válhatnak. A időelméletek irányában tájékozódó elemzési módszer kitágítja a zenei ritmuselmélet, a ritmusanalízis látókörét, és bővíti a zenei ritmusról való értekezés szakszókincsét. A disszertáció első fejezete időtartamokra vonatkozó bölcséleti, zeneelméleti és zenepszichológiai kérdésekkel foglalkozik, melyekre vonatkozóan alapos szakirodalmi áttekintést ad. A második fejezet mutatja be az elemzés alapjául kiválasztott időtartamrendszereket és ritmikai alapegységeket. Disszertációja harmadik fejezetében Leong a téridő elmélet alkalmazásának lehetőségeit ismerteti három kamarazenei Bartók-tétel – *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*, I., *Kontrasztok* I. („Verbunkos”), 5. *kvarsett* „Scherzo alla bulgarese” – elemzésén keresztül.

Kiemelt hangsúllyal foglalkozik a ritmussal Lynn Marie Hooker 2001-ben írt disszertációjának negyedik, *Writing Hungarian Music: Motive, Genre, Spirit* című fejezetében,⁹⁷ amikor a Bartók zenéjében átlényegülve tovább élő jellegzetes 19. századi *style hongrois* ritmusmotívumokat Molnár Géza ritmustanának bírálata keretében bemutatja.

A ritmikai alkotóelemeket jelentőségüknek megfelelően a formai, a tonális, a harmóniai és a dallami összetevőkkel egyenrangúan tárgyalja Günter Weiss Bartók korai stílusfejlődésének

⁹⁷ Lynn Marie Hooker, *Modernism Meets Nationalism: Béla Bartók and the Musical Life of Pre-World War I Hungary* (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 2001), 158–179.

szentelt doktori értekezése: *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen*.⁹⁸ Weiss Bartók zeneszerzői gyakorlataiban és ifjúkori műveiben olyan, a nyugat-európai hagyományból származó mozgástípusok és ritmuselemek jelenlétére hívja föl a figyelmet, melyeknek jelentősége a zeneszerző életművében mindvégig meghatározó maradt. Az elemzés ritmusközpontúságát a fejezetek sorrendje éppúgy alátámasztja, mint a tárgyalt témakörök terjedelembeli arányai. A szerző az értekezés *A nyugati hagyomány* című fő részének első, súlyponti fejezetét szenteli a ritmusnak. Részletesen bemutatja a fiatal Bartók által vélhetőleg jól ismert és zeneszerzői-ritmusalkotói látásmódját valószínűleg döntően befolyásoló ritmusjelenségeket és mozgástípusokat. A scherzo-ritmusok, a valcermozgások és egyéb táncritmusok, az indulóritmika, a Brahms-féle hemiola jelenség ismertetése mellett Günter Weiss bemutatja az európai vokális zenei hagyomány deklamáció-típusait is. A disszertáció második, *Keleti hagyomány* című részében ugyancsak megmutatkozik a ritmus központi jelentősége. A magyar parasztzene jellemzőinek tárgyalásánál a *Ritmus és metrum* című fejezet mind sorrendben, mind terjedelemben az első helyet foglalja el, éppúgy, mint Bartók népzenei rendszerező munkáiban.

Az általános ritmika külföldi szakirodalma elszórta, kivételes esetekben és csak érintőlegesen szól Bartók ritmikájáról. Valentina Holopova *A 20. századi zene ritmusproblémái* című könyvének utolsó fejezete máig az egyetlen kísérlet a Bartók-ritmika néhány jellemző stílusjegyének bemutatására.⁹⁹ Ritmikai vizsgálódásának középpontjába Holopova Sosztakovics, Prokofjev és Stravinsky ritmus-stílusát helyezte. A ritmusalkotó Bartók helyét Prokofjev és Stravinsky között határozza meg, és típusrendjében Bartók ritmikai kifejezőmódját az általa „szabálytalan-hangsúlyos”-nak nevezett típushoz sorolja. Bartók ritmikájának több Stravinsky ritmuskezelésével rokon vonására hívja fel a figyelmet: a motívum hangsúlyvariálásának technikájára, amely eljárás Bartók román népzeneiről szóló leírása alapján „shifted rhythm”¹⁰⁰-ként ismeretes, valamint az ostinato motívumok és frázisok terjedelmének változásmódjaira.

Arnold Elston 1956-ban írt kortárszenei ritmusszerkezeteket elemző tanulmánya Bartók poliritmikus technikájáról, aszimmetrikus ritmusairól és ütemvonal-rendjéről tartalmaz fontos megfigyeléseket a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* ritmusszerkezetét illetően.¹⁰¹

⁹⁸ Günter Weiss, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks*.

⁹⁹ Valentina Holopova, *A 20. századi zene ritmusproblémái* (Budapest: Zeneműkiadó/Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1975), 285–292.

¹⁰⁰ Vö. *RFM* I, 45.

¹⁰¹ Arnold Elston, „Some Rhythmic Practices in Contemporary Music”, *Musical Quarterly* XLII (1956), 318–329.

1966-ban John Vinton stíluselemzéssel felérő válogatást tett közzé a zeneszerző akkoriban még ismeretlen írásaiból.¹⁰² A cikk második része – *Melodic and Rhythmic Variability* – a Harvard-előadások szövege alapján elsőként nevezte meg Bartók ritmikájának három fő népzenei forrását: a parlando–rubato ritmust, a gyakran metrumváltásokkal bonyolított vagy aszimmetrikus ütemezésű giusto ritmust és a pontozott ritmust.

A magyarországi Bartók-kutatás kezdeteinél a ritmusvizsgálatok alárendelt szerepéhez hozzájárulhatott az az 1950-es években kibontakozott vita, amelyet Lendvai Ernő tonalitás- és harmóniaközpontú elemzési módszere, elmélete kiváltott. Lendvai Ernő kutatásait nem terjesztette ki a ritmusra. A Bartók-zene ritmikájáról Magyarországon az első tanulmányok az 1960-as évek második felében íródtak. Ezek az elemzések több sajátos ritmikai jelenséggel foglalkoztak behatóan. A kutatás egy ideig párhuzamos utakon haladt: egyfelől kizárólag a népzenei eredetű ritmusjelenségek vizsgálatára korlátozódott, másrészt bizonyos jellegzetes ritmusszerkezetek népzeneitől független elemzésére összpontosított. Bárdos Lajos *Népi ritmusok Bartók műzenéjében* című dolgozatában Bartók négyütemű ritmusait foglalta példatárba.¹⁰³ Az ő megközelítésmódjához kapcsolódott Breuer János, amikor a változó ütemeket a román kolinda énekek ütemváltásaival hozta összefüggésbe.¹⁰⁴ Mihály András 1967-ben közzétett alapvető értekezésének tárgya a *4. vonósnégyes* második tételének „többszólamú metrikája.” A tanulmány az elsők között hívta föl a figyelmet Bartók kezdeményező szerepére a ritmus 20. századi megújításában (metrikai szűkmenet, metrikai ostinato), viszont – talán mert az előadói gyakorlatból indul ki, és elsősorban azt kívánja segíteni – a ritmusjelenségeket kizárólag nyugat-európai előzményekkel veti össze, és nem ejt szót a Bartók zenéjében kiemelkedően fontos szerepet játszó ütemváltás és poliritmika lehetséges (kelet–közép-európai és arab) népzenei párhuzamairól.¹⁰⁵

Kárpáti János átfogó igényű, a népzene és a nyugat-európai zene ritmusrendszerét együtt szem előtt tartó kutatásai során az eredetileg melodikai és harmóniai vizsgálatokra kifejlesztett „elhangolás” elméletét a bolgár ritmusból, illetve Bartók 1938-as előadásából kiindulva terjesztette ki sajátos, származtatott ritmikai jelenségek értelmezésére.¹⁰⁶ Izgalmas

¹⁰² John Vinton, „Bartók on His Own Music”. *JAMS* XIX. (1966), 232–243.

¹⁰³ Bárdos Lajos, „Népi ritmusok Bartók műzenéjében”. In: uő, *Harminc írás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 9–40. Bárdos saját meghatározása szerint népzenei négytagú versütemeinek ritmusképleteit vizsgálta Bartók hangszerekes műveiben.

¹⁰⁴ Breuer János, „Kolinda ritmika Bartók zenéjében”. In: *Zeneelmélet, stíluselemzés*. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 84–102.

¹⁰⁵ Mihály András, „Metrika Bartók IV. vonósnégyesének 2. tételében”. *Muzsika* X. (1967 szeptember, október, december), 18–24, 34–38, 35–43.

¹⁰⁶ Kárpáti János, „Perfect and Mistuned Structures in Bartók’s Music”. *Studia Musicologica* 36/3–4 (1995), 365–380. Magyarul: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”. In: uő, *Bartók- analitika*. 150–153.

ritmikai megfigyeléseket közölt újabban Frigyesi Judit, aki a zenei jelentés összefüggésében vizsgálta a ritmikai variálás lehetőségeit *A kékszakállú herceg várával* kapcsolatos elemző írásaiban.¹⁰⁷ Mindezekén túl természetesen számos stílselemzés, mindenekelőtt Somfai László munkái tartalmaznak egyes ritmikai jelenségekre és általában Bartók ritmikájára vonatkozó fontos észrevételeket. A *Tizennyolc Bartók tanulmány* három fejezete¹⁰⁸ különösen nagy súlyt fektet a ritmusvizsgálatra. „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban” a csúcspontokon megjelenő éles pontozások jelentőségére világít rá. *A Zongoraszonáta finaléjának metamorfózisa* című tanulmányban a sajátos variációs forma elemzésekor természetesen nem marad el a ritmikai jelenségek, a ritmikai karakterek vizsgálata. „Metrum-törő ritmizálási praktikák” gyűjtőnév alatt még kifejezettebben ritmuskompozíciós eljárásokkal foglalkozik a *Zongoraszonáta* I. tételének elemzése az „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről” című tanulmányban. A *Bartók kompozíciós módszere* tizedik, *Notáció és előadási stílus* című fejezetének¹⁰⁹ pedig a ritmusfolyamatok sebessége a tárgya (*Tempó, metronóm, időtartam; A szerzői hangfelvételek jelentőségéről*).

A ritmuskutatáshoz Bartók zenéjében közvetve más tudományterületek eredményei is segítséget nyújtanak. A különböző népzenei ill. népzenei előadásmódok hatását tárgyaló cikkek között különösen Kárpáti János 1976-ban megjelent könyvének (*Bartók kamarazenéje*) „A népzene hatása” című fejezete bővelkedik ritmusra és ritmuskompozíciós eljárásokra vonatkozó megfigyelésekben.¹¹⁰ Nem térhetnek ki a ritmuselemzés kihívása elől a zenei prozódia tárgyaló írások sem,¹¹¹ és elsősorban a ritmus a tárgya a Bartók népzenei rendszereit, népdallejegyzéseit, illetve írásos népzene-rögzítéseinek változásait elemző munkáknak is.¹¹² A kifejezetten ritmikai tárgyú tanulmányokon, cikkeken túl szinte minden

¹⁰⁷ Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley stb.: University of California Press, 1998), 251–252.

¹⁰⁸ Somfai László, „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”, „A zongoraszonáta finaléjának metamorfózisa”, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”. Mindhárom tanulmányt lásd Somfai, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 88–103., 270–276., valamint 153–193.

¹⁰⁹ Somfai László, *Bartók Béla*, 254–300.

¹¹⁰ Kárpáti, *Bartók kamarazenéje*, 65–98.

¹¹¹ Vargyas Lajos, „Ady ritmusa Bartók és Kodály dallamaiban”. Tudományos ülészak Ady Endre születésének 100. évfordulóján. 1977. Különlenyomat; László Zsigmond, „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”.

¹¹² Kerényi György, „Bartók a népdallejegyző”. *Ethnographia* LIX (1948); Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók”. In: *Visszatekintés* II, 450–455; Kerényi György–Rajeczky Benjamin, „Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen”. *Studia Musicologica* V (1963), 441–448. Domokos Mária, „Bartók népzenei rendszerei”. *Zenetudományi dolgozatok* 1983 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1983), 159–167; Somfai László, *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai*. A Bartók Archivum állandó kiállítása az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában kísérfüzete „Népdallejegyzés-változatok, népdalfeldolgozások” című fejezete. (Budapest, 1987), 59–64. Lásd még ehhez

jelentős Bartók-kutató fontos megfigyelésekkel és észrevételekkel járult hozzá Bartók ritmikájának megismeréséhez és értelmezéséhez.¹¹³

Kivételes jelentőségű területe a kutatásnak a gyors tempójú, aszimmetrikus ritmusjelenség, Bartók „bolgár ritmusa”. E témának a leggazdagabb a szakirodalma. Nem csoda, hogy a sajátos ritmusféleség szinte összeforrt számunkra Bartók nevével. Az első összefoglaló munka Bartók és a bolgár ritmus kapcsolatáról Kiss Lajos 1965 decemberében elhangzott előadásának tanulmány-változata.¹¹⁴ Kiss Lajos előadásszövegének első mondata, Kodály idevágó megállapításaival összhangban, a Bartók-életmű egészének erősen ritmikus jellegére utal. „Bartók zenéjének talán legjellegzetesebb vonása az a páratlan ritmusgazdagság, amely a legfinomabb nüánszoktól az őszerejű, magávalsodró ritmusokig minden árnyalatot felölel.” – írja, majd felhívja a figyelmet a zeneszerző ritmust megújító törekvéseire: „szembeötlő, mennyire törekszik újszerű, differenciált, kiélezett ritmusok használatára [...]” Kiss Lajos dolgozatában felsorolja mindazokat a kiadványokat, amelyekben Bartók a bolgár népzenevel találkozott. 1913-ban jelent meg a bolgár tudományos akadémia néprajzi kiadványainak XXVII. kötetében Dobri Hristovnak a bolgár népzene ritmusairól szóló műve,¹¹⁵ amelyben a bolgár zeneszerző és folklorista 103 aszimmetrikus ritmusú, 5/16-os, 7/16-os, hármas tagolású 8/16-os, 9/16-os és egyéb ütemű, gyors tempójú dallamot közöl. Erre a tanulmányra az *Énekszó* által szervezett zenei szeminárium keretében elhangzott előadásában (1938) Bartók maga is hivatkozott, bár, amint 1938-as előadásának elbeszéléséből következtethetünk,¹¹⁶ csak a megjelenéséhez képest később, valamikor az 1920-as évek második felében ismerhette meg,¹¹⁷ akkoriban, amikor kezébe került Vasil Stoin 1927-ben megjelent munkája,¹¹⁸ amely 187, túlnyomórészt saját gyűjtésű dallampélda segítségével a bolgár népzene metrikájának és ritmikájának alapvetését adja. Bartók Stoinnak egy évvel később megjelent „Bolgár népdalok A Timoktól a Vitáig”¹¹⁹ című, hatalmas, 4076 dallamot magába foglaló gyűjteményét is tanulmányozta, amelynek anyagát Stoin módszeresen feldolgozta ritmus, dallam és hangnem tekintetében. Ismerte a bolgár népzene tudós 1931-ben megjelent „Népdalok Közép- és Észak-

uő, *Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel*. LPX 18058-60. (Budapest: Hungaroton, 1981) Kísérőfüzet.

¹¹³ Az általánosabb jellegű munkák közül kiemelem Stevensét, *Béla Bartók*, Ujfalussy Józsefét, *Bartók Béla*, Kroó Györgyét, *Bartók-kalauz* és Tallián Tiborét, *Bartók Béla*.

¹¹⁴ Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus”.

¹¹⁵ Dobri Christov, „Ritmichnite osnovi na narodnata ni muzika”. Sofia, 1913.

¹¹⁶ Lásd erről Vikárius, „Ötös ritmika”, 185–186.

¹¹⁷ Lásd Bartók, „Az úgynevezett bolgár ritmus”. *BBí* 3, 329–335. (e helyhez: 331.)

¹¹⁸ Vasil Stoin, *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*, 1927.

¹¹⁹ Vasil Stoin (redacteur), *Chants populaires bulgares du Timok à la Vita* (Sofia: Édition du ministère de l’instruction publique, 1928).

Bulgáriából”¹²⁰ című kötetét is, és 1935-ben levélben felvette a kapcsolatot Stoin asszisztensnőjével, Raina Katzarovával. Kiss Lajos hangsúlyozza, hogy Bartók 1938-as előadásában elfogadta Stoin bolgár ritmusra vonatkozó meghatározását, amely szerint az aszimmetrikus képletek az ütemek egy-egy főértékének meghosszabbodása folytán jönnek létre. Dolgozatában rámutat a bolgár ritmusok „metrikai keretet” képző jellegére Bartók műveiben, valamint Bartók előadásszövegének záróbekezdésére és a *Mikrokosmos* bolgár táncainak sorozatbeli elhelyezésére, nehézségi fokára hivatkozva kiemeli, hogy a zeneszerző mennyire fontosnak tartotta a ritmusféleség időtartam-érzékenységet fejlesztő, pedagógiai célú alkalmazhatóságát. Külön értéke tanulmányának, hogy a ritmusbeliek mellett kitér a bolgár ritmusú népi tánczene dallami, hangszerelésbeli és koreográfiai jellegzetességeire.

Constantin Brăiloiu 1952-ben írt „Le Rythme Aksak” című alapvető tanulmányában a ritmusjelenség elnevezésére vonatkozó kérdés fölvetésekor csak rövid utalás történik Bartók címükben „bolgár” jelzöt viselő kompozícióira, az 5. *vonósnégyes*, „Scherzo alla bulgarese” és a *Mikrokosmos* bolgár ritmusú darabjaira.¹²¹ (Brăiloiu javaslatára a ritmusjelenséget a népzeneudomány később török szóval *aksak* („sánta”) ritmusként határozta meg. Brăiloiu teljes joggal mutatott rá, hogy a Bartók által említett aszimmetrikus ritmikai jelenségek nem korlátozódnak Bulgária területére, hanem jelentős ázsiai és afrikai elterjedtségük mellett a sajátos ütemfajták maradványai még Európában is több helyütt föllelhetők. Bartók természetesen maga is „lényegesen tágabb földrajzi összefüggéssel számolt. Hiszen saját román és kisázsiai török gyűjtésében is talált hasonló ritmusféleségeket.¹²² Constantin Brăiloiu a ritmusjelenségnek meglehetősen tágas meghatározását adja, amikor az *aksak* ritmust kéttagú, szabálytalan ritmusegységnek nevezi („L’*aksak* est [...] un rythme *bichrone* irrégulier.”¹²³).

A *New Grove* lexikon definíciója szorosabb. Donna A. Buchanan a bolgár népzenéről szóló ismertetésében így határozza meg a bolgár ritmust: „Bulgaria’s asymmetrical rhythms may be thought of as combinations of duple and triple metres strung together to create heterometric patterns.”¹²⁴ (Bulgária aszimmetrikus ritmusait úgy értelmezhetjük, mint kettes és hármas metrikai egységek ismétlődő, nagyobb heterometrikus egységekbe történő

¹²⁰ Vasil Stoin (redacteur), *Chants populaires de la partie centrale de la Bulgarie du nord* I–III. (Sofia: Édition du ministère de l’instruction publique, 1931).

¹²¹ Brăiloiu, „Le Rythm Aksak”, 238.

¹²² Vikárius, „Ötös ritmika”, 181.

¹²³ Brăiloiu, „Le Rythm Aksak”, 244.

¹²⁴ Lásd Stoyan Petrov, Magdalena Manolova, (I), Donna A. Buchanan (II), „Bulgaria”. In *The New Grove* 2000, 4, 578.

összekapcsolását.¹²⁵) Buchanan részletesen foglalkozik Bartók zenéjével, és arra a következtetésre jut, hogy Bartókot nem maguk a bolgár ritmusalakzatok, hanem elsősorban a bolgár népzene e sajátos ritmustípusának jellegzetesen additív szerkezete és gyors tempója ragadta meg, és ez a hatás mutatkozik meg kompozíciói bolgár ritmusú tételeiben, melyekben a népzenei jelenség csak kiindulásul szolgál, és még a bolgár népzében sem ismert új ritmikus szerkezetek ösztönzőjévé lesz. A bolgár népi ritmika hatása Bartóknál Buchanan szerint nem a ritmusszerkezetek közvetlen átvételében, hanem az additív szerkesztési elv alkalmazásában nyilvánul meg. Ennek megfelelően a Buchanan Grove-lexikonbeli példái azt illusztrálják, hogy Bartók milyen változatokon keresztül bontakoztatta ki a bolgár ritmusban meglátott lehetőségeket. Buchanan elsősorban azt kutatja, hogy egyes művek esetében Bartók a bolgár ritmusból kiindulva hányféle és milyen, a bolgár zenében nem létező ritmikus kombinációt hozott létre. A *Kontrasztok* utolsó tételének *Più mosso* szakaszával kapcsolatban Buchanan megállapítja, hogy a „Sebes” középrészében Bartók két igen elterjedt ritmusképletet helyezett egymás mellé: egy 3+2+3-as és egy 2+3-as csoportot. A szakasz metrumjelzése (8+5/8) Buchanan szerint igazolja, hogy Bartók két, eredeti „bolgár” metrumot fogott egybe.¹²⁶

Lada Braschowanowa „Bulgarien” szócikke a nagy német zenei enciklopédiában Brăiloiu tanulmányához hasonlóan csak az elnevezéssel kapcsolatban említi Bartók nevét,¹²⁷ a bolgár ritmus zenéjében történő alkalmazására nem tér ki. A ritmusnak Brăiloiu definíciójához Buchananénál közelebb álló, általánosabb jellegű meghatározását adja: „Das wichtigste Kennzeichen der bulgarischen Volksmusik ist das Vorherrschen der asymmetrischen, sog. Zusammengesetzten ungleichmäßigen Taktarten [...]. Die Taktbildung besteht überwiegend aus ungleichwertige Taktteilen, die untereinander verschiedene Zeitwerte haben [...]” (A bolgár népzene legfontosabb jellemzője az aszimmetrikus, ún. összetett, egyenetlen ütemfajták gyakorisága [...] Az ütemek általában olyan egyenlőtlen ütemrészekből állnak, melyek egymáshoz képest különböző időbeli hosszúságúak [...])¹²⁸

Kárpáti János *Bartók kamarazenéje* című könyvének „Elődök és kortársak” fejezetében szól először Bartók bolgár ritmusairól. A különleges aszimmetrikus ritmusalakzatokkal összefüggésben a Brăiloiu által említett török párhuzamok mellett antik görög metrikai

¹²⁵ Vikárius László fordítása. Idézi uő, „Ötös ritmika”, 187.

¹²⁶ Ugyanezt az összetett, 8+5-ös elrendezésű ritmust Kiss Lajos mint a bolgár népzében igen gyakran előforduló jelenséget említi. Igaz az ő népzénéből vett példáiban az ütemek belső osztása (2+3+3, 2+3) valamint 4+4+2+3) eltér a *Kontrasztok*beli 3+2+3, 3+2 beosztástól. Lásd Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus”, 183.

¹²⁷ MGG Sachteil 2, 259.

¹²⁸ Vikárius László fordítása. Lásd in: uő, „Ötös ritmika”, 187.

képletekre is hivatkozik. Figyelmeztet egyidejűleg arra is, hogy Bartók már akkor kísérletezett aszimmetrikus ritmus- és metrumfajtákkal, amikor azok népzeneiben megvalósult változatait még nem ismerte.¹²⁹

2000-ben a bolgár népzenevel foglalkozó Timothy Rice közölt összefoglaló jellegű tanulmányt kifejezetten Bartók és a bolgár ritmus kérdéséről.¹³⁰ Dolgozatában összefoglalja Bartók és a népzenei bolgár ritmusok kapcsolatának történetét az 1912-es első, „észrevétlen” találkozástól, Vasil Stoin tanulmányának a reveláció erejével ható megismerésén keresztül az additív metrumok kialakulása lélektani háttérét fürkésző 1938-as kérdésfelvetésig. Rice elsőként figyelt föl arra, hogy az első hét Bartók gyűjtötte bolgáros román népi dallam között öt *parlando* ritmusú. Megjegyzésével Timothy Rice tanulmányának azt a talán legfontosabb mondandóját készíti elő, hogy a bolgár népzeneiben aszimmetrikus ütemfajták lassú tempóban, *parlando* ritmusban éppoly gyakoriak, mint gyors, feszes mozgásban, tehát a tempót nem lehet e metrumféle meghatározásában kritériumként kezelni. A tanulmány második részének témája a bolgár ritmus alkalmazása Bartók zenéjében. Rice kibővíti az életműben a bolgár ritmusú tételek körét: az 5. *kvertett* „Scherzo alla bulgarese” tétele, a *Kontrasztok* harmadik tétele és a *Mikrokosmos* nyolc bolgáros ritmusú darabja (113, 115, 148–153) mellett bolgár ritmusúnak tekinti a 4. *kvertett* (1928) ötödik tételét és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* negyedik tételét is.

Vikárius László 2003-ban megjelent tanulmányában¹³¹ a népzenei kapcsolatoknál tágabb összefüggéssel számol, és a bolgáros ritmus jelenségét Bartók ötös ritmusaiból kiindulva új megvilágításba helyezi. Kiindulásul Bartók *Az úgynevezett bolgár ritmus* című előadásában (1938) szereplő zenetörténeti példákat elemzi, és figyelmeztet arra, hogy a szoros ételemben vett bolgár ritmust Bartók nem túl nagy számú kompozíciója alkalmazza, és a bolgáros, Bartók értelmezése szerint gyors tempójú, aszimmetrikus, ostinátószerűen ismétlődő giusto képletek alkalmazása zenéjében meglehetősen kései jelenség: „előfordulása lényegében a harmincas évek derekára korlátozódik, hiszen legfőbb példáit az 5. *kvertett* (1934), „Scherzo alla bulgarese” tétele mellett lényegében a *Mikrokosmos* darabjai közt, a darabok valószínűleg 1937 és 1939 között írott aránylag késői csoportjában találjuk.”¹³² A tanulmány második része

¹²⁹ Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*, 53–54.

¹³⁰ Timothy Rice, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”. In: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (Oxford, New York: Oxford University Press, 2000), 196–210.

¹³¹ Vikárius, „Ötös ritmika”.

¹³² Uo., 181. A *Mikrokosmos* bolgár ritmusú darabjainak datálásával kapcsolatban Vikárius John Vinton alapvető cikkére hivatkozik: „Towards a Chronology of the Mikrokosmos”. *Studia Musicologica* 8 (1966), 41–70. Eszerint a kézirat 1937-re datálható rétegéhez tartozik egy kivételével valamennyi bolgár tánc (a 148–

tipológia és példatár, amely Bartók zenetörténeti hivatkozásaiból kiindulva a különféle ötös ritmikai jelenségeket, köztük az öttagú bolgár képletek típusait tekinti át az életműben.

E rövid kutatástörténeti áttekintésből jól látható, hogy noha a ritmusrendszer egyes speciális jelenségeinek gazdag a szakirodalma, a hangrendszer vizsgálatával szemben Bartók ritmikája mind a mai napig nem vált teljes jogú kutatási területté.

151. és 153. szám), míg a 152. darab, valamint a két kisebb bolgár ritmusú kompozíció (a 113. és 115. szám), és az ezekhez tartozó gyakorlatok (31–32.) az 1938–1939-es réteghez tartoznak.

1.3 A ritmus autonómiájának kérdései Bartók íásaiban

A zenei ritmus és ritmusfogalom huszadik századi újjászületésének alapfeltétele kétségkívül a zenei időfolyamatnak az egyenletes ütemmetrikától történő eloldódása volt. A 18. és 19. század zenéjét szabályozó, szigorú metrikai rendszertől független, a dallami és harmóniai folyamatokkal egyenrangú ritmika megszületésének zenetörténeti fordulópontját Hermann Danuser – Stravinsky és Schönberg zenéjének kölcsönhatásából kiindulva, a disszonancia emancipációjával összefüggésben – a *Tavaszi áldozat* keletkezési évszámában jelöli meg.¹³³ A Stravinsky ritmuskezelésének újszerűségét a ritmusfelszabadítás kizárólagos gyújtópontjának tekintő felfogás nem elszigetelt álláspont a 20. század zenéjének ritmuselméletében. Az 1980-ban megjelent Grove-lexikon *Ritmus* szócikkében a 20. század című fejezet szerzője, Jonathan Harvey is mindenekelőtt a *Danse sacrale*-ra hivatkozik, amikor az önelvű zenei ritmus színrelépését szemlélteti, és bár Bartók művei közül *A fából faragott királyfit* és *A csodálatos mandarint* is a zenei szerkezet előterében működő ritmikának legkorábban teret adó kompozíciók közé sorolja, ritmikai újszerűségüket közvetlenül a *Sacre* és a *Petruska* hatásának tulajdonítja.¹³⁴ A legújabb Grove-lexikon *Bartók* szócikkében Malcolm Gillies is Stravinskyra utal a ritmus egyenjogúsításával kapcsolatban,¹³⁵ és hasonlóképpen elgondolkoztató, hogy a *Ritmus* szócikk szerzője, Justin London mindössze egyetlen alkalommal, a *Mikrokosmos* váltakozó, de szabályosan visszatérő nagyütemeket képző metrumaival összefüggésben említi Bartók nevét.¹³⁶ Úgy tűnik, a 20. századi zene ritmuselméletének látóterét egészen betölti az a jól ismert tétel, amely szerint Schönberg a disszonancia, Stravinsky a ritmus egyenjogúsítója.

Annak igazolásaképpen, hogy Bartókot zeneszerzői pályája kezdeteitől foglalkoztatták a ritmus megújításának lehetőségei, és hogy az önállósult ritmika *locus classicus*ának bemutatóját évekkel megelőzően feloldotta az izokrón metrikai rendszer kereteit, elég, ha emlékeztünkbe idézzük a 2. szvit első, második vagy negyedik tételének ütemváltásait, a *Bagatellek* repetíciós- és ostinato-szerkezeteit, a *Három burleszk* – Kodály kifejezésével – „szűrös ritmikáját”,¹³⁷ az opera „parlando-deklamációját” vagy akár az 1. szvit zárótételének metrumváltásait.

¹³³ Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber-Verlag, 1984), 67.

¹³⁴ Walther Dürr, Walter Gerstenberg, Jonathan Harvey, „Rhythm”. In: *The New Grove* 1980, 15, 819.

¹³⁵ Malcolm Gillies, „Bartók”. In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition/2 (London: 2001) 807.

¹³⁶ Justin London, „Rhythm”. Uo. Vol. 21, 285.

¹³⁷ Kodály Zoltán, „Bartók Béla”. In: *Visszatekintés* 2, 430.

Bartók első érett kori műveiben mindaz a három ritmikai jelenség megtalálható, amely alapvetően járult hozzá a ritmus huszadik századi megújulásához: aperiodikus ütemváltozás, parlando–rubato és ostinato. Elsősorban ezekre a ritmusjelenségekre gondolhatott Kodály, amikor 1921-ben *Revue Musicale*-beli cikkében Bartók első érett alkotókorszakával kapcsolatban a ritmus újjászületéséről írt.¹³⁸

Hogy mindezek ellenére Bartóknak a ritmika megújításában betöltött szerepét Stravinsky és Messiaen újításai mellett a zeneelmélet- és zenetörténetírás másodlagosnak tekinti, egyrészt arra vezethető vissza, hogy a ritmus elemzése magának a Bartók-kutatásnak is másodrangú területe, másfelől viszont rávilágít arra, hogy Bartók ritmusalkotói elvei a huszadik századi nyugat-európai zene legfontosabb ritmuskompozíciós irányzataitól valóban jelentős eltérést mutatnak, és azoktól különböző ritmusszemléletben gyökereznek.

Megragadhatók-e Bartók ritmusértelmezésének alapelvei a zeneszerző írásaiban? Fölfejthetők-e bennük a ritmus tágabb és szorosabb értelemben vett egyenjogúságára, részint a zene dallami, harmóniai összetevőivel szembeni önállóságára, részben metrumhoz fűződő új viszonyára utaló szálak? Mi a ritmus szerepe Bartók alkotói önmeghatározásában?

Önmagáról és az új zenéről papírra vetett írásai között egyetlenegy alapvetően a ritmus témájának szentelt tanulmányt, pontosabban vitairatot találunk, Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című cikkére adott válaszát,¹³⁹ s amint köztudott, Harvard-előadásai közül a sorra már nem kerülő negyedik felolvasás lett volna az egyetlen alkalom, amelynek során zenéje ritmikai sajátosságairól részletesebben nyilatkozott volna. Az előadás kéziratot fogalmazványa¹⁴⁰ a népzene ritmusjelenségeinek tárgyalása közben szakadt meg, így Bartók saját ritmusalkotói eljárásairól közvetlenül nem tudósít. A népzene hatásának témáját kifejtő vagy érintő írásokban is meglehetősen ritkán esik szó ritmikai összefüggésekről. Bartók a népzenei ritmika és saját zenéje kapcsolatára általánosságban három alkalommal utal, pontosan meghatározott ritmikai párhuzamról nyolc kompozíciójával kapcsolatban tesz említést. (1)¹⁴¹

Ezzel szemben népzene tudományi munkáiban pusztán terjedelmüknél fogva is kiváltságos helyet foglalnak el a ritmusleírások, a ritmikai szempontú elemzések és rendszerezések, amelyek beszédes dokumentumai a ritmus népzenei alapokon történő megújítási lehetőségeinek. Már a legkorábbi, az 1910-es években keletkezett népzenei dolgozatok is több

¹³⁸ Uo., 429.

¹³⁹ Bartók, „Válasz Percy Graingernek”. *BÖI*, 646–647.

¹⁴⁰ Bartók, „Harvard-előadások, IV”. *BBí* 1, 178–181.

¹⁴¹ Bartók írásainak, nyilatkozatainak e fejezet szövegében említett vagy elemzett részleteit a Függelékben közlöm, rájuk a főszövegben vastagon szedett, zárójeles számokkal hivatkozom.

olyan ritmusjelenségről tudósítanak, amelyek ösztönzőivé válhattak a zene egészének szövetébe önálló és erős szálként fonódó ritmikai struktúrák megteremtésének: parlando–rubato előadásmód, rögtönzött tempómódosulások, rubato dallam feszes kísérőritmushoz kapcsolása, poliritmika, ritmuseltolódás, szabályos ütembeosztás nélküli tempo giusto, táncszók vagy hangszín-különbséggel létrehozott ritmusképletek. Az említett és az ezekhez hasonló ritmuskompozíciós lehetőségekben azonban még nem jut szóhoz Bartók saját ritmusfelfogása, amelyről inkább a népzenei ritmusstruktúrák jellemzésének módja árulkodik. Egyértelműen a ritmust a zene dallami és harmóniai összetevőivel azonos rangúnak tekintő szemléletmód mutatkozik meg abban, hogy Bartók 1917-ben a Biskra-vidéki arabok népzenejéről írott tanulmányában két kísérő ritmusmotívum váltakozását disszonancia és feloldása jelenségével állítja párhuzamba, a harmóniai folyamatok működéstörvényeit a ritmus területére vonatkoztatva. **(2)** Az elgondolás Messiaen ritmusalkotói elveit vetíti előre.

Bartók népzenei dolgozatait, monográfiáit, valamint az új, ezen belül saját zenéjével kapcsolatos írásait együtt vizsgálva a ritmusleírások terjedelembeli eltérésein túl egy másik, az önállósult ritmika kérdésével összefüggésbe hozható ellentmondás is érzékelhető. Az új zenéről szóló írások ritmussal kapcsolatos megállapításainak legfőbb jellemző vonása, hogy bennük a ritmus rendszerint nem önállóan, hanem más zenei összetevőkkel összefüggésben jelenik meg, ami a ritmusnak a zene többi alkotóelemével való különösen szoros kapcsolatát jelzi. A népzenei tematikájú írásoknak a ritmust a zenei folyamat összefüggéséből kiemelő elemzése és gyakran elsődlegesen ritmikai szempontú rendszerezései viszont éppen a ritmust függetlennek tekintő szemléletről tanúskodnak. A ritmusnak a zene többi alkotóelemétől való elválaszthatatlansága, ugyanakkor dallamtól, harmóniától, formától, hangszíntől való bizonyos mértékű függetlensége: e kettősségben rejlik Bartók ritmusszemléletének egyik legfontosabb sajátossága.

„A zenei alapfogalmak lényegéhez tartozik, hogy sokértelműek.”¹⁴² Carl Dahlhaus kijelentése a zenei ritmusfogalomra különösképpen érvényes: a ritmus egyfelől összegző gyűjtőfogalom, amely a zenei időszerkezet valamennyi összetevőjét magában foglalja, és részint kiegészítő, részint ellentétet formáló kifejezésként hat a dallam és a harmónia mellett vagy velük szemben; másfelől a ritmus a ritmikának pusztán egyetlen, főként a hangsúlyrend és időtartam-alakzatok meghatározta részmozzanatait jelölő fogalom is, amely elválasztható a zenei időfolyamat olyan jellemzőitől mint a metrum és az ütem. Mindezeknek megfelelően a ritmus egyenjogúságára és önállóságára utaló jeleket Bartók írásaiban is kettős értelemben

¹⁴² Carl Dahlhaus, „Was ist musikalischer Rhythmus?”. In: Rudolf Stephan (ed.), Probleme des musiktheoretischen Unterrichts (Berlin: Verlag Merseburger, 1967), 16.

kell keresnünk: ritmus és metrum, tágabb értelemben ritmus, dallam és harmónia viszonylatának vonatkozásában.

Bartók írásaiban egyetlen alkalommal, 1914-ben a *Cântece populare din comitatul Bihor* című könyvéről megjelent bírálatra adott válaszában határozta meg a ritmus fogalmát:

*Ritmus alatt ti. különféle hosszúságú hangjegyértékeknek értelmes képletekké való csoportosulását értjük.*¹⁴³

A meghatározás első látásra egyszerű. Összetettsége és különössége azonban nem abban áll, amit benne Bartók mond, hanem abban, amit nem. Szót sem ejt a 18. és 19. század ritmikáját alapvetően meghatározó metrumról, taktusról és akcentusról, de még a ritmusfogalom körülírását a kezdetektől napjainkig meghatározó ismétlődés említését is elkerüli. Annak ellenére, hogy az idő tagolásának elvére helyezi a hangsúlyt, definíciója feltűnően szabad és tágas. Az időalakzatok ritmikussá szerveződésének egyetlen kritériuma a végtelen sugarú jelentéskört rajzoló *értelmes* jelző.

Bartók ritmusértelmezésének eredetéről keveset tudunk, mint ahogy általában keveset tudunk arról is, hogy tanulmányai során mikor és milyen vonatkozásban kerültek előtérbe a ritmika kérdései. Tudjuk, zongorajátékának kezdettől fogva személyes ismertetőjegye volt erőteljes ritmikája. Zeneszerzés-dolgozatai azonban nem tudósítanak ritmikai kérdésekről, lényeges ritmikai módosításokat nem tartalmaznak. Ami bizonyos, hogy jellegzetes ritmusképleteket bőséggel tárgyaltak Molnár Géza *A magyar zene elmélete* címmel folytatódó zeneakadémiai előadásain, ám az előadássorozat nyomtatásban megjelent változatában Bartókétól gyökeresen eltérő elvekből kiinduló ritmusértelmezést találunk.¹⁴⁴ A korabeli ritmuselméleti munkákban sem találkozunk Bartókéhoz hasonlóan tágas ritmusmegközelítéssel. Annak jelentősége, hogy Bartók ritmusdefiníciója nem vezethető vissza a kor ritmuselméletére, akkor mutatkozik meg igazán, ha figyelembe vesszük, hogy feltehetőleg ismerte kora legjelentősebb ritmuselméleti munkáit. Könyvtárában megtalálható Kodály 1906-ban írt disszertációja *A magyar népdal strófászerkezetéről*,¹⁴⁵ amely tartalmazza a korabeli ritmuselmélet annotált bibliográfiáját. Az egykori ritmikai szakirodalom lapjain azonban hiába keressük Bartók definíciójának modelljét. Ami azonban kétségbevonhatatlanul hatással lehetett Bartók ritmusértelmezésére, az Kodály dolgozatának szemléletmódja. Kodály tanulmányában fontosnak tartja leírni azt a magától értetődő, de a ritmus és ritmusfogalom huszadik századi megújulása szempontjából mégis perdöntő jelentőségű gondolatot, hogy „a

¹⁴³ Bartók, „Megjegyzések a román népzénéről”. *BBí* 3, 339.

¹⁴⁴ Molnár Géza, *A magyar zene elmélete* (Budapest: Pesti könyvnyomda részvény-társaság, 1904), 7.

¹⁴⁵ Kodály Zoltán, „A magyar népdal strófászerkezete”. In: *Visszatekintés* 2, 14-46.

tisztán zenei elemnek nem lényege az egyenletes ritmus.”¹⁴⁶ Megállapításával Kodály éppen azokat a perifériára szorított ritmusjelenségeket vonja a ritmikai kutatás látóhatárába, amelyeket az ütemritmikának elkötelezett 18. és 19. századi ritmuselmélet hajlamos volt figyelmen kívül hagyni vagy egyenesen ritmustalannak nevezni. Kodály ritmusértelmezésének ez a zárójelbe tett megjegyzés az alapja. Ebből kiindulva hangsúlyozza a magyar népdalstrófa-szerkezetek változatosságát, változékonyságát és „szabad ritmus iránt való nagy hajlandóságát.”¹⁴⁷ Ritmikus szabadság és változatosság Bartók írásainak is többször visszatérő fogalmai. **(3)** Rendszerint azon ritka alkalmakkor jelennek meg, amikor nyilvánvalóan vagy vélhetően zenei gondolkodásmódját meghatározó jelenséggént, ritmusalkotói képzeletét inspiráló forrásként utal a népzenei ritmika számára legfontosabb sajátosságaira.

Bartók és Kodály ritmusértelmezésének másik fontos alapelve, hogy ritmikai elemzéseik, rendszerezéseik során mindig az eleven előadásra támaszkodtak. Feltehetőleg a népzenevel való közvetlen kapcsolat vezette őket arra a felismerésre, hogy a ritmusra mint élő folyamatra tekintsenek. Kodály írja említett dolgozatában:

A népdaltanulmány, elsősorban a ritmikai csak énekelt dalokon alapulhat A modern ritmika álláspontjára helyezkedünk, papirosanalízis helyett az eleven előadást vesszük alapul.¹⁴⁸

Kodály álláspontjának korszerűségét igazolja, hogy a kutatás tárgyának az eleven előadást tekintő ritmusszemlélet, legalábbis a műzene ritmustanában csak a húszas évek második felében mutatkozott meg.

1928-ban jelent meg Gustav Becking ritmuselméleti munkája, amely új megvilágításba helyezte a ritmus fogalmát. Becking a disszertáció *A ritmus fogalmának értelmezéséhez* című fejezetében már idézett ritmusmeghatározása egybecseng Kodály ritmusról megfogalmazott szavaival:

„Was Lebendig's” soll hier „erkannt und beschrieben” werden: musikalischer rhythmus, lebendiger Fluß im Tonkunstwerk. Nicht um seine Natur, nicht um seine Elemente und Faktoren handelt es sich; wir wollen nicht die „Teile in der Hand halten”. Es geht um das „geistige Band”.¹⁴⁹

„Valami eleven” kell itt „megismernünk és leírnunk”: a zenei *rhythmost*, a zeneművek élő folyamatát. Nem pusztán természete, elemei és összetevői foglalkoztatnak. Nem elég, ha „minden rész rendelkezésre áll”, amiről szó van, az „a szellemi vezérfonál”.

¹⁴⁶ Uo., 16.

¹⁴⁷ Uo., 43.

¹⁴⁸ Uo., 14.

¹⁴⁹ Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 7.

Az új ritmusértelmezésből fakadó felismeréseket Becking visszamenőleg alkalmazta a 18. és 19. század zenéjére. Ritmusfelfogásának egy másik saroktétele a ritmus kottairásunkkal való rögzíthetlensége. A zene időbeli mozzanatainak lejegyezhetetlensége Bartók írásainak is vissza-visszatérő gondolata. **(4)** Első ízben 1911-ben *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című népzenei dolgozatában a rögtönzött tempómódosulásokkal kapcsolatban írt a népzenei ritmika rögzíthetőségének kérdésességéről. A Philip Heseltine lapja számára a népzene hatásáról 1920 decemberében írott tanulmányban is a ritmika ütemekbe nem foglalható, csak az eleven előadásban érzékelhető jellemzőire hívta fel a figyelmet.

Amikor Bartók ritmikus szabadságról beszél, mindig emlékeztet arra, hogy az ütemmetrikától való eloldódás nem csak parlando–rubato dallamok sajátja, hanem giusto dallamokban is megmutatkozhat. A metrika és az ütemmutatók szeszélyes-szabad váltakozásában éppúgy, mint látszólagos kötöttségben, a ritmikai alakzatoknak az ütemmetrika elvét felfüggeszteni képes változatlan ismétlődéseiben, az ostinatókban.

Bartók ritmussal kapcsolatos írásos megnyilatkozásai elárulják, hogy a zenei időalakzatok különféle összetevői közül leginkább a metrika lehetőségei, főként az egyenletes ütemmetrika fellazítására törekvő ritmuskompozíciós eljárások foglalkoztatták. Negyedik Harvard-előadásában elsősorban a népzenei ritmika metrikus szabadságára hívja fel a figyelmet, és a feszes ritmus jellemzése során is az ütemváltozásokat hangsúlyozza. **(5)** Figyelemreméltó, hogy kézírásos fogalmazványában lehetséges műzenei párhuzamként saját kompozíciói közül az 1905-ben komponált *Első* és az 1905 és 1907 között készült *2. szvitet* is feljegyezte. Későbbi művei közül a *Táncszvitet* és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* első tételét említi, míg a más országok komponistáinak művei közül választott példa nála is Stravinsky *Sacre du printemps*-jának *Danse sacrée*-ja.

Stravinsky zenéjében a ritmikai emancipációs folyamat legfontosabb kiindulópontja azonban nem az ütemváltozás, hanem az ostinato alkalmazása volt. Bartók írásaiban, éppen Stravinsky zenéjével kapcsolatban feltűnően magas az ostinato technikára történő utalások száma. **(6)** Első ránézésre talán különösnek hat, hogy az ostinatót, ami elsősorban a formát érintő szerkesztőelv, ritmuskompozíciós eljárásnak tekintjük. Ennek oka egyfelől az, hogy a makacs és szándékos ismételtetés elvére épülő kompozíciós technika rendkívül erős ritmikus karakterrel rendelkezik, amely különösen az együtt jelentkező dallami és ritmikai ostinato esetében észlelhető, amelynek során a ritmikus elemet mindig erősebbnek érezzük a dallami, esetleg harmóniai összetevőkhöz képest. Másfelől a metrikai folyamatokkal szemben közömbössé hangolható ostinato a zene időviszonyait jelentős mértékben és sajátosan

ambivalens módon meghatározó ritmusjelenségként is értelmezhető: úgy teszi mozdulatlaná a belső időfolyamatot, hogy közben mégis a folyamatosság érzetét kelti.

Áramlás és tartam kettőssége jellemzi a Bartók által önálló tanulmányban¹⁵⁰ ismertetett bolgár ritmust is, amelynek önértékű, elsődleges szervezőelvként működő metruma oldott, de erőteljes ostinatóként funkcionál, akkor is, ha fölötte a ritmusképletek módosulnak. A bolgár ritmus zenei szövegösszefüggésen belüli autonómiája azonban nem abban mutatkozik meg, hogy aszimmetrikus időalakzatokból épül fel, még csak nem is esetleges ütemváltásaiban, hanem abban, hogy metrikai ostinato benyomását kelti. Az ostinatóban megvalósul a zene két időbeli szervező elvének, a ritmikai és formai elemnek az egysége. Benne a ritmus a formához hasonlóan nagy súlyú időbeli rendező elvvé válik.

Ritmus és forma Bartók zeneszerzői világában sem állnak távol egymástól. A Harvard-előadások kézírásos vázlatából megállapítható, hogy a negyedik felolvasás címe Bartók eredeti elgondolása szerint *Ritmus, forma* lett volna.¹⁵¹ Később Bartók a formai kérdéseket tárgyaló előadást önálló, ötödik felolvasásként illesztette a sorozatba. A 4. előadás címében a *forma* szót áthúzta, helyére *ütős effektus* került. A javítás-sorozat elsődleges célja feltehetőleg mind a ritmus, mind a forma témájának jelentősebb súlyú, részletesebb, külön-külön előadásban történő kifejtése volt. Bartók eredeti szándékában azonban kifejezésre jut ritmus és forma szoros összetartozása és egymásrautaltsága.

A 4. Harvard-előadás *ütős effektus* kiegészítést tartalmazó második címváltozata pedig arról tanúskodik, hogy Bartók a ritmust mint dallam nélküli zenei jelenséget is számon tartotta, amint azt Percy Graingernek adott válaszában meg is fogalmazta: „Melódia ritmus nélkül elképzelhetetlen, noha ritmust melódia nélkül el lehet képzelni.”¹⁵²

A ritmika önállósulására a teljes zenei szövegösszefüggésen belül népzenei gyűjtőútjain is korán felfigyelt. Gyakran és részletesen írt a dallamtól elszakadó táncszókról „amilyeneket tánc közben szoktak rendesen melódia nélkül, *de azért erős ritmusban* kurjongatni.”¹⁵³ A jelenséget 1911-ben keletkezett *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című írásában érzékletesen *ritmusban beszélő* hangnak nevezi. (7) Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról, hogy mindezek ellenére a ritmus autonómiája a komponista számára sohasem a kizárólag ritmikus, vagyis a dallami és harmóniai elemeket egészen kiiktató zenét jelentette, hanem a ritmusnak a teljes zenei kontextuson belüli önállóságát, más zenei alkotóelemekkel

¹⁵⁰ Bartók, „Az úgynevezett bolgár ritmus”, *BBi* 3, 329–35.

¹⁵¹ Lásd ezzel kapcsolatban Tallián Tibornak a *BBi* 1 „Harvard-előadások” című fejezetéhez fűzött jegyzetét: *BBi* 1, 181.

¹⁵² Bartók, „Válasz Percy Graingernek”. In: *BÖI*, 646.

¹⁵³ Bartók, „A magyar nép hangszerei”, *BBi* 3, 75.

való egyenrangúságát, de nem egyeduralmát. A kizárólag ütőhangszerekre komponált zenétől való idegenkedéséről első Harvard-előadásában beszélt. **(8)** Előadásában a dallamot nélkülöző ritmikus zenét a szavak jelentését vagy magukat a szavakat is kiiktató, egyedül a hangzásra épülő ritmikus költészettel állította párhuzamba. Bartók a ritmust önmagában nem tartotta a teljes – dallami és ritmikai – zenei kontextussal egyenrangúnak, ami azonban nem zárja ki a ritmikus elem jelentős súlyát, akár elsődlegességét a zenei szövegösszefüggésen belül. Mindezt megerősíti a Denijs Dillével 1937-ben folytatott beszélgetése, amelynek során Bartók a hangszerelésre vonatkozó kérdéssel kapcsolatban nemcsak hangszerelés és melodika, de hangszerelés és ritmika összefüggését is külön megemlíti. **(9a)** Hasonlóképpen melodikus és ritmikus zenei folyamatok egyenrangúságát és egységét hangsúlyozza Percy Grainger tanulmányára adott válaszában **(9b)**, amelyet éppen a harmóniai és melodikus zenei folyamatokat egyenrangú fontossággal kiegészítő ritmika védelmében fogalmazott meg.

Bármennyire keveset szólt is ritmuskompozíciós elveiről, bármennyire befejezetlenül maradt is egyetlen ritmikai témájú előadásának fogalmazványa, Bartók életműve egészében kifejeződik a ritmus megújítására törekvő alkotói szándék, és mégha kimondatlanul maradt is, írásaiban, megnyilatkozásaiban kirajzolódik az a zeneszerzői önmeghatározás, amellyel Olivier Messiaen oly szívesen és gyakran jellemezte önmagát: „Zeneszerző vagyok és ritmusteremtő.”

Függelék

1. Bartók a népzene és saját zenéje ritmikájának kapcsolatáról

a

Az itt közölt számokat a cikk elején említett ipolysági kanásztülok- és dudaverseny alkalmával gyűjtöttem. Zeneileg akármilyen egyszerűek is, itt-ott mutatkozó különösebb ritmusképleteik még használhatók is lehetnek.¹⁵⁴

b

Megemlítem még a népdalok szinte hihetetlen ritmikus változatosságát. Parlando-rubato dallamainkban a legmegkapóbb ritmikus szabadságot találjuk. Sőt a kötött táncritmusú dallamokban is a legsajátságosabb ritmuskombinációk akadnak. Magától értődik, hogy ezek a körülmények új ritmikus lehetőségek útját mutatták meg nekünk.¹⁵⁵

c

Az „Este a székelyeknél” c. zongoraművem 2 témája székely pentaton dallamokat imitál. Az első melódia a székely parlando-rubato 8-szótagú sorokból álló dallamokat utánozza; nem teljesen híven, mert a 3. és 4. sor melódiavonalában van valami sajátságos fordulat, ami zenefolklore-szakember előtt gyanússá tenné a népi eredetet. A második melódia egy székely tánclépésszerű dallam nagyjából való utánzása; annyira nem hű a mintához, hogy a szakértő első pillantásra láthatja: ez *nem* lehet semmiképpen sem székely népi eredetű dallam.

Másik példa népdalimitációkra „Tánc-suite” című zenekari művem. Ez 6 kisebbszabású táncszerű tételből áll, melyek közül az egyik, a ritornell – mint a neve is mutatja – leitmotivszerűen többször visszatér. Valamennyi tétel tematikus anyaga parasztzene-imitáció. Mert az egész műnek az volt a célja: valami ideális elképzelésű parasztzenefélét, azt mondhatnám: valami költött parasztzenefélét egymás mellé sorakoztatni, még pedig úgy, hogy a mű egyes tételei bizonyos határozott zenei típusokat mutassanak be. – Mintául mindenféle nemzetiség parasztzeneje szolgált: magyar, oláh, szlovák, még arab is; sőt itt-ott ezeknek a fajtáknak kereszteződése is. – Így pl. az I. tétel 1. témájának melodikája a primitívebb arab népzeneire emlékeztet, ritmusa viszont keleteurópai népzeneire.¹⁵⁶

d

So, the start for the creation of the 'New' Hungarian art music was given: first, by a thorough knowledge of the devices of old and contemporary Western art music: for the technique of composition; and, second, by the newly-discovered rural music – material of incomparable beauty and perfection: for the spirit of our works to be created.

*Scores of aspects could be distinguished and quoted in regard to the influence exerted on us by this material; for instance, tonality, melody, rhythm, and even structural influence.*¹⁵⁷

¹⁵⁴ Bartók, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon” (1911). *BBí* 3, 63.

¹⁵⁵ Bartók, „Magyar népzene és új magyar zene” (1928). *BBí* 1, 135.

¹⁵⁶ Bartók, „A népi zene hatása a mai műzenére” (kéziratot fogalmazvány). (1931). *BBí* 1, 249.

¹⁵⁷ Bartók, „Harvard Lectures” (1943). *Essays*, 363.

(Így hát az új magyar műzene megteremtéséhez az indítást a következő tényezők adták: először a zeneszerzés technikája terén a régi és kortársi nyugati műzene eszközeinek beható ismerete; másodsor az újonnan felfedezett parasztzene: ez a hasonlíthatatlan szépségű és tökéletességű anyag, amelyből műveink szelleme táplálkozhatott.

Ami ennek az anyagnak a ránk gyakorolt hatását illeti, annak tucatnyi módozatát különböztethetnénk meg és idézhetnénk, például a tonalitás, a dallamosság, a ritmika terén, sőt még a formálásban is.)¹⁵⁸

e

So, we had three sources of rhythm to draw from. First, the parlando-rubato rhythm; second, the normal rigid rhythm with occasional changes of measure; and third, the 'dotted' rhythm.

As for the parlando-rubato rhythm, it could mostly be used in vocal-solo works. [...]

*What mostly interested us in the rigid rhythm kind were the changes of measure. I had fully exploited these possibilities already in my earliest works, and later perhaps even with some exaggeration.*¹⁵⁹

(Tehát három ritmikai forrásból meríthettünk.

Az első a parlando–rubato ritmus; a második a közönséges feszes ritmus esetenkénti ütemváltással; a harmadik a pontozott ritmus.

A parlando–rubato ritmust leginkább vokális szólóművekben használhattuk. *(Kékszakállúból néhány példa) [...]*

A feszes ritmusfajtában leginkább az ütemváltások érdekeltek bennünket. Már legkorábbi műveimben messzemenően kiaknáztam ezeket a lehetőségeket, később talán bizonyos fokig túlzásba is vittem. *(milyen példák? I. suite? II. suite? későbbiek? tánc-suite, [Zene] Húros hangsz[erekre])*¹⁶⁰

f

Our third and perhaps most important rhythmic source is the 'dotted' rhythm. This rhythm, although of vocal origin, can be transferred into purely instrumental music, and it is amply used there by us.

A softer variety of it is the following rhythm: ♪♪♪♪| ♪♪♪♪| or ♪♪| ♪♪♪♪||
*I used this rhythm, for instance, in my sixth string quartet.*¹⁶¹

(Harmadik és talán legfontosabb ritmikai forrásunk a “pontozott” ritmus. Ez a ritmus, bár vokális eredetű, átvihető a tisztán hangszeres zenébe, és ott bőségesen használjuk is. (Fából faragott [királyfi] Erdőtánc, még mi? Este a székelyek[nél] 2. téma)

Ennek lágyabb változata a következő ritmus:

♪♪♪♪| ♪♪♪♪| vagy ♪♪| ♪♪♪♪||

Ezt a ritmust például felhasználtam 6. vonósnégyesemben. (példa I. tétel 2. téma; III. tétel trio).¹⁶²

¹⁵⁸ BBí 1, 169. Tallián Tibor fordítása.

¹⁵⁹ Bartók, „Harvard Lectures” (1943). *Essays*, 385–386.

¹⁶⁰ Bartók, „Harvard-előadások”. BBí 1, 179., 184. Tallián Tibor fordítása.

¹⁶¹ Bartók, „Harvard Lectures” (1943). *Essays*, 389.

¹⁶² Bartók, „Harvard-előadások”. BBí 1, 180., 184.

2. „Ritmikai diszsonancia”

A 2. ritmusnak – amely mint önálló kísérő ritmus sohasem szerepel – sajátos ünnepi karaktere van, mintha belépte bizonyos feszültségbe hozná a hallgatót, amely csak a főritmus visszatérte után szűnik meg; ez szinte úgy hat, mint akkordok egymásutánjában egy diszsonáns feloldása.¹⁶³

3. Ritmikus szabadság és változatosság

a

*Denn der weit überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den Kirchentonarten, resp. in altgriechischen und gewissen noch primitiven (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste Rhythmusgebilde und Taktwechsel sowohl im rubato als auch im tempo giusto Vortrag.*¹⁶⁴

(A feltárt dallamkincs túlnyomó és éppen legértékesebb része ugyanis a régi egyházi, ill. ógörög és még primitívebb (pentatonikus) hangnemekben mozog, azonkívül a legváltozatosabb és legszabadabb ritmikus alakulatokban és ütemváltozásokban gazdag, úgy a *rubato*, mint a *tempo giusto* előadásban.)¹⁶⁵

b

*Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den alten Kirchentonarten, respektive in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten, und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel sowohl im Rubato- als auch im Tempo giusto-Vortrag.*¹⁶⁶

(Mert a gyűjtés útján nyert dallamkincs túlnyomó és éppen legértékesebb része a régi egyházi hangnemekben, vagyis a görög és bizonyos még primitívebb (pentatonikus) hangnemekben mozog, azonkívül a legváltozatosabb és legszabadabb ritmikus alakulatot és ütemváltozást mutatja úgy a *rubato*, mint a *tempo giusto* előadásban.)¹⁶⁷

Lásd még az **1a** szöveget.

4. A ritmus rögzíthetatlensége

a

A hangszeren előadott dallamokat a jó parasztmuzsikusok annyira kicifrázzák, a cifrázatok és a tempó módosulásai annyira rögtönöztek, tehát minden újabb és újabb megismétlésnél változók, hogy lekottázásuk, ha nem is lehetetlenség, de legalábbis roppant hosszadalmas.¹⁶⁸

¹⁶³ Bartók, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje” (1917). *BBi* 3, 94.

¹⁶⁴ „Biographische Skizzen moderner Musiker XXIX. Béla Bartók (Selbstbiographie).” *Musikpädagogische Zeitschrift*. VIII, 11–12 (1918 november–december), 97–99. Közreadja: Denijs Dille: „Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1918.” (*DocB* II, 113.)

¹⁶⁵ Várnai Péter (Kristóf Károly fordításának felhasználásával készült) magyar fordítása. *BBi* 1, 28.

¹⁶⁶ „Béla Bartók, Selbstbiographie.” *Musikblätter des Anbruch*, III, 5 (1921, 1. Märzheft, Sonderheft Béla Bartók), 87–90. Közreadja: Denijs Dille: Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1921.” *DocB* II, 118.

¹⁶⁷ Bartók, „Önéletrajz (1921–1923).” *BBi* 1, 32. Bartók 1923-as fordítása.

¹⁶⁸ Bartók, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon” (1911). *BBi* 3, 46.

b

*Bei der Aufzeichnung geht gerade dasjenige der Bauernmusik zu grunde, durch das sie befähigt ist dem Musiker Erlebniss zu reichen. Die starre Notenschrift kann unmöglich die feineren Nuancen in Rhythmik, in der Intonation, im Gleiten der Töne – kurzgesagt all das pulsierende Leben der Bauernmusik wiedergeben. Die Aufzeichnung einer Bauernmelodie ist sozusagen ein sinnbildliches Zeichen derselben: wer niemals dieselbe oder ähnlich geartete verwandte Melodien in lebender Gestalt, d. h. vom Bauernmunde gehört hat, der wird bloss durch Ablesen der Noten Zeichen von derselben niemals ein richtiges Bild bekommen.*¹⁶⁹

A dallam lejegyzésekor éppen az semmisül meg, ami a parasztzenét élményszerűvé teszi a zenész számára. A merev hangjegyírás képtelen a parasztzene ritmusának, hangvételének, díszítésének árnyalatait, egyszóval a parasztzene lüktető életét visszaadni. A parasztzene lejegyzése csupán annak csontváza; aki soha nem hallotta a dallamot vagy rokonát élő alakjában, vagyis parasztok szájából, az a hangjegyekből soha nem alkothat róla hű képet.¹⁷⁰

c

A mai népzene kutatás már mellőzhetetlen föltételnek tekinti a fonográffal vagy gramofonnal való gyűjtést. Tudományos szempontból tulajdonképpen csak az igazán hiteles anyag, amiről fölvétel is készült. Legyen bármilyen ügyes is a lejegyző, bizonyos apróbb finomságokat (futólagosan elsuhanó hangokat, csúszásokat, az értékviszonyokat legapróbb részletekig menve) nem jegyezhet le egészen pontosan, már csak azért sem, mert ezek az – első tekintetre imponderábiláknak látszó – apróságok előadásról előadásra változnak.¹⁷¹

5. Ütemváltozás

a

What mostly interested us in the rigid rhythm kind were the changes of measure. I had fully exploited these possibilities already in my earliest works, and later perhaps even with some exaggeration.

*But composers of other countries also used the same device, though in a different manner. It seems that the trend toward frequent changes of measure is one of the internationally-characteristic features of thwentieth century. Conductors and orchestras of forty and thirty years ago did not very much like the idea. Now, however, they are already accustomed to it, and even such extremely difficult pieces as the last part of Sacre do not give them too much trouble. Now, it is just this work by Stravinsky where you find plenty of the most characteristic changes of measure.*¹⁷²

A feszes ritmusfajtában leginkább az ütemváltások érdekeltek bennünket. Már legkorábbi műveimben messzemenően kiaknáztam ezeket a lehetőségeket, később talán bizonyos fokig túlzásba is vittem. (milyen példák? I. suite? II. suite? későbbiek? tánc-suite, [Zene] Húros hangs[erekre])

De más országok komponistái is használták ezt az eszközt, bár más módon. Úgy látszik, a gyakori ütemváltásra való hajlam egyike a XX. század nemzetközileg jellemző vonásainak.

¹⁶⁹ Németül fogalmazott tanulmány (1921). Közreadja: Somfai László: "Vierzehn Bartók-Schriften", *DocB* V, 96).

¹⁷⁰ Bartók, „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében.” *BBi* 1, 110. Tallián Tibor fordítása.

¹⁷¹ Bartók, „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” (1935). *BBi* 3, 279.

¹⁷² Bartók, „Harvard Lectures” (1943). *Essays*, 386.

Harminc-negyven évvel ezelőtt a karmesterek és zenekarok nem nagyon örvendtek ennek. Most azonban már hozzászoktak, s még olyan nagyon nehéz helyek sem okoznak nekik túl nagy gondot, mint a *Sacre* utolsó része. Éppen Stravinskynak ebben a művében igen sok jellegzetes ütemváltás található.¹⁷³ (Lásd még ezzel kapcsolatban **1e**, **3a**, **3b** szöveget.)

6. Ostinato

a

Beethoven nyilvánvalóan dudásoktól hallhatta ezt a témát talán éppen Nyugat-Magyarországon; dudazenére vall mindenestre az egyik ütem ostinatoszerű nyolcszori megismétlése mindjárt a tétel elején.¹⁷⁴

b

Feltűnő egyébként, hogy Stravinsky úgynevezett “orosz” periódusában, a “*Sacre du Printemps*”-tól kezdve, nemigen használ zárt formájú – 3, 4 vagy több sorra tagolt – dallamokat, hanem ehelyett 2-3 ütemes motívumokkal dolgozik, úgy, hogy ezeket “ostinato”-szerűen egyre ismétli. Ilyen rövid, folyton ismétlődő primitív motívumok nagyon jellemzőek egyébként az orosz zene bizonyos kategóriájára. Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód. Talán része van a tematikus anyag primitív szerkezetének is abban, hogy Stravinsky műveinek fölépítése olyan sajátos darabos, mondhatnám, mozaikszerű, abban a régebbi periódusában.

Másrészt valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzeneben is. Százszorosán fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Stravinsky, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszólo motívum-komplexumokat.¹⁷⁵

c

*Vielmehr liegt es an der Hand, daß Beethoven dieses Thema von kroatischen Dorfmusikanten, wahrscheinlich auf der Sackpfeife vorgetragen, im Ödenburger Komitat gehört hat. Dies scheint auch der Orgelpunkt f–c zu beweisen, ferner die mehrfache Wiederholung eines eintaktigen Motivs am Anfang des ersten Satzes. Derartige Ostinato-Wiederholungen von einem ein- oder zweitaktigen Motiv hört man sogar heutzutage von Sackpfeifenspielern in Ungarn und in den angrenzenden Gebieten.*¹⁷⁶

Sokkal kézenfekvőbb, hogy Beethoven ezt a témát, valószínűleg dudán megszólaltatva, horvát falusi muzsikusként hallotta Sopron megyében. Ezt látszik bizonyítani az f–c orgonapont is, továbbá az első tétel elején egy együtemes motívum többszöri megismétlése.

Egy- vagy kétütemes motívumok ilyen ostinato-ismétléseit gyakran hallhatjuk még manapság is dudásoktól Magyarországon vagy a vele szomszédos vidékeken.¹⁷⁷

d

¹⁷³ Bartók, „Harvard-előadások”. *BBí* 1, 179–180. Tallián Tibor fordítása.

¹⁷⁴ Bartók, „A népi zene hatása a mai műzenére.” (1931) *BBí* 1, 140.

¹⁷⁵ Uo., 144.

¹⁷⁶ Bartók, “Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition.” *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft*, 1932, 2 (március–április), 6–10., 3 (május–június) 5–10.; „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”. *BBí* 1, 253. Németül fogalmazott előadás.

¹⁷⁷ Bartók, „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”. Fábán Imre fordítása: *BBí* 1, 151.

*Now, almost all the motives (for instance of the Sacre) seem to be Russian peasant music motives or their excellent imitations. And the harmonies into which they are inserted, are marvellously suitable for the creation of a kind of apotheosis of the Russian rural music. But, despite the quite incredible novelty he displayed throughout, the aforementioned bases as original starting points remain recognizable. Even the origin of the rough-grained, brittle, and jerky musical structure, backed by ostinatos, which is so completely different from any structural proceeding of the past, may be sought in the short-breathed Russian peasant motives. For these, as we have seen, consist of four, two, or even one bar.*¹⁷⁸

Mármost, például a Sacre szinte valamennyi motívuma orosz parasztzenei motívumnak, vagy parasztmotívum kiváló utánzatának tűnik. A harmóniak pedig, amelyekbe a motívumok beilleszkednek, csodálatosan alkalmasak rá, hogy megteremtsék az orosz parasztzene egyfajta apoteózisát. De a szinte hihetetlen újszerűség ellenére, ami lépten-nyomon megmutatkozik, a fent említett eredeti kiindulópontok felismerhetők maradnak. Még a darabos, töredezett és szaggatott, ostinatókra épülő zenei szerkezet forrását is, amely oly tökéletesen különbözik a múlt minden szerkesztési eljárásától, a rövidlélegzetű orosz paraszti motívumokban kereshetjük. Mert ezek, mint láttuk, négy, kettő vagy éppen egyetlen ütemből állnak.¹⁷⁹

e

*Die Durchführung besteht, nach einer kurzen Ueberleitung mit übereinanderliegenden Quartschichten, im wesentlichen aus drei Abschnitten. Deren ersten verwendet, in E stehend, das zweite Thema der Hauptthemengruppe als Ostinatomotiv, über dem die imitatorische Verarbeitung des ersten Themas der Hauptgruppe in Gestalt eines Zwischensatzes vor sich geht.*¹⁸⁰

A kidolgozás egymásra helyezett kvartrétegekből alakított rövid átvezetés után lényegében három részből áll. Az első rész, E-ben, a főtémacsoport második témáját használja fel ostinato motívumként, e fölött a főtémacsoport első témájának feldolgozása folyik, imitációs betétszakaszok formájában. (Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre).¹⁸¹

7. „Ritmusban beszélő hang”

A legények sok helyen táncban a muzsika ritmusa szerint mondogatnak afféle pajkos, 2-soros verses kiszólásokat, de csak szóval (a székelyeknél: táncszó, Kalotaszeg vidékén: csujogatas, a románoknál: chiuituri vagy strigături).

Talán nálunk Nagymagyarországon is így volt ez, azzal a különbséggel, hogy a ritmusban beszélő hang önkéntelenül a zene hangjaihoz simult: énekelni kezdett.¹⁸²

8. Kizárólag ritmikus zene

¹⁷⁸ Bartók, „Harvard Lectures” (1943). *Essays*, 360.

¹⁷⁹ Bartók, „Harvard-előadások”. *BBí* 1, 166. Tallián Tibor fordítása.

¹⁸⁰ “Béla Bartók über sein neues Werk.” *National Zeitung* (Basel) 1938. január 13. (Bartók németül fogalmazott ismertetőjének első kiadása). *BBí* 1, 226.

¹⁸¹ Sz. Keményfy Éva fordításának módosított változata: *BBí* 1, 81.

¹⁸² Bartók, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon” (1911). *BBí* 3, 57.

*A third concept, of composers other than f Weisshaus, is to eliminate sounds of determined pitch from music. Or, in other words, to write pieces for percussion instruments alone. This idea seems to have been propagated mostly in this [United States] country; in fact I have seen whole programmes made up only of percussion music. However interesting the use of rhythmic and other devices, I think it is nevertheless a rather monotonous experience for the listener to sit through a programme made up exclusively of percussion music. This is my feeling despite my high personal interest in the exploitation of percussion instruments in various new ways. However, I can very well accept the idea of writing music exclusively for percussion instruments as an accompaniment for dance performance. In this case the dance is the primary, the leading factor, and the percussive noises arranged in systematic order are only accessories. I repeat, to have percussion music only without other musical background, seems to me somehow exaggerated, and the results monotonous.*¹⁸³

(Egy harmadik ötlet szerint (ez nem Weisshausé, hanem másoké) a zenéből ki kell küszöbölni a határozott magasságú hangokat, és csakis határozatlan hangmagasságokat kell használni; más szóval kizárólag ütőhangszerekre kell komponálni. Ezt az eszmét főleg Amerikában terjesztették; számos zeneszerző írt ilyen műveket, láttam kizárólag ütőszénből összeállított műsorokat is. Bármily érdekes ritmikai és más fogásokat használnak is, mégis úgy vélem, kizárólag ilyen zene hallgatása hosszasan elég egyhangú. Így érzem, annak ellenére, hogy személy szerint nagyon érdekel az ütőhangszerek különféle újszerű lehetőségeinek kiaknázása. – Tökéletesen elfogadhatónak tartom a kizárólag ütőhangszerekre írott zenét, ha táncprodukciók kíséretére szolgál. Ebben az esetben a tánc az elsődleges, meghatározó tényező, a rendszerbe foglalt ütőszörejek pedig csak járulékok. De az ütőszene használatát öncélú eszközként, egyéb zenei háttér nélkül túlzásnak tartom, az eredményt pedig egyhangúnak.¹⁸⁴

9. Ritmus és dallam egyenrangúsága

a

Denijs Dille: *Et votre orchestration, s'est-elle inspirée de l'élément national?*

Béla Bartók: *Je pense que non, j'ai toujours voulu être clair, mettre en valeur mes intentions mélodiques, donner du relief aux rythmes.*¹⁸⁵

D. És hangszerelését inspirálták nemzeti elemek?

B. – Úgy gondolom, nem. Mindig világosságra törekedtem, meg akartam valósítani melodikus elképzeléseimet s ki akartam domborítani a ritmikát.¹⁸⁶

b

[...] die Menschheit von Natur und aus in gleichen Masse sowohl die "melodious" als die "rhythmic" Musik begehrt und benötigt. Ich fühle die Gleichberechtigung beider Arten und als das vollkommenste musikalische Werk betrachte ich jenes Werk, welches beide Arten

¹⁸³ Bartók, „Harvard Lectures” (1943). *Essays*, 356–7.

¹⁸⁴ Bartók, „Harvard-előadások”. *BBí* 1, 163–164. Tallián Tibor fordítása.

¹⁸⁵ „Interview de Béla Bartók par Denijs Dille” (1937). In: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé*. Éd. par Yves Lenoir. (Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art Collège Érasme, 1990), 28.

¹⁸⁶ „Bartók Béla és Denijs Dille beszélgetése.” (1937). In: Ujfalussy (összeáll.), *Bartók breviárium*, 479. Ujfalussy József fordítása.

*zusammenfast. Und dieses Werk ist meines Wissens und meinem Gefühle nach, J. S. Bach's Werk.*¹⁸⁷

[...] az emberiség természeténél fogva ugyanolyan mértékben kívánja és látja szükségét a “melodikus” és a “ritmikus” zenének. Én mindkét fajtát egyenjogúnak érzem, és a legtökéletesebb zenei műnek azt a művet tekintem, amely mind a két fajtát egybefoglalja. És ilyen mű, tudomásom és érzésem szerint J. S. Bach életműve.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Válasz Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című tanulmányára; kéziratot német nyelvű fogalmazvány. (1934). Demény János (szerk.), *Bartók Béla levelei* III (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955), 397–398.

¹⁸⁸ Uo., 399–400. Demény Jánosné Benedict Edna fordítása.

2. Ritmuskompozíciós eljárások és mozgástípusok

2.1 Ritmikai személyiségek – *Zongoraszonáta* (1926)

A *personnages rythmiques* (ritmikai személyiségek) Olivier Messiaen szakkifejezése: olyan jellegzetes, körülhatárolt zenei-időbeli alakzatokat jelent, amelyek állandók vagy változók, de mindig felismerhetők. A ritmusjelenséget Messiaen a különféle ritmusképletek variációs lehetőségeivel együtt ritmustana második kötetében mutatja be.¹⁸⁹ Bartók ritmusalkotó elveit nem foglalta rendszerbe, de ritmuskompozíciós gondolkodásának legfontosabb elemeit ismertette negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában.¹⁹⁰ A kelet- és középeurópai feszes ritmus elemeinek tárgyalásakor pontosan körvonalazott ritmusalakzatokat, mintegy zenei „verslábakat” sorolt fel.¹⁹¹ Bizonyos ritmusképleteknek, ha nem is a messiaeni értelemben történő „megszemélyesítésére”, de önálló arculatának, jelentésgazdagságának érzékelésére való hajlamra vall Bartók ritmusmeghatározása: („Ritmus alatt ti. különféle hosszúságú hangjegyértékeknek értelmes képletekké való csoportosulását értjük.”¹⁹²), Az „értelmes képletek”, illetve a „ritmikai személyiségek” kiemelt jelentősége fontos párhuzamot teremt Bartók és a francia mester ritmusszemlélete között.

Az 1926-os esztendő „új stílusát” bejelentő *Szonáta, zongorára, 1926* egyike Bartók alapvetően ritmusarcú kompozícióinak. A mű egésze ritmikai alkatú. A három tétel mozgásszerkezetének kiindulópontja azonban a zenei ritmusnak három különböző megnyilvánulásmódja: öntörvényű-gépies folytonosság, dallam nélküliség és ütemmetrikus tánclemdület. A tételek között összefüggést teremtő ütőhangszerszerű hangzás, a más és más sebességű, de mindvégig érvényes feszes tempó ellenére ellentétes karakterű mozgástípusok követik egymást. A nyitótétel (Allegro moderato, ♩ = 120–126) a *tempo giusto* ritmusnak a korai 20. század értelmezése szerinti barbár–démoni jellegzetességeit mutatja, a lassú tétel fogalmazásmódjának (Sostenuto e pesante, ♩ = 84) központi eleme a „ritmusban beszélő hang”¹⁹³, míg a finálé (Allegro molto, ♩ = 170) tánczenei eredetű ritmus-hangnemének alapja a változó metrum és a gyors tempó. A ritmusszerkezetre összpontosítást elősegíti az arab

¹⁸⁹ Messiaen, *Traité* II, 91–385.

¹⁹⁰ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 178–184.

¹⁹¹ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 180.

¹⁹² Bartók, „Megjegyzések a román népzeneiről”. *BBí* 3, 339.

¹⁹³ Bartók, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. *BBí* 3, 57.

népzenével összefüggésbe hozható szűkjárású dallamosság,¹⁹⁴ s a hangszínbeli tartózkodás, azaz a „semleges”¹⁹⁵ hang, ami a zongora ütőhangszerszerű használatának a következménye.

Bartók 1926-os, ritmus és dallam egyensúlyát az előbbi javára megbontó zeneszerzői stílusának¹⁹⁶ kialakításában Bach előtti, Bach korabeli és parasztzenei ritmikai eljárások ösztönzése mellett döntő szerepe volt Stravinsky ritmuskezelésének. A nagy orosz kortársnak nemcsak újklasszikus korszakában érvényes ritmikai eljárásai inspirálták Bartók 1926-os ritmusstílusát, hanem korábbi, „oroszos” korszakának ritmusalkotó elvei is. A kompozíciós lehetőségeknek a különböző hatások együttes érvényesítéséből adódó gazdagságára vezethető vissza, hogy korabeli konstruktivista kezdeményezésekkel és neoklasszikus irányú törekvésekkel¹⁹⁷ szemben Bartók ritmusra támaszkodó tárgyszerűsége a dallamot nem üresítette ki, csak tehermentesítette azzal, hogy tartalmait a ritmusba helyezte. A ritmusban maradás elvének legszélsőségesebb megvalósulása az életműben a *Zongoraszonáta*.

I.

A koncertáló-motorikus indító tétel hangvételt Bartók másfél évtizeddel korábban komponált, egyetlen *Tempo giusto* utasítású zongoradarabjának, az *Allegro barbarónak* tónusával szokás rokonítani. A hasonlóság valóban szembetűnő; az ütőhangszerszerűség, a ritmikus arculat fölidézi a korábbi zongoramű emlékét. A *Szonáta* időszerkezete azonban egészen más: az eltérő logikájú műfaj és a mérsékeltebb feszes tempó (♩ = 120–126)

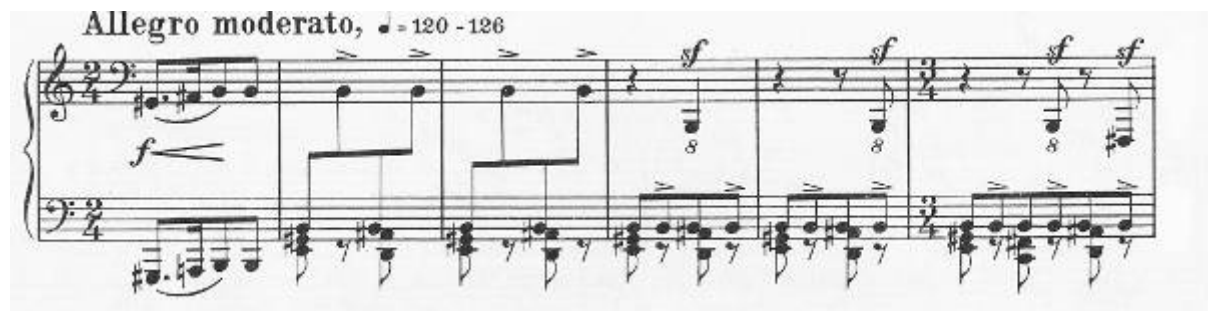
¹⁹⁴ Az arab népzene hatásáról általában Bartók zenéjében lásd Kárpáti János, „Bartók Észak-Afrikában – egy rendkívüli gyűjtőút és annak zenéjére való hatása”. In: uő, *Bartók-analitika*, 98; Bartók és az arab népzene kapcsolatáról elsősorban az *I. zongoraversenyt* illetően lásd „Vikárus, *Modell és inspiráció*”, 131.

¹⁹⁵ „A zongorahang semleges jellegét régóta felismerték. Nekem azonban úgy tetszik, hogy igazi jellegzetességét csak az a mostani törekvés használja ki, amely ütőhangszerként kezeli.” Bartók, „Nyilatkozat a zongoráról”. *BÓI*, 793.

¹⁹⁶ Bartók a zene melodikus és ritmikai összetevőinek egyensúlyát tartotta ideálisnak. Tanúsítja ezt Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című cikkére adott válasza. Lásd a disszertáció *A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásaiban* című fejezetének (1.3) függelékében a **9b** példát) Az egyensúly megbontása a ritmus javára a legfontosabb jellemző, ami valóban kivételessé teszi az 1926-os zongorás esztendő zeneszerzői stílusát. Az 1926-os év kivételes szerepére utal az életműben Bartók egy saját stílusfejlődésére vonatkozó, 1941-es visszatekintő nyilatkozata is: *I myself believe, have developed in a consistent manner and in one direction, except perhaps from 1926 [...]* (Ami engem illet, úgy hiszem, hogy következetesen és egy irányban fejlődtem, kivéve talán 1926-tól [...]) A fordítás a szövegrészlet Vikárus László közlésében megjelent, pontosított magyar nyelvű változata. In: uő, „Ötös ritmika” 133. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét sem, hogy nyilatkozatában Bartók kifejezetten az 1926-os esztendő kivételességét kívánta kiemelni. Erre az értelmezési lehetőségre figyelmeztet Somfai László. Lásd uő, „Classicism as Bartók Conceptualized It”, 130. Magyarul: „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”, 418.

¹⁹⁷ Bartók középső alkotóperiódusának ritmusstílusára vonatkoztatva a neoklasszicizmus kifejezés nem általában korábbi ízlésmódok felidézését jelenti, hanem szorosabb, inkább neobarokk értelemben érvényes. Lásd Somfai, „Classicism as Bartók Conceptualized It”, 124, ill. „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”, 410. Bartóknak a neoklasszicizmushoz való viszonyát általánosságban tárgyalja Tallián, *Bartók*, 161–174.

megkülönbözteti a nyitótétel ritmikáját a testvérdarab lendületes, előre haladó „magyar giusto” jellegétől. Noha Bartóknál a repetíció, mint azt zongoraműveinek zongorista elemzője, Barbara Nissman hangsúlyozza, soha, így a szonátatételben sem statikus,¹⁹⁸ a kezdettől jelentkező ellenritmus, a folytonos polimetrika feltartóztatja és befelé tágítja a 2/4-es giusto mozgásformának pusztán ütemváltásokkal nem fékezhető előrehaladását.



2.1–1. Zongoraszonáta (1926) I, 1–6

Döntő különbség az *Allegro barbaro* és a *Zongoraszonáta* időkezelése között az akcentusok eltérő alkalmazása. A hangsúlyozottan *tempo giusto* darab első ütemének „jó ütemrészét” Bartók hangsúlyrendjében a legerősebb kiemelés, *sff*-val jelölt akcentus¹⁹⁹ erősíti meg. A *Szonáta* kezdetének metrikai körvonalai elmosódottabbak. Nem egyértelmű a Bartók ritmusrendszerében meghatározó „felütés nélküliség”, vagyis az arsis-elv²⁰⁰ érvénye. A crescendo villa, s mindjárt a következő ütemben fellépő ellenhangsúlyok megingatják a kottaképben szilárdnak mutakozó ütemrendet. Miközben a tempó az első pillanattól feszes tartású, a metrum, legalábbis a hallás számára, a második téma kezdetéig (38. ü.) meghatározhatatlan. A főtéma központi, repetáló hangja nem a legjobb ütemrészen szólal meg. A rávezető *crescendo*-jel az „antimagyar” pontozott ritmusnak ütemelőző jelleget ad, míg a második ütem fő súlyának, a hangnemközlő akkordnak metrikai jelentőségét dinamikus hangsúllyal rendelkező ismételt hangok ellensúlyozzák. Az első hangerőtöbblettel (dinamikai nyomatókkal) megerősített metrikai súly, s vele a ritmusbeli disszonancia feloldása a 14. ütemben következik be.

¹⁹⁸ Barbara Nissman, *Bartók and the Piano. A Performer's View*. (Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002), 116.

¹⁹⁹ Bartók akcentus-jelölésmódjaihoz és azok értelmezéséhez lásd Somfai, *Bartók*, 267.

²⁰⁰ Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”. *BBi* 1, 178. Az arsis metrikai szakkifejezés eredetileg a táncban és később a görög metrikában a láb emelését, ennek megfelelően az ütem súlytalan, gyöngye részét jelentette, mert a súlyos résznek a thesis, a láb földre helyezése felelt meg. (Lásd Paul Walker „Arsis, thesis” szócikkét in *The New Grove* 2nd edition, II, 80. Figyelemreméltó, hogy a negyedik Harvard- előadás fogalmazvány-szövegében az ütem súly jelölésére először a régi értelmezésnek megfelelő thesis szerepelt, amit Bartók utólag változtatott arsisra. A módosítás arról árulkodik, hogy Bartók eredeti értelmükben használta ezeket a metrikai fogalmakat, vagy legalábbis bizonytalan volt azok értelmezésében.



2.1–2. Zongoraszonáta (1926) I, 13–16

A kezdet ritmikai összetettsége, a természetes ütemsúlyok megkérdőjelezése nem jellemző Kelet-Európa népi *tempo giusto* stílusára, amely a ritmikai polifóniát nem ismeri.²⁰¹

A szonátatétel főtéma-területe, bár „szabályosan sorakozó, általában 2/4-es ütemekből”²⁰² épül fel, nem „magyar giusto” karakterű. Ritmusa kötött, de nem abban az értelemben, ahogyan Bartók a kelet-európai feszes ritmust később meghatározta.²⁰³ A mozgás jellege inkább az arab paraszti tánczene ritmikájával állítható párhuzamba. Az erőtlőbbetből származó akcentusok sokfélesége emlékeztetbe idézi az arab népzene hangszínkülönbséggel létrehozott ritmusképleteit, amelyekre a zeneszerző a Biskra-vidéki arabok népzenejét ismertető cikkében hívta fel a figyelmet.

Az ütőfelület közepén és szélén megütött hangok közt feltűnő nagy a színekülönbség. Ennek, meg a különféle hangsúlyozási lehetőségeknek kihasználásával, továbbá az ütéseknek jobb- és balkéz közt történő tervszerű elosztásával rendkívül változatos ritmusképleteket hoznak létre már akkor is, ha az egyes ütések időmértéke egyforma.²⁰⁴

Bartók a jellemzést *Zongoraszonátája* első tételéről is megfogalmazhatta volna. Bár saját előadását hangfelvétel nem őrzi, szinte bizonyos, hogy a hangsúly-jelölésmódokban rendkívül változatos kottakép a nyomatékból származó akcentusok erősségkülönbségein túl eltérő ütőhangszer-effektusokra, hangszín-rétegekre is utal. A feltételezést megerősíti az első Harvard-előadás egy gondolata az együtthangzó fél- és negyedhangos hangközök, hangzatok keménységének oldási lehetőségéről a zongorazenében:

²⁰¹ Lásd Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 184.

²⁰² Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 178.

²⁰³ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 178–180.

²⁰⁴ Bartók, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje.” *BBí* 3, 88–89.

Különböző eszközök vannak, melyekkel a zongorazenében is enyhíthető e hangzások keménysége. Ezek az eszközök a dinamikai színezés különbségén alapulnak, [...] ²⁰⁵

A főtéma terület (1–35. ü.) tematikus anyaga maga a tagolatlan mozgás, melynek célul szerinti előrehaladását kétféle ritmusjelenség gátolja: a gépies–szakadatlan, önmagában is polimetrikus balkéz–ostinato, amelynek harmadik nyolcada is súlyos, ²⁰⁶ és a jobbkezes szólamában megjelenő ellenritmus. ²⁰⁷ A ritmikai disszonancia végül a zenei időszerkezet széteséséhez vezet (17–35. ü.). A első témaszakasz felbomlása (31–35. ü.) egy korábbi témalebontó eljárásra (7–11. ü.) utal vissza.



2.1–3a Zongoraszonáta (1926) I, 31–34



2.1–3b Zongoraszonáta (1926) I, 7–12

Az egyenletes nyolcadlüktetés menetét elsőként megállító sforzato akkordok aszimmetrikus, 3+3+2 tagolású, hemiolaszerű alakzatot mintáznak, melynek a balkéz szólamában negyedszünettel induló időbeli fordítása jelenik meg (2+3+3).



²⁰⁵ Bartók, „Harvard-előadások I”. *BBí* 1, 162.

²⁰⁶ Lásd Somfai László, „Metrumtörő ritmizálási praktikák (*Zongoraszonáta, 1. zongoraverseny*)”. In: uő, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 172–173.

²⁰⁷ A jelenséget Frigyesi Judit változatlan háttér előtt zajló ritmikai variációnak nevezi. Lásd diplomadolgozatának „Az 1926 utáni zongoraművek sajátos polimetrikus szerkezete” című fejezetét. In: uő, *Ritmuszvizsgálatok*, 100–105.



36–37

Ennek a komplementer, a belső mozgás lassúbbodását eredményező ritmusszerkezetnek egyenletes változata választja majd el a második témát a harmadiktól (55–56. ü.).

A kromatikus második témának vagy első melléktémának a *Táncszvit* első tematikus szakaszára emlékeztető metrikája a főtémaénál egyöntetűbb. A kelet-európai népzene ritmusrendjéhez közelítő világos, természetes ütemrend megjelenése a mesterséges metrikai törvényeknek engedelmeskedő főtématerületet követően nyugvópontot jelent a ritmusszerkezetben.



2.1–4. Zongoraszonáta (1926) I, 44–46

Noha az egyenletes ütemmetrumot időnként betoldások és ritmusszűkítések hangolják el,²⁰⁸ (48, 50, 51. ü.) a téma egészének szokványos a metruma. A hangvétel giusto jellegű, ütemsúlyon kezdődő ritmusformulákból alakul ki, mégis – különösen az előzmények gépies-tárgyszerű ritmuseseményeihez viszonyítva – lírai karakterű. A váratlan hangsúlyok nem eredményeznek polimetrikát, nem ingatják meg a téma feszes tartását.

Az ellenmozgásos harmadik, melléktéma rangú formarész ugyanezekből az elemekből teljesen más hangulatú zenei képet teremt.

²⁰⁸ A ritmusbeli elhangolás jelenségéről lásd Kárpáti, „Perfect and Mistuned Structures in Bartók’s Music”. *Studia Musicologica* 36/3–4 (1995), 365–380. Magyarul: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”. In: uő, *Bartók-analitika*. 150–153.



2.1–5. Zongoraszonáta (1926) I, 57–62

A harmadik tematikus szakasznak a felépítése, minthogy additív elvű, emlékeztet Stravinsky „orosz” alkotókorszakának rövid motívumokat ismételtető szerkesztésmódjára, amit Bartók 1931-ben így jellemzett:

Feltűnő egyébként, hogy Stravinsky úgynevezett „orosz” periódusában, a „Sacre du Printemps”-tól kezdve, nemigen használ zárt formájú – 3, 4 vagy több sorra tagolt – dallamokat, hanem ehelyett 2-3 ütemes motívumokkal dolgozik, úgy, hogy ezeket „ostinato”-szerűen egyre ismétli. Ilyen rövid, folyton ismétlődő primitív motívumok nagyon jellemzőek egyébként az orosz zene bizonyos kategóriájára. Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód. Talán része van a tematikus anyag primitív szerkezetének is abban, hogy Stravinsky műveinek fölépítése olyan sajátágosan darabos, mondhatnám, mozaikszerű, abban a régebbi periódusában.

Másképpen valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzeneben is. Százszorosán fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Stravinsky, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszoló motívumkomplexumokat.²⁰⁹

A ritmika töredezettsége összefügg a téma hangnemének elmosódottságával. A töredékszerű dallamok harmóniai teherbíró képességére, zenei időtartamok és atonalitás, illetve rövid, önmagukban tonális motívumok és hangnem nélküliség összefüggésére Bartók ugyancsak Stravinsky zenéjével kapcsolatban figyelmeztetett, éspedig a *Falun* ritmusstílusát (1924, 1926) valószínűleg közvetlenül ösztönző²¹⁰ *Pribautki* elemzésekor, 1920-as *A népzene hatása a mai műzenére* című cikkében:

Ezeknek a motívumoknak, amelyek önmagukban véve egytől egyig gyökerükben tonálisak, jellemzően rövid lélegzetű volta olyan fajta hangszerkíséretre ad alkalmat, amely a motívumok hangulatára igen jellegzetes, többé-kevésbé atonális hangfoltok sorozatából áll.²¹¹

²⁰⁹ Bartók, „A népi zene hatása a mai műzenére”. *BBí* 1, 144.

²¹⁰ Erről lásd Tallián, *Bartók*, 162., Vikárius, *Modell és inspiráció*, 136.

²¹¹ Bartók, „A népzene hatása a mai műzenére”. *BBí* 1, 103.

A *Szonáta* Stravinsky-ihlette témájának hangnemi kettősségét ritmikai homofónia ellensúlyozza. Az akkordokra támaszkodó szerkezet azonban nem jelent sem egyhangúságot, sem pedig metrikai egyensúlyt: a melléktéma nem állóképszerű, hiszen – ahogyan Bartók jellemezte Stravinsky hasonló ritmusszerkezeteit –, motívumai „önmagukat hajszolják”²¹². A nyolcadmozgást metrumváltások oldják, és a hangsúlyokkal megjelölt vagy *legato* ívvel összefogott hangértékekben ütembe nem zárható, aszimmetrikus időalakzat lüktet:



57–61

A negyedik témához vezető rövid átmenet (69–75. ü.) erősen polimetrikus. A melléktémából származó ritmikai alapú, egyenletes ostinato rendjét „kívülről érkező”, *fortissimo* utasításokkal kiemelt anapestusz-figurák törik meg. A metrikai ütközetet az ostinato megszilárdulása zárja le a negyedik, egyértelműen ütemmetrikus téma elindításával.



2.1–6. Zongoraszonáta (1926) I, 74–83

Az „előkés” téma mondókaritmusát önelvű forgó ostinato ellenpontozza. Vele szemben az arpeggio-keretbe foglalt ötödik téma a metrikailag egyértelműbb, egyenesvonalú második téma rokona. Míg azonban a közös indító ritmusalakzat első megjelenésekor (2.1–4.) vonalszerűen halad előre az időben, második változatának célelvű előrehaladását az eltérő

²¹² Bartók, „A népi zene hatása a mai műzenére”. *BBí* 1, 144.

artikuláció mellett a negyedlüktetést hangsúlyozó arpeggiók és az ellensúlyokat képző „kiáltások” akadályozzák.



2.1–7. Zongoraszonáta (1926) I, 116–118

Az expozíció ritmikai-metrikai szerkezetét fokozatos egyszerűsödés jellemzi. Az egyenletes ütemmetrika érvényét minden lehetséges módon kétségbe vonó főtéma-területtől a záró tematikus szakaszban az egyik legegyszerűbb zenei mozgásfolyamathoz, negyedekből és nyolcadokból építkező *tempo giusto* ritmushoz érkezünk. A dudaritmusú arpeggiókba foglalt mondóka eltérő szótagszámú sorokból (10, 8, 6, 4) szerveződik ugyan strófává, de a mozgásfolyamat egyöntetű marad, mivel a szótagcsoportok szorosan kötődnek a kétnegyedes ütemrendhez.

A kidolgozás metrikailag a legösszetettebb formaterület. Kezdeti szakasza, amely az expozíció negyedik (záró-) témájához vezető polimetrikus területet fogalmazza újra, amint ott, ugyanúgy ezen a helyen is megbontja az expozíció végére megszilárdult ütemmetrikus rendet. A „visszaverődő” anapestusz-elemek az ostinatóval szemben önálló metrikai folyamatot képeznek (135–151. ü.). A két egyidejű, egymástól mégis független ritmusciklus együtt haladását az expozíció záró- és főtéma-motívumainak idézésénél fellépő ütemváltások (141, 145, 148. ü.) tovább bonyolítják. A metrumváltások, mint a nyitótételben általában, itt sem sürgetőek, hanem olyan ütembetoldásokkal vagy ütemtágításokkal járnak együtt, amelyek az újramondott tématoredékek megvilágítására szolgálnak. Az időtartamtöbbletek tempómódosulás nélkül változtatják rugalmassá az alapjaiban merev metrumkeretet. A második téma visszaidézése előtt a poliritmika újra metrum nélküliséghez vezet: a kétnegyedes forgó ostinato-motívum metruma – amint arra a gerendák három nyolcadot egybefogó írásmódja is figyelmeztet – átértelmeződik. A páros ütemek egymásra következését megszakító 3/8-os mozgás lassítja a zenei idő előrehaladásának folyamatát, azaz

tempóváltozás nélküli ritartandót eredményez. Az átvezető–előkészítő ütemekben dinamikai kontraszt emeli ki a jobb- és a balkéz motívumainak önállóságát.



2.1–8. Zongoraszonáta (1926) I, 150–159

A két dinamikai folyamat egységesülésével a ritmikai disszonancia is feloldást nyer: a második téma kidolgozásbeli megjelenésével megszűnik a polimetrika. Feladatát, az egyenletes ütemmetrika fellazítását az ütemváltások és a metrikailag gyenge ütemrészeket kiemelő sforzato ütések veszik át.

A rekapituláció közeledtét a kidolgozásban önálló tematikus területté fejlesztett, figyelemfelkeltő anapesztusok jelzik. A főtéma terület, korábbi egyenletes metrumba nélkül, csak jelzésszerűen tűnik fel a visszatérésben. Az expozícióban túlhangsúlyozott nyolcadlüktetés háttérbe húzódik, csupán a töredezett tizenhatod-motívumok időmérő alapjául szolgál (195–208. ü.). A negyedik témát Bartók a kóda előtt szilárd metrumú, változatlan ritmusában idézi vissza.

A kódában bekövetkező tempóváltozás a szonátatétel legjelentősebb ritmikai eseménye. Az egymásból alakuló témák, a poliritmikus, de változatlan tempójú átvezetések mintha csak ezt az egyetlen döntő változást készítenék elő. A kóda 'tartalma' a régi és az új tempó ütközése (Allegro moderato, ♩ = 120–126; Più mosso, ♩ = 144), (235–236; 246–247; 254–255). Az accelerando a zárószakaszban törvényszerűen polimetrikába torkollik, de a nyolcadmozgás feszes üteme a záróban nem esik szét, csak átértelmeződik: a kétnegyedes, a

„fel és lemozdulások iránya alapján” 3 + 3 + 2 tagolású, „Bartók-hemiolás” alaplüktetés²¹³ fölött egy másik, hármas lüktetésű (3 + 2 + 3) nagyütem-típus is kialakul. Bartók a két egymásba fonódó hármas metrumfolyamatot „egy ciklus-idegen 4-nyolcados hosszal (egyben a tétel 2/4-es koncepciójához való visszatérés) mozgásából kizökkenti. Ezen a törési ponton szánt végig a klaviatúrán a híres záró glissando.”²¹⁴



2.1–9. Zongoraszonáta (1926) I, 259–268

A nyitótételben a ritmusnak mindvégig formaalkotó szerepe van. Annak ellenére, hogy a szonátatétel nem ritmuskompozíció, tagolásának legfontosabb eszköze a ritmusbeli „disszonancia” és „konszonancia” váltakozása.

Expozíció

polimetrika (1. (fő-) téma) ↔ ütemritmika (2., 3., 4., 5. téma)

Kidolgozás

polimetrika (135–154. ü.) ↔ ütemritmika metrumváltásokkal (155–181. ü.)

Rekapituláció

polimetrika + ütemváltás (1. téma) ↔ egyenletes ütemritmika (4. téma) ↔ tempóváltozás + polimetrika (kóda)

²¹³ Lásd Somfai László, „Metrumtörő ritmizálási praktikák (Zongoraszonáta, 1. zongoraverseny)”. In: uő, *Tízennyolc Bartók tanulmány*, 175.

²¹⁴ Uo.

Míg a tételkezdetet a ritmusbeli tonalitás hiánya, a metrum nélküliség jellemzi, a népzenei ihletett tematikájú szakaszokban, ha nem is szilárdul meg egészen a metrum, jól érzékelhető az ütemritmika. Az átmenetek rendszerint megkérdőjelezzik a megelőző tematikus szakaszok alaplétketését: a fő tematikus területek kezdetét kettőnél több rétegű, „ritmus nélküli” áramlássá oldódó polimetrika és figyelemfelkeltő ritmikai motívumok készítik elő.

A szonátatétel folyamatos ritmusbeli feszültségét ellensúlyozza a klasszikus formamodell megőrzése és a világosan kivehető tonalitás.

II.

A C tonalitású lassú tétel, ellentétben a mozgáselvű kerettételekkel, állóképszerű. A dalforma mellett a változatlanág érzetét erősíti a hallgatóban a tempóváltozás nélküliség és a nyitótételt meghatározó erő- és energiaelvű akcentusok hiánya.

A kezdőtéma hangrepetíció – a jobb kéz szólama beszél, szillabikus giusto ritmusban, személytelen, az idő múlását jelző harangütések foglalatában.



2.1–10. Zongoraszonáta (1926) II, 1–6

A téma beszédszerűségét kiemeli regisztere, a természetes emberi hang magassága. Az egyidejű ellenszólam Bartók magánbeszéd-hangvételének jellegzetes kísérő ritmusa, ametrikus ostinato. A nem egyenletes akkordisméltódás a zenei időben mozdulatlan ritmuskeretet alkot. Az első három 'harangütéssel' megadott metrum azonban a tétel hatvankét ütemén keresztül mindvégig folyamatos és egyenletes: nincs tempóváltozás. Noha a kottázás mindent megtesz azért, hogy rezzenetlen, időtlen ritmusfolyamatot szólaltasson meg

a zongorista, a 'tartam' mégsem szintisza. Az ütemvonalnak ugyanis mind a hangismétlő beszéd-dallam tagolásában, mind a vele párbeszédet folytató polifón ellenanyag hangsúlyrendjének kialakításában fontos szerepe van.²¹⁵ Ebben a tételben a ritmus egyetlen eleme sem gépies, mivel a gyökerében lassú-tánc tartású mozgásfolyamat egyenletességét változó ütemek oldják.

A kezdő ritmus-sorpár mindössze két hangértékből építkezik. A ritmusban maradó dallam, mintha csak két időmértékes verssor elvont, szövegtelen képletét mintázná. A lüktetés alapelemei nem dinamikus hangsúlyok, hanem időtartamok. A jobbkez szólamának ritmusfolyamata alapértékekben, additív kompozíciós elv szerint szerveződik. A bizonytalan metrumérzetet először két félkotta, azaz jambikus lüktetést eredményező hosszú „szótag” közbeékelődése teremti meg. A két hosszú hangérték többletidőtartamból származó jelentőségét a balkéz komplementer jellegű ellenszólama és az ütemvonal diktálta metrikus súlyok egyképp megerősítik. A bővített ritmusváltozat, a második, két hangmagasságot (e-d) érintő dallamsor elhangolt ritmikus struktúra benyomását kelti: az első hosszú hangérték megjelenése súlytalan ütemrészen következik be, a jambikus alapképlet daktilus alakzattá formálódik.

A „ritmusdal” második strófájában, bár a hangok időtartamaikban változatosabbak, megőrződik a ritmusbeli ökonómia. A hangerőben fokozatosan erősödő kezdő alapképlet lezáratlan ritmusmotívuma (♩ ♩ ♩ ♩) később a trió szakasz fő ritmikai anyaga lesz (24–29. ü.). Ellenritmusa szimmetrikus antiszpasztusz, Bartók ritmusrendszerének legzártabb „ritmikai személyisége”, amelynek ismétlődő csonka formája (♩ ♩ ♩) vezet vissza a kezdet első visszatéréséhez.

A középrész legato negyedmozgása a *Kékszakállú herceg várából* jól ismert, jellegzetes bartóki láncostinátónak töredezett változata. Az egyenletesen egymásba kapcsolódó negyedhang-csoportok ismétlődését, egy helyben forgását a dinamikai folyamat fokozza

²¹⁵ Bartók hangsúlyjelként értelmezte az ütemvonalat. Tanúsítja ezt egy a szerb–horvát népzenei gyűjtemény első kötetének *Bevezetőjében* olvasható eszmefuttatása az ütemvonal szerepéről beszédszerű dallamokban: *Some scholars say bars should not be used in parlando–rubato melodies. Probably their point is that in these melodies no regularity of rhythm can be observed and that therefore the periods must not be divided into measures, since measures refer to certain regularities of rhythm. However, when we consider the original meaning of the bar (it means an articulating accent on the value following the bar), then we can easily acquiesce in the setting of bars in these periods. We can, moreover, appreciate them as very useful means of giving a clear idea of the articulation of the melody.* (Vannak tudósok, akik azt mondják, nem kell ütemvonalat használni *parlando–rubato* dallamokban. Valószínűleg az ő álláspontjuk az, hogy ezekben a dallamokban nem lehet megfigyelni a ritmus szabályosságát, és ezért a szakaszokat nem lehet ütemekbe osztani, mivel az ütemek a ritmus bizonyos fokú szabályosságára utalnak. Ha azonban az ütemvonal eredeti jelentését nézzük (artikulációs súlyt jelent az ütemvonalat követő értéken), egészen nyugodtan alkalmazhatunk ütemvonalat ezekben a szakaszokban. Ráadásul még úgy is értékelhetjük, mint nagyon fontos eszközt, amely világos képet ad a dallam artikulációjáról.) In: *YFM* I, 7.

várákozással. Az érkező ritmikai és harmóniai motívum a második téma kezdősora, amelynek tágas ambitusú dallama kromatikussá szűkül. A melodikus elem változása együtt jár a ritmusképletek zártabb, csaknem szimmetrikus változatainak megjelenésével. (30–31. ü., 34–35. ü.: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩). A tétel tartalmi súlypontja a három központi „ritmikai személyiségnek”, az antiszpasztusznak, a repetáló beszédritmusnak és a mozdulatlanságból kitörni vágyó ritmusalakzatnak egybekapcsolódása.



2.1–11. Zongoraszonáta (1926) II, 42–49

A visszatérést ötös ritmusmotívumok készítik elő, és az ismétlődő hang is ötös ritmusfoglatatú. A ritmus-monológ nem fejeződik be, hanem feloldatlanul megszakad: a zárómondatot egy előzményektől idegen ütős effektus szakítja félbe.

III.

A rondótétel időszerkezete, mint a Bartók-táncfináléké általában, ütemmetrikus rend és metrikai oldottság, 'időbeli' és 'időn kívüli' ritmusfolyamatok keveréke. Az indító ötfokú sorpár – amelynek ritmusszerkezetében a kolindaritmika fontos szerepet játszik²¹⁶ –, azonnali ismétlődésével mindjárt a tétel kezdetén egyenletes ütemérzetet biztosít. A nagyütemen belül

²¹⁶ A rondótémát „elidegenítő–megnemesítő” ritmikai stilizálás „aligha független az 1920-as évek közepén, a kolinda-könyv megformálásával aktuálissá vált ritmus-szisztematizálástól.” Lásd Somfai László, „A zongoraszonára finaléjának metamorfózisa”. In: uő, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 93.

azonban ellentétes karakterű ritmusalakzatok követik egymást három-, négy- és kétnyolcad értékű ütemekben. 3/8, 2/4, 2/4, 1/4 (♩; ♩; ♩; ♩). Az önmagukban összeegyeztethetetlennek látszó ritmusszemélyiségek azonban, elsősorban a tánclüktetésnél gyorsabb tempónak köszönhetően, zökkenőmentesen ötvöződnek harmonikus mozgásfolyamattá. Ezért ebben a tételben a ritmikailag konszonáns szakaszokat a változó metrumú népdalszerű strófa visszatérései képviselik, amihez hozzájárulnak az átvezető jellegű területek szélsőséges ütemváltásai is.



2.1–12. Zongoraszonáta (1926), III, 1–12

A közjátékok mind az alaptéma változatai: „az epizódok, mint egy »népzenei eseményforma« színes zsánerei, eljátsszák a rondótéma parasztelőadásait: egyszerű–szillabikus »vokális« formáját, majd a Bartók-kedvelte három hangszeres variánst, a cifrázott »furulya« strófát, az egész jelenetté növelt »duda« előadást, végül az erdélyi »hegedű« strófát.”²¹⁷ A variációs eljárások mögött a népi hangszeres gyakorlat díszítő eljárásai húzódnak meg, melyek a népzeneben is elsősorban a ritmust érintő beavatkozások.

Az első epizód, a „vokális” strófa²¹⁸ kétnyolcades lüktetése a szonátatétel kezdetének mozgástípusát idézi vissza, poliritmikától mentes, szilárd metrumkeretben. A rondótéma első változata a ritmikai többszólamúság mellett az ütemváltozást is nélkülözi, ami a táncfinálébeli főtéma lendületének legfőbb erőforrása. Az *a tempo* szakasz kanásztáncritmusa a

²¹⁷ Uo., 92–93.

²¹⁸ Uo., 94–95.

hagyományos ütemritmika szellemét idézi azzal, hogy idegenszerű ritmuskeretbe, egyenletes ütemekbe foglalja a főtéma eredetileg rugalmas metrikájú *tempo giusto* anyagát.²¹⁹



2.1–13. Zongoraszonáta (1926), III, 71–82

A rondótéma első visszatérésének második dallamsorában Bartók a szótagszám-szaporítással történő ütembővítés eljárását alkalmazza.²²⁰ Az ütemmetrika kiegyensúlyozott rendjét a kisütemek egyenletességének megszűnése – ami az ötnyelcados ütemek közbeékelődésének a következménye –, alapjaiban nem ingatja meg, hiszen az egyenletes ütemmetrika tágasabb léptékben megőrződik a nagyütemekben.

²¹⁹ A mű keletkezéstörténetét feltáró tanulmányban Somfai László feltételezi, hogy a tétel „konceptiója” akkor fogant meg Bartókban, „amikor vázlatanyagán konstata, hogy a kanásztánc ritmusú téma tekinthető az ütemváltó alaptéma szűkintervallumú változatának, ezen felül pedig az elvontabban népzenei hangvételű főtéma konkrétan népi hangszer (ti. duda) emlékü variánsának.” Lásd uő, „A zongoraszonára finaléjának metamorfózisa”. In: uő, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 90–92.

²²⁰ Uo., 93, 96, 97.



2.1–14. Zongoraszonáta (1926) III, 100–110

A második közjátékban a ritmusértékek aprózásánál is jelentősebb változtatás a metrumváltás, ami a ritmikai karaktert alapjaiban módosítja.



2.1–15. Zongoraszonáta (1926) III, 143–145

A harmadik, népi hegedűs ékítőfigurákat idéző epizód a parasztfurulya-imitáció felütéses kezdetű ritmusmotívumaiból építkezik, de azzal ellentétes karakterű, kétnegyedes metrumban. A „hegedűs” témavariációt megkülönbözteti a többi epizódtól, hogy „elcsúsztatott ritmikai struktúra” (shifted rhythm) bonyolítja.



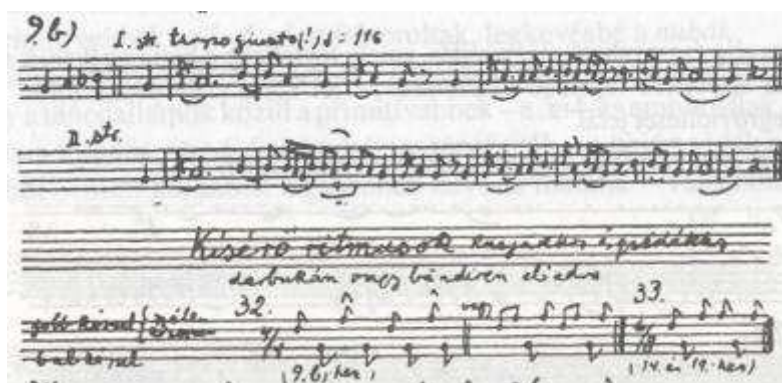
2.1–16. Zongoraszonáta (1926) III, 209–212

A rondó-ritornell utolsó elhangzásának önálló ritmikai arculatát a még nem alkalmazott ütembetoldásoktól kapja. A *tempo giusto* tánclendületet a közbeiktatott „fölösleges” ütemek gátjain a témaváltozat eredeti sebességénél gyorsabb tempó segíti át. Fontos formaképző jelentőséget nyer a zárlat tempóváltozása. A kétszeri *accelerando* a zárótétel kódáját az első tétel lezárásához kapcsolja. A zárlati tempómódosulások biztosítják a kompozíció egészének ritmusfoglalatát.

2.2 Poliritmika

Bartók negyedik Harvard-előadása fogalmazványának a még tárgyalandó témákra vonatkozó lapszéli megjegyzései közt olvasható: „negative feature: nincs polyritmia”.²²¹ A megállapítás Kelet–Közép-Európa parasztzenéjét jellemzi, és magában áll a tekintetben, hogy benne a zeneszerző hazája népzenejével kapcsolatban fogyatékoságot állapít meg. Vázlatosan papírra vetett szavai épp töredékességükben adnak hírt legnyomatékosabban arról, milyen jelentősnek érezte Bartók a ritmikai többszólamúság kérdését.

Népzenei poliritmikus szerkezetek ismertetésére egyetlen alkalommal, 1917-ben nyílt lehetősége, a Biskra-vidéki arabok – feszes ritmusú dallamok előadásánál ütőhangszereken kísért – népzenejéről írt tanulmányában. Az 1913-ban rögzített anyag tudományos publikációjában az arab népi dallamok formai és hangterjedelembeli szegényességének ellenpontjaként jelenik meg a ritmus összetettsége.²²² Az észak-afrikai dallamokat közreadó tanulmány egy lábjegyzete a gyűjtőmunka figyelemre méltó epizódjáról ad hírt: Bartók az arab folklór többszólamú zenei világában kifejezetten kereste a ritmikai polifónia egyik végletes típusát, rubato dallam és feszes ritmuskíséret együtthangzását. Erre utal az adatközlőkhöz intézett, az egyébként ritmuskíséret nélkül elhangzó rubato dallamokra vonatkozó kérdése: „Lehet-e ezt vagy azt a dallamot kísérettel is előadni?”²²³ Az arab népi muzsikusok elő tudtak adni ilyen dallamot, de Bartók ugyanebben a lábjegyzetben megjegyzi, nem biztos abban, hogy valóban létezik a Biskra-vidéki arabok népzenejében ez az előadásmód. Lehetséges, hogy csak a feltett kérdés ösztönözte a zenészeket arra, hogy egyszeri alkalommal feszes dobritmussal együtt is megszólaltassanak rubato dallamot.²²⁴



2.2–1. „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”, 9b példa, 32. kíséromotívum

²²¹ Bartók Béla, „Harvard-előadások, IV.” *BBi* 1, 184.

²²² Vö. Bartók, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje.” *BBi* 3, 91.

²²³ Uo., 89.

²²⁴ Uo.

A parlando–rubato és a tempo giusto ritmustípusok Bartók kompozíciós gondolkodásában sem válnak el élesen egymástól.²²⁵ Összekapcsolódásuk egyik lehetősége, „beszélő” dallam és feszes ritmusú kíséret egyidejű megszólaltatása az észak-afrikai gyűjtőutat megelőzően is kedvelt ritmuskompozíciós eljárása volt Bartóknak. Feszes ritmusú vonósszólamok mellett rubato jelleggel énekel az ifjúkori művek sorát záró *Zongoraötös* harmadik tételbeli Adagio molto témájának zongoraszólama; kísérettől elszakadó dallammal kezdődik az *1. szvit* Poco adagiója; szilárd metrikus karakterű triola ostinato fölött hangzik el a *2. szvit* harmadik tételének Meno Andante témája; a jobbkez ötös ritmikájú pergőmozgásához kapcsolódik rubato dallam a *3. Bagatell*ben; feszes ostinato mozgás előterében szólal meg a *Két kép* Virágzás tételének főtemája teljesen kötetlennek ható ritmussal, de ide sorolhatók az opera zenekari ostinato fölött elhangzó, parlando–rubato vagy *giusto syllabique*²²⁶ típusú mondatai is. Kötött és szabad szólam ütköztetése későbbi alkotókorszakokban is jellemző ritmikai eljárás Bartók zenéjében. Találunk rá például *A csodálatos mandarin*ban, a Mandarin közeledésekor (a 34. és 36. próbajel között), valamint a *Lány táncában* (az 50. és 52. próbajel között) vagy a *Táncszvit* harmadik tételében (III/57–65). A poliritmika végletesen kiélezett változatai az életműben az *1. hegedű-zongoraszonáta* befejezése és a *3. vonósnégyes* Seconda parte fugatójának egy részlete. A szólamok mindkét helyen különböző metrumban vannak lejegyezve (**2.2–2a, 2.2–2b**).

²²⁵ A giusto és rubato határeseiről lásd Frigyesi Judit diplomadolgozatának II., „A rubato-probléma. Szabad és kötött ritmus találkozása Bartók népzenei írásaiban és műveiben”, valamint III., „Kötött és szabad ritmusszerkezetek az *1. zongoraverseny* első tételében” című fejezetét. In: Frigyesi, *Ritmuszvizsgálatok*, 58–105, 106–136, valamint uő, „Between Rubato and Rigid Rhythm: a Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartók’s Writings on Folk Music”. In: *Studia Musicologica* 24, (Budapest: Akadémiai kiadó, 1982), 327–337. Lásd még Rajeczky Benjamin, „Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez.” *Zenatudományi Dolgozatok 1978*. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet 1978), 153, továbbá Bartók „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, *BBi* 3, 61; „A magyar nép hangszerei”, *BBi* 3, 65; „Primitív népi hangszerek Magyarországon”, *BBi* 3, 136; „A magyar népdal. Bevezetés.” *BBi* 5, 16.

²²⁶ Lásd Brăiloiu, „Le giusto syllabique”.

48

Meno vivo. (♩ = 128)

sempre più agitato ed accelerando

Meno vivo. (♩ = 128)

sempre più agitato ed accelerando

marc.

cresc.

arco * arco * (simile)

2.2–2a 1. szonáta hegedűre és zongorára, III, 533–543; 533–545.

37

a punta d'arco (al ♯)

pp

mf

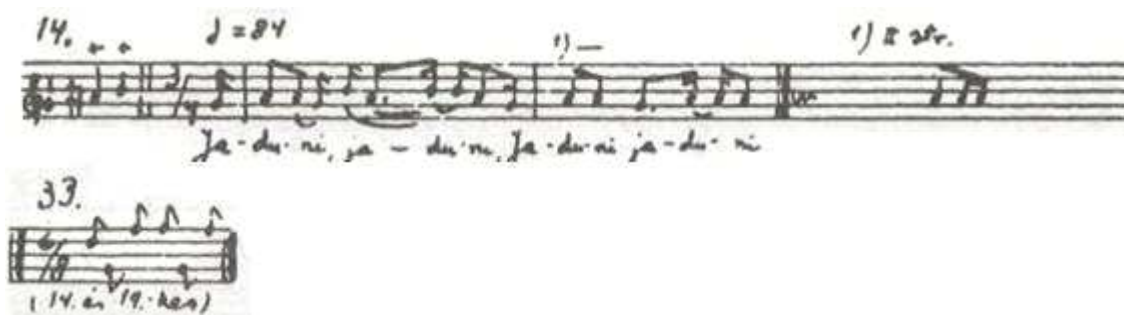
arco

mf

2.2–2b 3. vonósnégyes, Seconda parte [37] 1–8, 1–6

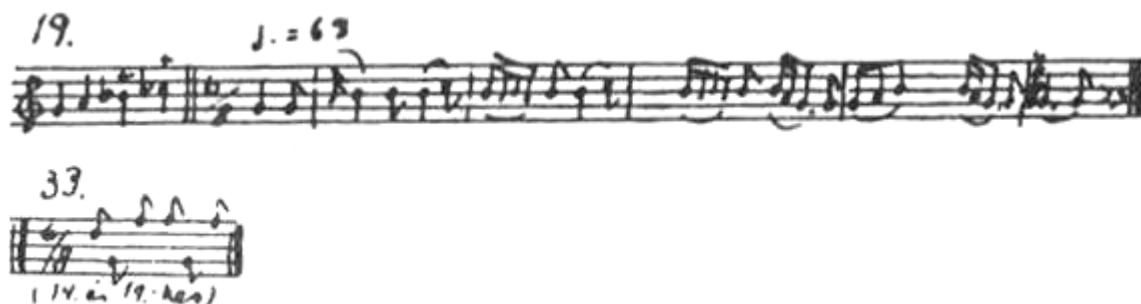
A felsorolt kompozíciórészletek tanúsága szerint feszes ritmusú kíséret és rubato dallam egyidejű megszólaltatása Bartók zenéjében meglehetősen korai jelenség, és nemcsak témafeldolgozó, továbbvezető formarészek vagy közjátékok ritmuskompozíciós technikája, hanem tematikus szakaszok meghatározó eljárása.

Rubato és giusto ritmuskarakterek egyidejűségének a paraszzenében kivételesnek mondható esete mellett az arab népzénéről írt tanulmány az önálló ritmusszólamok együtthangzásának további három, a szólamok ritmikai függetlenségének fokozatai alapján megkülönböztetett formáját ismerteti. Az első ritmusszerkezet-típusról Bartók megállapítja, hogy benne „a kíséret annyira önálló, hogy szinte külön életet él a dallam mellett.”²²⁷ A ritmikai szerkezet összetettségét a szólamok között tempóeltérés fokozza.



2.2–3. „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”, 14. példa, 33. kísérőmotívum

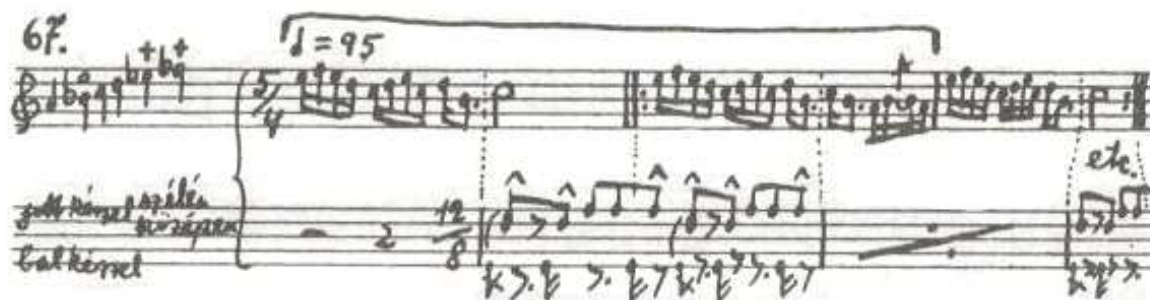
Szorosabban összetartozó mozgásfolyamatokról esik szó a második poliritmikus szerkezettypussal kapcsolatban, amelyben az időnként megjelenő betoldások szólameltolódást eredményeznek.



2.2–4. „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”, 19. példa, 33. kísérőmotívum

²²⁷ Bartók, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje.” *BBí* 3, 92.

„És végül” – írja Bartók – „csodálatos poliritmika keletkezik, ha olyan dallammotívum és kísérmotívum kerül együvé, amelynek hossza bár ugyanaz, de ritmusbeosztása teljesen eltérő egymásétól.”²²⁸



2.2–5. „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”, 67. példa

Ez utóbbi versenynuba legfontosabb jellemzői a metrikai többszólamúság és az akcentusrend kettőssége, ami Bartók megfogalmazásában „csodálatos poliritmika” és „eltérő ritmusbeosztás”. A fogalmazásmód egyértelmű: a zeneszerző terminológiájában a poliritmika a ritmusbeli többszólamúságot a metrikaitól nem elválasztani szándékozó kifejezés, hanem összegző fogalom, amely a többszólamú ritmusszervezés „metrumtörő praktikáit”²²⁹ is magában foglalja. Bartók szóhasználata nem pontatlan, hanem ritmusdefiníciójához²³⁰ hasonlóan mindent egybefoglaló. Bartók ritmusértelmezése a tágas, ágostoni ritmusfelfogást követi, amely szerint: „minden metrum ritmus, de nem minden ritmus metrum is”.²³¹ Mindez zenéje poliritmikai alakzatainak elemzése szempontjából különösen lényeges, mert arra enged következtetni, hogy Bartók kompozíciós gondolkodásában a metrika megbontása a poliritmikai struktúrák létrehozásának nem előfeltétele, hanem az egyidejű zenei mozgásfolyamatok ritmikai önállósulásának lehetősége és fokozata.²³² Bartók zenéjében a

²²⁸ Uo.

²²⁹ Somfai László kifejezése. Lásd uő, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”. In: Somfai, *Tizenhét Bartók tanulmány*, 171–176.

²³⁰ Bartók, „Megjegyzések a román népzeneiről”. *BBí* 3, 339.

²³¹ Szent Ágoston, „A zenéről” (*De Musica*), ford. Nádasy Alfonz OSB. In: *Fiatalok párbeszédek* (Budapest: Szent István Társulat, 1986), 517.

²³² A poliritmikának a szakirodalomban alapvetően kétféle értelmezése alakult ki. A ritmusjelenség meghatározásának különbségei főként abból erednek, hogy a definíciók fogalmazóinak, illetve a lexikonszerkesztőknek egy része a polimetrika témakörét a poliritmikától elválasztva, rendszerint önálló szócikkben tárgyalja, míg a másik szerkesztői szemléletmód szerint a polimetrika a poliritmikának egyik altípusa, meghatározására ezért a poliritmika témakörén belül kerül sor.

A poliritmika fogalmán belül a ritmikai többszólamúság két alaptípusát, a komplementer- és a konfliktus ritmust különbözteti meg Molnár Antal a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár szerkesztésében megjelent *Zenei Lexikon Poliritmika* szócikkében. A Hugo Riemann terminológiájára támaszkodó két kifejezéssel lényegében a szilárd metrikai háttérű, illetve az eltérő ütembeosztású poliritmikus szerkezeteket határolja el. A lexikon első kiadása nem tér ki önálló szócikkben a polimetrika jelenségére. Lásd Szabolcsi Bence, Tóth Aladár (szerk.), *Zenei lexikon* (Budapest: Győző Andor kiadása, 1931), 351. Ezzel szemben a lexikon 1965-ös, Bartha Dénes és Tóth Margit szerkesztésében megjelent új, átdolgozott kiadása önálló szócikket szentel a

polimetrikaival legalább egyenrangúan lényeges szerep jut a szilárd metrikai háttérű ritmuspolifóniának, ami Georgiades szerint „a klasszikus stílus egyik életforrása.”²³³ Bartók *ritmikája* vagy *ritmikai és metrikai rendszere*, a Bartók-zene *poliritmikai* vagy *poliritmikai és polimetrikai* struktúrái, *bolgár ritmus* vagy *bolgár metrum*: Bartóknak az egyszerre 5/4-es és 12/8-os versenynuba metrikai felépítésére vonatkozó szavai nemcsak az arab népi táncdallam ritmikai összetettsége iránti lelkesedéséről árulkodnak, hanem egyúttal választ adnak a *Ritmus vagy metrum?* témakörében, zenéjének minden fontos ritmusjelenségével kapcsolatban újból és újból felmerülő terminológiai alapkérdésre.²³⁴

„Az értelmes ritmikai képletek” kialakításának elsőrangú helye Bartók ritmusszervező gondolkodásában azonban nem jelenti azt, hogy komponistaként, a zeneszerzői műhelymunka során kizárólag a ritmikai alakzatokat határoló-tagoló „főértékeket”²³⁵ tekintette elsődlegesnek. Vikárus László, *Ötös ritmika Bartók zenéjében* című tanulmányában egy stabil metrikai háttérű poliritmikai struktúra, a *Kontrasztok* zárótételbeli, kimerevített parlando-dallamot bolgáros ritmikájú kísérettel kombináló triószakaszának²³⁶ elemzése alkalmával írja, hogy Bartók éppen azért tudott radikálisan eltérő ritmusrendszereket kombinálni, mert kompozíciós szempontból alapértékekben gondolkodott.²³⁷ Amennyiben a hangsúlyt a „kompozíciós szempontból” kifejezésre helyezzük, ez azt jelenti, hogy a

polimetria fogalmának, ám a jelenséget nem különböző metrumok egyidejű alkalmazásaként, hanem különböző modusok és prolatiók egymás mellettiségeként, illetve változásaként határozza meg. Lásd Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, *Zenei lexikon*, átdolgozott új kiadás, főszerk. Bartha Dénes, szerk. Tóth Margit (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 135.

Az új Grove-lexikon a Szabolcsi-Tóth Zenei lexikon első kiadásához hasonlóan nem tárgyalja önálló szócikkben a polimetrika fogalmát. A sorozatszerkesztők által fogalmazott „polyritmika” szócikk a ritmusjelenségnek Bartókéhoz hasonlóan átfogó értelmezését adja: „The superposition of different rhythms or metres.” (Különféle ritmusok vagy metrumok egymásra helyezése.) Lásd *The New Grove* 2nd edition 20., 84.

A Riemann zenei lexikon 1967-ben Wilibald Gurlitt és Hans Heinrich Eggebrecht szerkesztésében megjelent 12. kiadása önálló szócikkben foglalkozik a *polimetria* definiálásával, de a szócikk szerzője hangsúlyozza, hogy a polimetrika és a poliritmika fogalma nem határolható el egyértelműen egymástól. Ugyanennek a lexikonnak *poliritmika* szócikkében a tárgyalt jelenség kizárólag különféle, de mindig azonos metrumú ritmusalakzatok egyidejű elhangzására korlátozódik. Lásd Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht (hg.), *Riemann, Musik Lexikon. Sachteil*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), 739–740.

Sajátosan átfogó értelmezését adja a *polimetria* fogalmának a Brockhaus–Riemann lexikon magyar nyelvű kiadása. A terminust nemcsak eltérő ütembeosztású ritmusszólamok együtthangzására alkalmazza, hanem közös ütemrenden belül eltérő zenei mozgásfolyamatokra is. A lexikon poliritmika szócikkében viszont kizárólag az azonos ütemrenden belüli ritmuspolifóniáról esik szó. Lásd Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), Boronkay Antal (a magyar kiadás szerkesztője), *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), III, 132.

²³³ Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*. (Tutzing: Münchner Veröff. Zur Mg. XXVI, 1977), 9.

²³⁴ Lásd Timothy Rice: „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm.”, 196–212; Kárpáti, „Alternatív ütemstruktúrák”, 18–19; Vikárus, „Ötös ritmika”, 186–190.

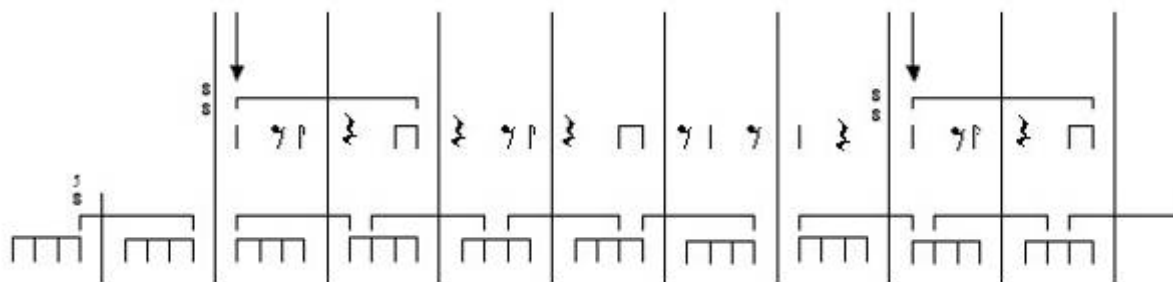
²³⁵ Bartók terminusa a német *Zählzeiten* kifejezés fordítása. Lásd Bartók, „Az úgynevezett bolgár ritmus”. *BBí* 3, 331.

²³⁶ Lásd a 2.2-6. kottapéldát.

²³⁷ Vikárus, „Ötös ritmika”, 188–190.

metrumszervezés „matematikai” feladata, a metrikai összetevők bedolgozása a ritmuspolifóniába, Bartók ritmusalkotó elvei szerint a ritmusszervezésnek nem célja, hanem eszköze. Az additív nézőpontú alkotói eljárás sem a bolgáros ritmusú darabokban, sem a *Kontrasztok* zárótételének kéttagú mozgásfolyamatában nem veszélyezteti, ellenkezőleg, végeredményben megerősíti a metrikai főértékek, a világos ütemritmikai helyzetek elsőbbségét. A ritmus divizív szemléletű definíciója és a metrikai struktúrák kialakításának additív megközelítésű kompozícióstechnikai megoldásai nem vezetnek ellentmondáshoz, ha a Bartók-zene ritmusának a – mind a szűkebb értelemben vett ritmikai, mind a metrikai részmozzanatokat egyesítő, az alkotófolyamatban minden bizonnyal az ütembeosztás fázisát megelőzően létező – hangzó időalak egészét tekintjük.

Az összetett, mégis osztatlan zenei idő áramlásának ereje mutatkozik meg a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* II. tételének kidolgozási szakaszában. A fűgató téma visszaidézésének pillanata additív és multiplikatív ritmikai elv egységének és ellentétének emblemikus helye az életműben. A második vonóskar és a hárfa ostinatójának folyamatos, egyenletes, repetáló nyolcadmozgása nem statikus színelemként, hanem metrikai alapegységként funkcionál, mivel a 195. ütemtől kezdődően elmosódnak az imitációs szerkesztésű megelőző ütemekben még jól érzékelhető, dallami tetőponttal vagy glissandóval jelzett metrikai akcentusok. Felfüggesztődik, pontosabban aszimmetrikus, 5/8-os kísérőmozgássá alakul az addig 2/4-es ütemritmika, ami által a mozgás additív folyamata kerül előtérbe. A fűgató téma összetett, 3+3+2 elrendezésű szerkezetével kontrasztot képez az egyenletes nyolcadmozgású ostinatóval szemben, amit a hangszerelés is kiemel: a puha pizzicato-repetálás fölött a fűgató téma a zongora secco-staccato akkordjain és az első vonóskar Bartók-pizzicatóin elsődlegesen ritmusalakzatként, ütőhangszerszerűen hangzik el. A két ellentétes hangzásforma mégis egységet alkot: a repetíció dinamikai–metrikai vezető hangsúlyai elsősorban a tematikus akkordokból adódnak, tagolódása az egymástól most is világosan elkülönülő dallamsorokból fakad, míg a téma ritmusalakzata a repetíció alapegységeire támaszkodva illeszkedik a természetes időfolyamatba. A fűgató téma dallamsorainak főérték-rangú kezdőakkordjai erőteljes metrikai súlyaikkal határozottan körvonalazott ritmikai alakzatokká rendezik a tematikus dallamsorokat.



Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára, II, 197–206

A 20. század első évtizedeiben a tonalitás felszámolásának lehetőségei mellett a zeneszerzőket hasonló intenzitással foglalkoztatták a ritmus egyenletes ütemmetrikától történő eloldásának kérdései. A szigorú ütemrend kötöttségeitől való elszakadás egyik kézenfekvő módja a ritmikai többszólamúság alkalmazása, ami semmiképp sem új jelenség a zene történetében, de az 1900-as évek kezdetén új hangsúlyt, új érvényt kapott. Kompozíciós lehetőségei utoljára a perfectio egyeduralmának megszűnését követően, a 14. századi polifónia újító törekvései számára voltak ennyire kiemelkedő jelentőségűek, amikor a szabályként elismert hármas osztás mellett az 1300-as évektől kezdve megjelent az imperfectio, aminek következtében lehetővé vált perfekt és imperfekt menzúra váltakozása és átfedése, mégpedig különböző nagyságrendekben: a modus, a tempus, a prolatio és a proportio szintjén, amiből gyakori ritmikai eltolódások, poliritmikus képletek adódtak. Míg azonban a késő-középkor poliritmikus szerkezetei egy új ütemfajta létrejöttének természetes következményeiként alakultak ki, a korai 20. század újfajta ritmusképletei és a különböző poliritmikus szerkesztésmódok között nem ilyen egyértelmű az ok-okozati kapcsolat. Az új ritmuskompozíciós eljárások – különösen Stravinsky ütemváltozással kombinált többszólamú ostinato-szerkezetei és Bartók törekvései rubato és giusto mozgásformák együttes megszólaltatására – korábban összeegyeztethetetlennek látszó ritmikai folyamatok összekapcsolódási lehetőségeit tudatosan kereső kísérletek voltak.

Bartók népzenei gyűjtő- és közreadó munkájában, valamint zeneszerzői életművében a poliritmika jelenléte fordított arányt mutat: amennyire kivételes jelenségnek mondható a poliritmika a népzene kutató-munkában, olyannyira gyakori eljárás a zeneszerzői életműben. Az ifjúkori kompozícióktól kezdődően az alkotópálya minden korszakában és minden műfajában kimutatható. A poliritmika hiányát a kelet-európai népzeneben Bartók

azért is fájlalhatta, mert e tekintetben nem találhatott elvi megfelelést a Kárpát-medence paraszttzenéje és a maga törekvései között.²³⁸

Bartók népzenei rendszerező elméleteiben mindenekelőtt ritmusfajtákkal dolgozott.²³⁹ Népzenetudományi írásaiban, elemzéseiben a zenei mozgásformákat, a szótagszámok és ritmusképletek szerint elrendezett, illetve a *Magyar népdalok egyetemes gyűjteményében* a szótaghosszúságokhoz 'alkalmazkodó' és 'nem alkalmazkodó' alaptípusokon²⁴⁰ belül – korábbi népzenei tárgyú közreadásai, írásai és a keze nyomát viselő támlapok tanúsága szerint még a rendszerezés tágasabb kategóriáinak felállítását megelőzően – a két alapvető, többnyire a parlando-rubato és a tempo giusto fogalmaival jelölt előadásmód szerint osztályozta. A népzenei ritmusjelenségeket maguk köré rendező, egymással kontrasztáló mozgásfajtákra mint kiindulópontra támaszkodás a ritmusalkotó Bartók gondolkodásában is jól felismerhető. Ezért is tekinthető poliritmikai eljárásai alaptípusának a beszédszerű és a szigorúan kötött mozgástípusok fentebb ismertetett társítása, ami műveiben évekkel a kelet–közép-európai népzene kétpólusú ritmusvilágával történt találkozás előtt megjelent, és az alkotói pálya későbbi szakaszaiban is kimutatható. A bartóki poliritmika tipológiánk kiindulópontjául választott alapesetének legszembetűnőbb jellegzetessége, hogy nem hagyja figyelmen kívül az ütemrendszer törvényszerűségeit. Bartók még a *Kontrasztok* szigorúan kötött bolgáros ritmusú tételében is inkább szabályos ütemekbe rendezi az eredetileg kötetlen parlando ritmusban elgondolt dallamot, de az ütemek egymásra következésének egyenletességét nem áldozza föl a ritmikai szabadság érdekében.²⁴¹

²³⁸ Erről lásd Somfai, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 8.

²³⁹ Lásd Kodály Zoltán, *Utam a zenéhez* (Budapest: Zeneműkiadó 1972), 42–43. Kodály nyilatkozatában Bartókra utal nevének említése nélkül.

²⁴⁰ Vö. Kovács Sándor: „A magyar népzene Bartók-rendje”. In: *Bartók-rend I*, 67.

²⁴¹ Erről lásd Vikárius, „Ötös ritmika”, 188–190.

Più mosso, $\text{♩} = 330$ ($\text{♩} = 25$; $\text{♩} = 110$)

Change to Clarinet in A

Prenez une Clarinette en La

Più mosso, $\text{♩} = 330$ ($\text{♩} = 25$; $\text{♩} = 110$)

8 + 5 mp

8

2.2–6. Kontrasztok hegedűre, klarinétra és zongorára, III, 132–134

A ritmuskomponista Bartóknak nem az ütemritmika felszámolása az elsődleges célja, hanem – a több hangsort ötvöző polimodalitás eljárására emlékeztetően a hangrendszerben – a ritmusrendszerben a különféle mozgástípusok egyidejű megszólaltatásával egy, mind az ütemezett, mind pedig a beszédszerű zenei mozgásfolyamattól különböző, eredetien újszerű hangzás- és mozgástípus kialakítása. Alapvetően konzervatív ritmusfelfogása, homogén zenei faktúra iránti igénye és előadóművészi tapasztalatai mellett ez lehet egy további magyarázata annak, hogy Bartók poliritmikai szerkezeteinek jelentékeny része szilárd metrikai háttérű.

Hugo Riemann alapvető ritmuselméleti monográfiájában a poliritmikának három alaptípusát különböztette meg: 1. különböző rendszerbe tartozó hangértékek egyidejű mozgása, 2. komplementer ritmusok, 3. ütköző- vagy ellenritmusok.²⁴² Az egyenletes ütemritmika 19. századi kizárólagos érvényének jele a kor ritmuselméletében, hogy Riemann ritmustanában, jóllehet a ritmikától elválasztott, önálló fejezetben tárgyalja a metrika jelenségeit, polimetrikáról nem esik szó. Ezért az általa felállított poliritmikai kategóriák csak a szilárd metrikai háttérű ritmuspolifónia típusainak vizsgálata során alkalmazhatók.

Bartók ritmikailag többszólamú struktúráinak a szólamok metrikai függetlenségének fokozatai szerint, részben a riemann-i kategóriákból kiindulva, három alaptípusa különböztethető meg: 1. szilárd metrikájú poliritmika, 2. képlékeny metrikájú poliritmika és 3. polimetrika. A szilárd metrumú poliritmikához tartoznak az egyidejűleg megszólaló, de különböző rendszerekhez tartozó, önálló arculatú ritmusok (Riemann/1), a komplementer ritmusok (Riemann/2), az ütköző- vagy ellenritmusok (Riemann/3) és a szilárd metrumú

²⁴² Riemann, *System*, 155, 176, 188.

ostinato-szerkezetek. A polimetrikus alakzatokhoz átmenetet képző második alaptípushoz sorolhatók a képlékeny metrumú ostinato-struktúrák és az alapmetrumtól eltérő akcentusrendből, metrumtörő artikulációból vagy frázisszerkezetekből eredő metrikai ingadozások. A harmadik poliritmikai jelenség Bartók zenéjében a nyílt polimetrika, amelynek típusait kottaképben nem mutatkozó formái mellett eltérő ütemjelzéssel, illetve szaggatott ütemvonalakkal jelölt változatok képviselik. A poliritmikai alakzatoknak a szólamok száma alapján további két csoportját határolhatjuk el egymástól: a kéttagú és a kettőnél több tagú poliritmikai szerkezeteket, hivatkozva arra a ritmusérzékelésünkkel kapcsolatos tényre, amelyre Bartók zenéjével összefüggésben Somfai László hívta fel a figyelmet: „kettőnél több egyidejű sík egymásra illesztéséből, ill. az egyazon képlet (ütem, ritmusciklus) torlasztásos elcsúsztatásából létrehozott *bonyolultabb helyzetek neutrálisabb hatásúak*; a csupán két féleség ütköztetése, kivált ha közülük az egyik markáns ostinato, felajzóbb, mert még *átélhető ritmikai izgalom*.”²⁴³

Különböző rendszerekhez tartozó, önálló arculatú ritmusok egyidejűsége

A különböző rendszerekhez tartozó ritmusértékek egyidejűségéből fakadó poliritmika, a riemann-i első kategória jellegzetes típusa Bartók zenéjében a rapszodikusan csoportosított apró ritmusértékekben haladó passzázsok, skálamenetek, akkordfelbontások vagy folyamatos háttérhangzást teremtő egyenletes elosztású hangcsoportok kiegészítő funkciójú alkalmazása a diszkant lassabban mozduló dallamával szemben. A nemzeti romantikusnak nevezett korai Bartók-stílus sajátos poliritmikai eljárása a késő-romantika magyar hangvételének lényegi stíluselemére támaszkodik: a verbunkos lassútételek hárfa- vagy cimbalomfutamszerű hangzásaira. A magyar későromantika stilizált verbunkos stílusa kedvező kiindulási alapot teremtett a ritmikai polifónia számára. Gyakori jelenség a korai Bartók-művek lassú tételeiben, hogy a hárfahangzású vagy cimbalomfutam-jellegű kísérőfigurák nemcsak kíséret funkciójában jelennek meg, hanem ritmikailag egyenrangú szólamként lépnek fel a vezető dallam mellett. Apró ritmusértékeik rugalmas ellenszólamot alkotnak, változatos csoportosulásuk vagy épp monoton egyenletességük nem szünteti meg, de időnként elbizonytalanítja a zenei anyag eredeti metrikai karakterét. Szélsőségesen ellentétes ritmusértékek egyidejű alkalmazása és a metrum képlékeny formálása: e két eljárás főként az ifjúkori Bartók-stílus adagio zenéinek jellegzetes poliritmikai szerkesztésmódja, de változatai későbbi alkotókorszakok mérsékelt tempójú tételeiben is megjelennek. A

²⁴³ Somfai, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 172. Lásd még ezzel kapcsolatban: Arnold Elston, „Some Rhythmic Parctises in Contemporary Music”. *The Musical Quarterly* XLII (1956), 319–320.

többszólamú ritmustípus újszerűsége nem a két mozgásforma különbözőségéből fakad, hanem a kísérő passzázsok csoportjainak változatos terjedelmű hangsorozatokká rendeződéséből vagy éppen hangsúlyokkal nem tagolt egyenletességéből.

A korai dalok között a *Liebeslieder* második darabjában, valamint az 1903-ban írt *Est* középrészében tűnnek fel hárfafutamokra emlékeztető, skálamenetes-akkordfelbontásos kísérőfigurák, melyek a metrum kötetlenségének benyomását keltik. Az apró értékekben mozgó, változatos terjedelmű csoportokba foglalt kísérőmotívumok a *Magyar népdalok* első sorozatának darabjaiban éppúgy előfordulnak, mint az ifjúkori zongoradarabokban. A 1900-ban zongorára komponált *Változatok* 12. variációjában vagy a három évvel későbbi *Zongoraötös* és az *1. Ábránd* részleteiben a lassú mozgású dallammal egyidejűleg ötös, hatos, hetes, kilences, tízes ritmusú kísérőfigurák váltják egymást. Az eljárás annak az azonos finálisra leszaladó, jellegzetesen bartóki skálamenetekből adódó polimetrikai szerkesztésmódnak előképe, amelyet Somfai László *számtani ritmus-sornak* nevez.²⁴⁴

A hajlékony kísérőszólamok eltérő szerepeket játszanak a különböző alkotóperiódusokban. Míg az első 20. századi évtized kompozícióiban – a „*Kossuth*” szimfóniai költeményben, az *1. és a 2. szvit* lassú tételeiben – a cimbalom- vagy hárfahangzású futamok a kései verbunkos stílus elmaradhatatlan, a hangzás előterében gesztikuláló tartozékai, későbbi alkotói korszakokban megjelenő, folyamatos háttérhangzást teremtő változataik – a patak hullámainak táncában, az *1. hegedű-zongoraszonáta* kezdőtémájában, utoljára a *3. zongoraverseny* nyitótémájában – Bartók éneklő dallamaihoz szinte észrevétlenül csatlakozó kísérőfigurái.

A változatos csoportosítású, gyors tempójú kísérőmotívumokkal látszólag ellentétes jelenség, de az általuk létrehozotthoz hasonló típusú poliritmikát eredményez a „mozdulatlan” kíséret, amelynek alkalmazása a metrum nélküliség érzetéhez vezet, amint történik ez a *Tizennégy bagatell* 8. darabjának utolsó öt ütemében, a *4. vonósnégyes* 3. tételében, az *5. kvartett* Alla bulgarese tételének Trió szakaszában, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* 3. tételének soraira tördelt témaváltozatában vagy a *Hegedűverseny* nyitótételének visszatérés-pillanatában.

Komplementer ritmusok

Hugo Riemann szerint azok a polifón ritmusalakzatok tekinthetők komplementer szerkezetűnek, amelyek szólamai úgy illeszthetők egymásba, hogy együtthangzásuk önálló

²⁴⁴ Az eljárást a *Tizennyolc Bartók tanulmány* „Metrumtörő ritmizálási praktikák” című fejezete az *1. zongoraverseny* polimetrikus textúráján szemlélteti. Lásd Somfai, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 174.

arculatú alapritmust eredményez.²⁴⁵ Az alapritmus lehet egyenletes mozgású, de felépülhet eltérő hosszúságú hangértékekből is.

A különféle kiegészítő ritmusszerkezeteknek Bartók ritmuskompozíciós gondolkodásmódjában – talán a zeneszerzőnek a komponálás folyamatában is megőrzött zongorista-habitusából fakadóan – pályája kezdetétől kiemelkedően fontos a szerepe. Az 1903-ban komponált *Zongoraötös* tíz alkalommal visszatérő emblematis epizódja két jellegzetesen ritmusarcú motívum ütközése, komplementer szerkesztésben, azonos metrumban.



2.2–7. *Zongoraötös*, I, 219

Hasonló kontrasztáló komplementer szerkezet figyelhető meg az 1. hegedűre és zongorára írt szonáta nyitótételében.

²⁴⁵ Riemann, *System*, 176.



2.2–8. 1. szonáta hegedűre és zongorára, I, 146–149

Kiegészítő szerkezetű ritmikai polifóniát eredményező kompozíciós technika az ütemegységeken átívelő triolák, szinkópák alkalmazása. Az eljárás a romantika korának egyik fontos eszköze volt az ütemritmika fellazítására, általa az ütem sokat veszített a súlyok rendjét és rétegződését meghatározó jelentőségéből. A jelenség különösen az első érett kori Bartók-kompozíciók meghatározó ritmikai jellegzetessége.

Ütköző- vagy ellenritmusok

A Riemann értelmezése szerinti ütköző- vagy ellenritmusok egyik alaptípusa az egymással nem osztható hangértékekkel tagolt, nem komplementer kitöltésű időtartamok egyidejű kombinációja. Az eljárás gyökerei a korai többszólamúságban a perfect és az imperfect tagolású időegységek egyszerre történő megszólaltatásának korábban említett első kísérleteihez vezetnek. A bécsi klasszikusok és a 19. század ütemritmikájában a leggyakoribb poliritmikai jelenség az európai műzenében uralkodó kettes és hármas osztás egyidejűsége. Bartók ifjúkori és első érett alkotókorszakbeli kompozícióiban a ritmikai polifóniának ebben a típusában ez a leggyakrabban előforduló poliritmikai alakzat. A három és a kettő szembeállítása későbbi alkotókorszakokban is fontos zeneszerzői eljárás marad. Ritmustranszformáció eszköze a 2. vonósnégyes első tételének rekapitulációbeli zárótémájában. A ritmusszerkezet formai funkcióhoz kötöttségét igazolja, hogy a szonátaforma expozíciójának megfelelő szakaszában még nem mutatkozik poliritmika. A három és a kettő együtthangzása mellett a három és a négy szembeállítása is gyakori ritmuspolifónia-típus Bartók zenéjében. Az 1. szvit második tételében a hármas és a négyes csoportok vonóskíséretbeli kombinációi oldják az ostinato monotóniáját. Ugyanennek a kompozíciónak harmadik tételében is előtűnik négyes osztás hármas ütemű metrumban. A melodikus tetőpontot imbroglío-szerűen előkészítő négyes osztás a tétel egy későbbi szakaszában főszereplővé lép elő. A korai művek között a *Liebeslieder* második darabjában,

valamint a *Változatok*ban bonyolultabb, hármas-, kettes-, és négyes osztású, három rétegű poliritmikai szerkezetek jelennek meg. A 2. *hegedű-zongoraszonáta* első tételében metrikailag kéttagú és ötös ritmikájú hangcsoportok kerülnek szembe egymással. Az egyes és az ötös, a kettes és az ötös, valamint a hármas és az ötös egységek egyidejű kombinációi követik egymást az 5. *vonósnégyes* I. tételében.

Az ütköző ritmika másik típusa Bartók zenéjében az egyenrangúan erős ritmuskarakterek ellentétes változata. Szerkesztési elvéből adódóan lényegszerűen eltérő mozgástípusok ütközésével kezdődik az 1. *hegedű-zongoraszonáta*, amelyben a zongora és a hegedű anyagát elválasztó kompozíciós elgondolás a ritmikában jelenik meg legleplezetlenebb formában. A különféle mozgástípusok, még ha ellentétesek is, mindvégig egyenrangúak maradnak, és együtthangzásukat egységes ritmusfolyamatnak érzékeljük. Ezzel szemben a 2. *zongoraverseny* első tételében a főtemát exponáló zongoraszólamtól az ostinatóból fakadóan erős ritmikus karakterű kúrta szólamok fokozatosan átveszik a ritmusbeli vezető szerepet. A ritmikailag egyformán erős szólamok ebben az esetben nem ötvöződnek, hanem egymással szemben ellenerőt képeznek.

2.2–9. 2. zongoraverseny, I, 18–21

Két vagy több együtthangzó rubato szólam is szükségszerűen hoz létre ütköző ritmuspolifóniát. A beszédszerű ritmusfolyamatok autonóm kezelésére való hajlam Bartók ifjúkori kompozícióiban is érzékelhető, ám a népzenei parlando–rubato megismerése ebben a

ritmuspolifónia-típusban gyökeresen új minőségek létrejöttét eredményezte, amelyek variabilitását *A kékszakállú herceg vára* parlando–rubato ritmustípusának változatai jelzik.²⁴⁶

Az eltérő alkatú beszédszerű szólamok találkozásának jelképes helye az életműben a *Cantata profana* párbeszéd-jelenetének zárószakasza:



2.2–10. *Cantata profana*, II, 200–205

Szilárd metrumú ostinatos szerkezetek

A rubato mozgástípushoz hasonlóan, a többszólamú zenében jelentkező — ritmusban vagy dallamban — sorozatosan ismétlődő motívumok lényegéhez tartozik bizonyos mozgásbeli függetlenség, ezért lehet az ostinato poliritmikai struktúrák kiindulópontja. Az ostinato szerkesztésmód esetén azonban nem maga az ismétlődés eredményezi a ritmikai polifóniát, hanem az, hogy az ismétlődésekkel egyidejűleg hangzó bármely szólam elkerülhetetlenül ritmikai ellenpontként funkcionál, még akkor is, ha a szólamok ritmikus és metrikus léptékében jelentős eltérés nem mutatkozik, mert az ellenszólam minden esetben a lehető legélesebb kontrasztot képezi az ostinatóval szemben: a változandót képviseli a változatlanságban. A maradandó anyag állandó jelenlétével kiemeli és megvilágítja a változó zenei elemeket, egyúttal nagyobb szerkesztési szabadságot biztosít.

A szilárd metrumú ostinato ritmusok a korai és első érett kori Bartók-kompozíciók körében, főként triola-mozgású kísérőfigurák formájában jelennek meg.



2.2–11. *Négy zongoradarab*, I. Ábránd, 69–71.

²⁴⁶ Lásd erről a disszertáció *A parlando–rubato változatainak jelentősége A kékszakállú herceg vára ritmikai nyelvében* című fejezetét (2.4, 113–125. o.).

A triola-ismétlődés a *Zongorakvintett* ostinatos szerkezeteinek is jellemző mozgástípusa. Ebben a kompozícióban jelenik meg első alkalommal a többrétegű ostinatos szerkezetek elindításának jellegzetes eljárás módja, az additív elvű motorikus mozgás előlegezése. A *Zongoraötös* nyitótételében az előlegezés négyszer fordul elő, a harmadik és negyedik szólószakasz közvetlenül a poliritmikus formarészhez szolgál bevezetésül. Az eljárás érett alkotókorszakbeli változata az *1. zongoraverseny* Adagio tételének hármass metrikai egységekből felépülő bevezető ostinatója, továbbá ostinatót előlegező eljárás figyelhető meg a *Concerto* első poliritmikus szakaszát megelőző ütemekben ([35] 1–4) is. A szilárd és világos metrikai helyzetben megvalósuló ostinatos poliritmika emblemikus megjelenése Bartók zenéjében a *Cantata profana* giusto lüktetésű vadászfűgája, amelyben a vonósok és a kisdob ostinatói fölött a vokális fuga szólamai alkotják a változó ritmikai ellenpontot a metrika oldására.

Képlékeny metrumú ostinatos szerkezetek

A fentebb leírt kompozíciós eljárások, annak ellenére, hogy újszerűen, új funkciókban alkalmazzák a ritmikai többszólamúság régóta ismert eszközeit, végsőkéig fokozva az előző század ritmuskompozíciós tendenciáit, nem sorolhatók közvetlenül a ritmus 20. századi emancipációjával összefüggő újító törekvésekhez. A metrikailag többféleképpen értelmezhető ostinatos struktúrák viszont azokhoz a kompozíciós eljárásokhoz tartoznak, amelyek az egyenletes ütemritmika elvének megkérdőjelezése miatt jelentős mértékben hozzájárultak a ritmikai gondolkodás átalakulásához. A szólóhangra–zongorára készült *Falun* 3. tételbeli közzjátékai Lampert Vera elemzése szerint Stravinsky ostinato technikájának tanulmányozására vallanak: „egyetlen, folyton más metrumba helyezett motívum ismételtetése”.²⁴⁷

²⁴⁷ Lampert Vera, „Bartók Béla: Falun”. In: Kroó György (szerk.), *A hét zeneműve* 1977/1, (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 123.

2.2–12. *Falun női hangra és zongorára, III, 40–48*

Anélkül, hogy a ciklus egészének Stravinsky-ihletettségét kétségbe vonnánk, fontos hangsúlyoznunk, hogy az elcsúsztatott ritmus jelenségére Bartók a *Falun* öttételes verziójának komponálását egy évtizeddel megelőzően, 1914-ben fölfigyelt a román hangszeres népzeneben. A népzenei ritmusjelenség lényege, hogy a motívum az ütem más pontjáról indulva ismétlődik, így az ismétléskor az eredetileg „hangsúlyos részek elvesztik súlyukat, míg a hangsúlytalanok súlyt kapnak.”²⁴⁸ Stravinsky poliritmikus ostinato-szerkezeteinek újdonságát sem önmagukban a makacs ismétlődések jelentik, hanem ütemváltozás és ostinato kombinációja mellett a metrikus és a motivikus hangsúlyok szembeállítás, azaz a ritmikai „kereszthangsúlyok” sajátos alkalmazása.

²⁴⁸ „[...] accentuated parts lose their accent in the repeat while non-accentuated parts gain one [...]”. *RFM* I, 45–46.

Ma — uch npeдл ro — bor, Ma — uch npeдл —
 Voix — nous rous-sam-blés au — près de —
 Sieh — uns hier ver-nint, an — dei — nem
 Be-fore you are stand to — serve you

sones sord. 108 Lento 72

Tutti
 Vi. 1. II
 div. a 3
 Vcl.
 Vc.
 Cb.

p — poco
 Irtutissimo e tutto sul Re

I
 Fag.
 II
 Timp.
 Celesta

Премудрости
 Spect.
 Gnat.
 Spect.

— ти — до — па. O, веном — не, веном — не — ты, веном — ни ты о — неси!
 son che — vel. O ve — con — mais — nous bieu, fram — die de — vant nous.
 Kran — ken bett. Er kea — us uns zur rucht, zitt — so du vor — uns.
 with your past. You must re — mem — ber us, must re — mem — ber us.

Cb.

2.2–13. Stravinsky: *Le rossignol*, III. felvonás, 108–114

A Stravinskytól idézett példa és Bartók poliritmikus ostinato szerkezeteinek közös vonása az ütemekbe rendezettség. Mindkét szerzőre jellemző az ütemvonalakhoz ragaszkodás, aminek oka feltehetően a metrikai súly minden más akcentusnál való elsőbbsége. Erről Stravinsky Robert Crafttal folytatott egyik beszélgetése során így nyilatkozott: „Az ütemvonal valami olyasmi, ami sokkal több a hangsúlynál, és nem hiszem, hogy hangsúllyal helyettesíthető, legalábbis nem az én zenémben.”²⁴⁹ Stravinsky nyilatkozata arról árulkodik, hogy gondolkodásában szigorú hierarchia érvényesül a polimetrikus szólamok között, azaz

²⁴⁹ „The bar line is much more than a mere accent and I don't believe, that it can be simulated by an accent, at least not in my music.” Igor Stravinsky–Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (London: Faber and Faber, 1958, 1959), 24.

polimetrikai struktúráiban az ütemvonal diktálta metrikai hangsúlyoké a vezető szerep, amit az is megerősít, hogy csak kivételes esetben alkalmazott eltérő ütemjelzéseket.

Ostinatóval kombinált polimetrika Bartók zenéjében a *Falunt* követően az 1926-os *Zongoraszonáta* 1. tételének témafeldolgozó részében és lassú tételének Triójában jelenik meg. Ugyancsak metrikus és motivikus akcentusok ütköznek a hegedűduók *Arab dal*-ában (2.2–14.). Hasonló eljárás figyelhető meg a négy évvel korábban, 1927-ben komponált 3. *vonósnégyes* *Seconda parte* tételében (2.2–15.).



2.2–14. Negyvennégy duó két hegedűre, IV/42, *Arab dal*, 11–16



2.2–15 3. vonósnégyes, *Seconda parte*, 172–174

A *Gyermek- és nőikarok* Legénycsúfoló című darabjának Strettájában az ostinátos polimetrikát és a hangsúlyáthelyeződéseket megkomponált *accelerando*, ritmusszűkítés bonyolítja (2.2–16.).²⁵⁰

²⁵⁰ Lásd ehhez Szabó Miklós elemzését. In: uő, *Bartók Béla kórusművei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 154–155.

54

Száz forint a, száz forint az á - ruk, Száz forint az á - ruk,
 Száz forint a, az á - ruk, az á - ruk,
 Száz forint az á - ruk, Száz forint az á - ruk, Száz forint az
 61
 Száz forint az á-ruk, Mert a lányok drá-gák.
 Mert a lányok drá-gák.
 á - ruk, Mert a lányok, lányok, lányok, lányok, mert a lányok drá-gák.

2.2–16. *Gyermek- és nőikarok* (BB 111), V. füzet, No.1, Legénycsúfoló, 54–66.

Ingadozó metrikájú poliritmikát eredményez beszédszerű és változatlanul ismétlődő szólamok együtthangzása is. Feszés ostinato ritmuskíséretre csatlakozik „szillabikus giusto” ritmikájú dallam a *Hegedűverseny* 3. tételének 129. ütemétől kezdődően.

Trgl.
 Cym.
 Harp
 S. Vln.

2.2–17. *Hegedűverseny*, III, 129–134

Hangszíneltéréssel kiemelt, kétrétegű ostinatós poliritmika jelenik meg a 3. *vonósnégyes* Prima parte tételének második formarészében. A gordonka és a mélyhegedű a háromhangú motívum makacs ismételtetésével szordinóval tompított ostinatót szólaltat meg. Az ostinatóval ellentétes hangszínnel, *sul ponticello* hangzik el a két hegedű szólama.



2.2–18. 3. *vonósnégyes*, Prima parte, 35–37

A polimetrikus textúrákban rendkívül gazdag 4. *vonósnégyes* második tételének 7. és 16. üteme között a záróformula ismétlődik makacsul a kíséret metrumában. A jelenséget Mihály András a kompozíció metrikáját elemző, 1967-ben megjelent tanulmányában metrikai ostinátónak nevezi²⁵¹ (2.2–19.).

²⁵¹ Mihály András, „Metrika Bartók IV. vonósnégyesének II. tételében”. *Muzsika*, 1967/9, 24.

The image shows a musical score for four violins, II, measures 5-19. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box (5, 10, 15). Each system contains four staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

2.2–19. 4. vonósnegyes, II, 5–19

Különleges típusa a hangszínelteréssel elválasztott parlando–rubato és ostinato egyidejűségének a Mandarin siratója, amelyben a vokális szólamban hangzik a lassú tempójú, mégis feszes ritmusú ostinato, szemben a brácsák kötetlennek hangzó dallamával.

Alapmetrumtól eltérő akcentusrend

Az ütemritmika lényege nem az egyenletes mérőütés, hanem súlyos és súlytalan időegységek differenciálása és a zenei súlyok következésének kiszámítható rendje. A szilárd metrikai háttér elbizonytalanításának ezért lehet alapvető eszköze az ütemjelzés sugallta akcentusrend megbontása. A akcentusfokozatok gazdagsága Bartók ritmusvilágának egyik legfontosabb

stílusjegye. Műveinek notációjából kiolvashatók a hangok kiemelésének, ahogy ő fogalmazott, a „dinamikus hangsúlyoknak”²⁵² különböző fokozatai:

sf = legerősebb kiemelés

^ = még elég erős kiemelés

> = gyöngye kiemelés

– = (a *tenuto* jele) *legato* menetek egyes hangjai fölött az illető hangnak gyöngéd, mintegy más színezéssel történő kiemelését jelenti.²⁵³

Bartók zenéjének dinamikus hangsúlyai gyakran alkotják egyenrangú ritmikai ellenpontját motivikus és metrikai akcentusoknak.

Komplementer szerkezete miatt a szabályos metrikát kevésbé veszélyeztető eljárás a 19. századtól örökölt szinkópás kontraritmus. Bartók életművének korai darabjai közül az *I. zenekari szvit* 5. tételének jellegzetes ritmuseleme, amely érett kori alkotókorszakokban is feltűnik, például az *Improvizációk* II. és V. darabjában. A metrikai megingások későbbi alkotókorszakokban jellegzetes stíluselemmé váló típusai figyelhetők meg a *Zongoraötös*ben, amelynek 13. ütemében késleltetésből adódó és nyomaték általi akcentus bizonytalanítja el az ütemritmikát. A *Vivace* (Scherzando) tétel kezdetén főtéma-szakaszban valósul meg hangzó polimetrika. A 423. ütemtől kezdődően a metrum szabályos ütéseivel szembeállított váratlan sforzato akcentusok jelennek meg (2.2–20.).

²⁵² Bartók, „Az úgynevezett bolgár ritmus”. *BBí* 3, 334–335.

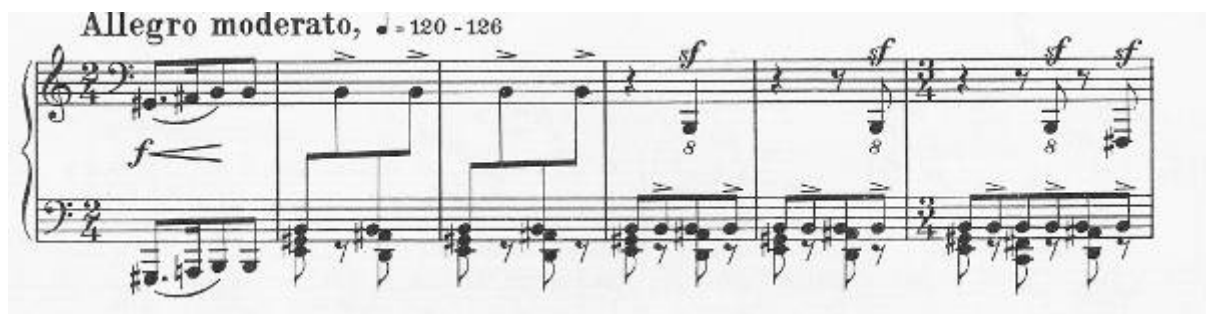
²⁵³ Somfai, *Bartók*, 267.



2.2–20. Zongoraötös II, 423–428

Az eljárás későbbi alkotókorszakokban, ütőhangszerszerű hangzásokkal kombinálva Bartók ritmikájának egyik legjellegzetesebb stíuselemévé válik. Rendhagyó hangsúlyok bontják meg a metrumszerkezetet az *1. vonósnégyes* 3. tételében, váratlan akcentusok okoznak átmeneti metrikai megingást a *Tizennégy bagatell* ötödik darabjának 36. és 37. ütemében, ugyanez a jelenség figyelhető meg a hatodik darab 20. és 21. ütemében. De idézhetnénk rendhagyó akcentusok által előidézett poliritmika példájaként a *2. vonósnégyes* második tételbeli kódáját, a *Falun Vivacissimo* harmadik tételének kezdetét, *A csodálatos mandarin* hajszeját vagy a *Divertimento* kezdőtémáját. Az eljárás legjellegzetesebb példái az életműben az 1926-os „zongorás esztendő” olyan ritmikai eszközei, mint az *1. zongoraverseny* kezdetének kiszámíthatatlan következésű ütőssorozata²⁵⁴ vagy a *Zongoraszonáta* nyitótételének váratlan ellensúlyai (2.2–21.).

²⁵⁴ A tétel ritmusszerkezetének kialakulásáról lásd Somfai, *Bartók*, 155.



2.2–21. Zongoraszonáta (1926), 1–6

Nemcsak a metrikai akcentusok dinamikus hangsúlyokkal történő ellenpontosítása eredményezhet poliritmikát, de a súlyérzetek hiánya is. A 4. vonósnégyes kezdete²⁵⁵ vagy a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* 3. tételének átvezető fugatéma-töredékei minden természetes súlyérzetet nélkülöző zenék.

Metrumtörő frazeálás

A rendkívüli hangsúlyok közbeiktatásához hasonlóan az eredeti metrumot megbontó kompozíciós eljárás a frázisoknak, a dallam-vagy skálameneteknek a kiírt metrumnak ellentmondó tagolása. A fiataalkori kompozíciók közül a zongorás kvintettben a 795-ös próbajeltől hemiolás szerkezet bontja meg a hangsúlyok egyenletes egymásra következését, a *Változatok* VIII. darabjában ugyancsak a frazeálásból adódik időleges poliritmika.



2.2–22. Változatok zongorára, VIII, 1–3

Tartósan egyenletes metrumú motorikus mozgást követően keletkezik polimetrikai alakzat a *Kossuth-szimfónia* hatodik részében, ahol látszólag megmaradnak a szabályos súlyviszonyok, de a vonósok dallamíveinek tetőpontjai új, motivikus súlyokat hordoznak, amelyek megingatják a szilárd metrumérzetet (2.2–23.).

²⁵⁵ A 4. vonósnégyes indítását Bartók eredetileg változó ütemekben vetett papírra. Lásd erről: Somfai, Bartók, 155.



2.2–23. „Kossuth” szimfóniai költemény nagyzenekarra, VI, 157–160

Hasonlóképpen a legmagasabb hang akcentusértéke és a frazeálás eredményez hangzó polimetrikai struktúrát a 2. zenekari szvit második tételében, ahol az oktávkötések felső hangja válik hangsúlyossá. Ugyanennek a tételnek a 10-es próbajeltől kezdődő fűgaszakaszában a téma különféle ütembeosztású típusai hoznak létre metrikus ingadozást. A brácsa és a második hegedű fűgafej-ritmusa eltérő metrikai felépítésű. A különbség a témák karakterében is ütközést eredményez (2.2–24.). A frazeálásból adódó átmeneti metrikai bizonytalanság játékos formája jelenik meg a *Tizennégy bagatell* VII. darabjában (2.2–25.).

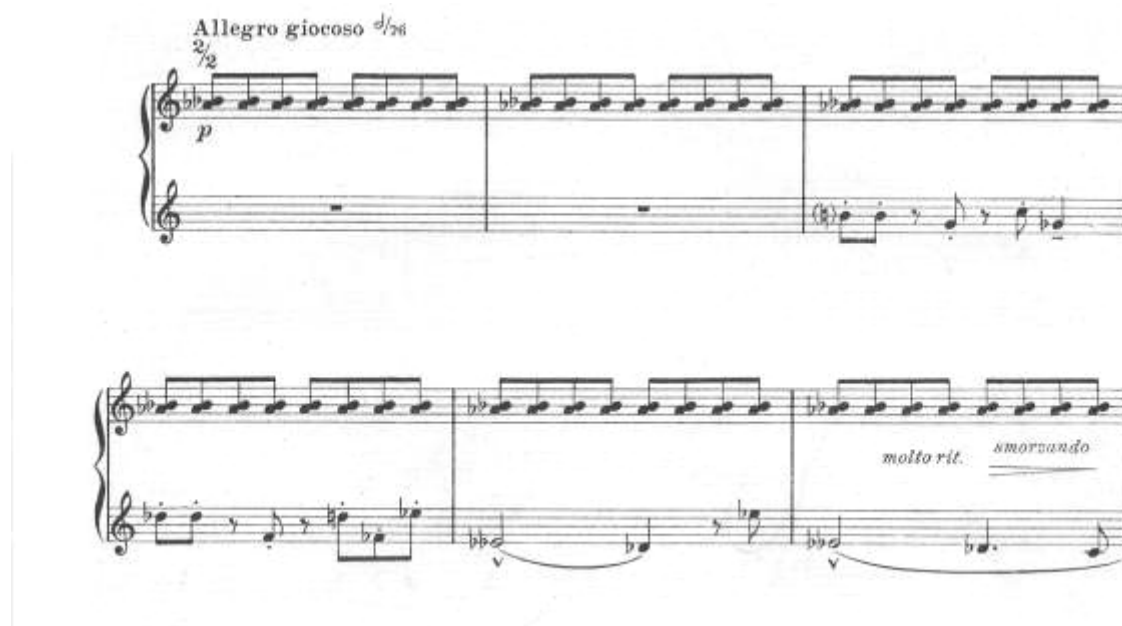
2.2–24. 2. szvit zenekarra, II, 136–149

2.2–25. Tizennégy zongoradarab, II, 1–6

Polimetrika

A Bartók-zene polimetrikus szerkezeteinek jelentős része a notációban rejtve marad, más típusaikra a kottakép is felhívja a figyelmet új metrumjelzéssel vagy szaggatott ütemvonalakkal. A kottaképben nem jelölt polimetrikus szakaszokhoz tartoznak azok a metrikailag képlékeny struktúrák, amelyek megjelenését követően az eredeti metrumjelzés érvényessége egy-egy szólamban huzamos ideig megkérdőjeleződik, továbbá, ha a kiírt metrum szerinti ütemezés csak a kottaképben való tájékozódást szolgálja. A kottaképben nem jelzett polimetrika első példája az életműben a *Tizennégy bagatell* második darabjának

kezdeté. A repetíciós ostinato metrumát megbontja az aszimmetrikus tagolású balkéz-téma megjelenése. Két ütemen keresztül kettős metrum érvényesül. A két ritmusszólam egyenrangú, mert az ostinato egyenletes metrumát a bevezető két ütem olyan mértékben stabilizálja, hogy metrikai kereteit a balkéz-téma váratlan ritmikai aszimmetriája nem tudja érvényteleníteni (2.2–26.). Ütemváltozás nem jelzi, de egyidejűleg kétféle metrumérzet jelentkezik a 1926-os *Zongoraszonáta* első tételének 23–29 (2.2–27.). és 197–202. ütemében. A jobbkéz 3/8-os lüktetése ütközik a balkéz 2/4-es alapmetrumával. Kottaképben külön nem jelzett, különböző funkciójú és eltérő zeneszerzői eljárásokkal létrehozott poliritmikai textúrák példatára az *I. zongoraverseny*.²⁵⁶ A látszólagos metrikai egyértelműség ellenére négyrétegű polimetrikai folyamat zajlik a nyitótétel 113. ütemétől kezdődően, amelynek kompozíciós elve az eredeti metrikai súlyok elcsúsztatása. Azonos metrikus folyamat időbeli eltolódásokkal többszörösen van jelen a 4. *vonósnégyes* második tételében. Mihály András a jelenséget metrikai szűkmenetnek nevezi, mert rendszerint valóban a szűkmenetnek nevezett kontrapunktikus forma hozza létre (2.2–28.).²⁵⁷



2.2–26. Tizennégy zongoradarab, II, 1–6

²⁵⁶ Erről lásd Somfai, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 173–174.

²⁵⁷ Mihály András, „Metrika Bartók IV. vonósnégyesének II. tételében”. *Muzika* 1967/9, 24.



2.2–27. Szonáta zongorára, (1926), 23–29



2.2–28. 4. vonósnegyes, II, 57–61

A polimetrika kottaképben rögzítésének két típusa különböztethető meg Bartók notációjában: a szólamok különböző metrumjelzéseinek kiírása és szaggatott ütemvonalak bevezetése. A kiírt új metrummal jelzett polimetrika korán megjelenik az életműben. Az 1900–1901-ben zongorára komponált *Változatok* 11. variációjában 2/4-es és 6/8-os metrum érzékelteti a két egyidejű mozgásforma önállóságát. Az 1903-ban írt *Négy zongoradarab* negyedik, *Scherzo* tételében is új ütemjelzés hívja fel a figyelmet a metrikai többszólamúságra. 6/4-es és 4/4-es metrumok ütköznek a 2. *vonósnegyes* második tételének *Prestissimo* kódjában, és ugyanígy kétféle (2/4 és 3/4) ütemjelzésre figyelmeztet az aszinkron ütemvonalazás a 3. *vonósnegyes* második részének a 2-es próbajelet megelőző és a 37-es próbajelet követő szakaszában, továbbá az 1. *hegedű-zongoraszonáta* zárótételbeli kódjában (2.2–2a).

Ostinato szólamok metrikai önállóságának látható jelei a szaggatott ütemvonalak az 5. vonósnégyes első tételének kidolgozási szakaszában.

Wie im I. Satz des IV. Quarettes sind auch hier die Taktstriche sehr oft nur Orientierungszeichen; um missverständnissen vorzubeugen, habe ich an vielen Stellen das Zeichen || gebraucht: was vor || steht ist Auftakt, was nach || steht, ist guter Taktteil (meistens auch betont).²⁵⁸

Ahogy a 4. kvartett I. tételében, az ütemvonalak nagyon gyakran itt is csak tájékozódást szolgáló jelzések; a félreértések elkerülésére sok helyen használtam || jelet: ami || előtt áll, felütés, ami || után áll, jó ütemrész (a legtöbbször hangsúlyos is).

Ezen a helyen két ostinato menet hangzik egymás fölött szólameltolódással. A kettős ostinato egyikének ritmikai ellenpontját képezi a dallam. A metrum elmosódottsága a kettős hangsúlyrendből ered. Minthogy azonban a dallam metrikai felépítése az egyik ostinato szólam metrikai viszonyait követi, ez a metrum erőteljesebbnek hat.

U. E. 10736 W. Ph. V. 167

2.2–29. 5. vonósnégyes, I, 85–90

²⁵⁸ BB–Rudolf Kolisch, 1934. október 23. (fénymásolat) BBA.

Szaggatott ütemvonalak jeleznek polimetrikát a *Kontrasztok* korábban elemzett zárótételbeli triószakaszában is (2.2–6).

A szaggatott ütemvonal nem csak ütköző metrumú szólamok jelzésére szolgálhat. Annak ellenére, hogy a hegedű és a zongora szólama között nincs metrikai ütközés, kettős metrum érvényesül az *I. hegedű-zongoraszonáta* zárótételének 12-es és 14-es próbajele közötti szakaszában, ahol a szaggatott ütemvonalak az ötös metrika belső tagolódásának érzékeltetésére szolgálnak.²⁵⁹



2.2–30. *I. szonáta* hegedűre és zongorára, III, 127–130

Formai helyzetük alapján a poliritmikus struktúrájú szakaszok Bartók zenéjében nehezen tipizálhatók, mivel témaexponáló formarészekben éppúgy megjelenhetnek, mint átvezető, zárószakaszokat megelőző vagy témalebontó területeken. Típusaik inkább funkció alapján ragadhatók meg. Alapvetően az egyenletes alapmetrum, vagy az ostinato szerkezetek monotóniájának oldására szolgálnak. Újabb tematikus szakaszt előkészítő vagy figyelemfelkeltő szerepet töltenek be az átvezető vagy a lezárást megelőző formarészekben. A zenei időt fékező agogika szerepét is átvehetik, mert az egyenletes ütemsúlyokat megzavaró ritmikai többrétegűség, ha a valóságban nem is kíséri tempóváltozás, az érzékelés számára mindenképpen lassításként jelenik meg.

Drámai jelentőségük irányából közelítve a Bartók-kompozíciók poliritmikai alakzataihoz, három alaptípus látszik körvonalazódni: (1) ütköző, (2) eltávolító és (3) hangzásteret tágító poliritmika. Az első típus két vagy több ritmikai folyamat küzdelme a vezető metrum

²⁵⁹ Az UE kiadás hegedűszólamában megjelenő – Bartók által kiírt – ún. Stichnoten (segéd-kottavonal) a zongora anyagával) segít a hegedűsnek megérteni, mit és miért hangsúlyoz a zongorista „rossz” ütemhelyeken.

szerepének betöltéséért, amint történik ez az 5. vonósnégyes első tételének kidolgozási részében vagy a *Cantata* vadászfűgájában.

Az idegenszerűség atmoszférájának megteremtését szolgálja, egyúttal a közlendő eltávolításának egyik lehetséges technikai megoldása a dallammal szemben indifferens, rendszerint ostinato lüktetésű metrikai „rács” alkalmazása, például a 2. vonósnégyes 1. tételének rekapituláció-szakaszában. „Eltávolító” hatású a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* Fináléjának közepe táján megjelenő diatonikus fűgatemaváltozat három rétegű ritmusszerkezete. Egyidejűleg hangzik el a vallomásos dallam, a vele szemben indifferens, mozdulatlan kíséret-háttér és a személytelen-résztvétlen, szabályos-metrikus, mégis lebegő hatású, az időmúlás pusztá jelzésére szolgáló „kongatás”. Többszörös ritmikai burok szövődik az „én-hang”, az „indulat” körül, amely a merev ritmikai keretben mint szabálytalan, ametrikus alakzat jelenik meg.

2.2–31. *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, IV, 204–206

Minthogy a ritmusszervezeteknek belső tere is van, nemcsak időbeli tartama, a kettőnél több rétegű, ostinatóval kombinált poliritmika a zenei folyamat térszerűsítésének, a hangzáster tágításának fontos eszköze. A távlat- és távolságteremtés szándékát igazolja, hogy Bartók a

ritmikai eljárást rendszerint a szólamok szélsőséges regiszterbeli távolságba helyezésével együtt alkalmazza. A ritmuselmélet szakirodalmában többnyire Stravinsky ritmust egyenjogúsító eljárásának tekintett, kettőnél több rétegű, ostinatóval kombinált poliritmikai struktúra az *I. vonósnégyessel* lép Bartók zenéjébe. A saját metrumú ostinato fölött a két parlando tónusban deklamáló középső szólam motivikus hangsúlyai különálló metrikai struktúrát hoznak létre, miközben a diszkant dallama az előírt metrum szerint halad.



2.2–32. *I. vonósnégyes*, I, 36–38

Hasonlóképpen három rétegű ostinatos poliritmikai szerkezet jelenik meg a *2. vonósnégyes* első tételében. A hegedű- és a brácsa ostinatójával egyidejűleg a két szélső szólam egymástól függetlennek ható rubato–arioso monológja hangzik, amelyek autonómiáját kiemeli regiszterbeli távolságuk.



2.2–33. *2. vonósnégyes*, I, violino 1, 2, viola 117–119, violoncello 116–118

A kompozíciós eljárás a ritmusvariáció eszközeként mutatkozik meg az *5. vonósnégyes*ben. A második tételben egyértelmű metrikai helyzetben elhangzó népdalstruktúrájú téma a negyedik

tételben háromtagú poliritmikai alakzat részeként tér vissza, amelyben a két szélső szólam két oktáv távolságban és kánonban halad a középső szólamok ostinato jellegű kíséretével szemben.

2.2–34. 5. vonósnégyes, IV, 41–45

Közvetlenül a fent leírt poliritmus-típusok mellett célszerű vizsgálnunk az eltúlzottan egyértelmű metrikai helyzetek jelentőségét–jelentését Bartók ritmusrendszerében. A nevetségesen köznapit, a közönségest megidéző hangvételhez Bartók ritmikai regiszterében éppen az eltúlzottan egyértelmű, a kirívóan szabályos metrum tartozik. Ilyen a *Két arckép* 2., az *1. vonósnégyes* 3. tétele, *A csodálatos mandarin* bevezető utcazenéje, aminek csak látszólag összetett a metrikája, hangzó formájában metrikai egyértelműség uralja. Ide tartozik még az *5. vonósnégyes* zárótételének „allegretto con indifferenza” epizódja, amelyben a bitonalitás az eltúlzott metrikai egyszerűséggel alkot szokatlan ellentétet. Míg a diabolikus–groteszk tónushoz szorosan kapcsolódik a poliritmika, a túlzott metrikai egyértelműség Bartók szarkasztikus-groteszk hangjának sajátja.

A túlzott egyértelműségtől mentes, mégis világos ütemezettség és ütem súly-pulzálás mindazonáltal Bartók ritmus-struktúráinak lényegi jellegzetessége, poliritmikai szerkezeteinek is legfontosabb velejárója. Zenéje legösszetettebb textúrái, mégha csak látszólagosan is vagy pusztán a tájékozódást szolgálva, kényszer nélkül illeszkednek a zenei

folyamat vezető ütemsúlyainak, vagyis „főértékeinek” egyszerre elvont és konkrét rendjébe. A ritmikai aktivitás Bartók műveiben soha nem jár együtt a szabályos metrika öncélú megbontásával. A többbétegű ritmikai és metrikai szerkezetek mindig szabályos ütemekbe foglaltak. A polimetrikát létrehozó rendkívüli akcentusokat rendszerint a kiemelés mértéke szerint osztályozható hangsúlyjel-típusok rögzítik, és még a legbonyolultabb poliritmikus szakaszok is ütemekbe rendezve jelennek meg a kottaképben. Az ütemmetrika, ütemek és az ütemvonalak meghatározta súlyok rendje – ahogyan a dallam- és harmóniarendszerben a tonalitás elve – a Bartók-zene ritmikájának mindvégig legalapvetőbb, megingathatatlan vonatkozási és viszonyítási pontja marad.

2.3 Tempo giusto hangvételek

„Gyors beszédtempó, állandó ritmus”²⁶⁰, „lassúbb tánc lépés, változó feszes ritmus”²⁶¹, „tánc lépés, állandó ritmus”²⁶², „többé-kevésbé feszes ritmus”²⁶³, „közönséges feszes ritmus esetenkénti ütemváltással”²⁶⁴, „szabályos ütembeosztás nélküli *tempo giusto*”²⁶⁵, „egyenletes *pesante* ritmus *largo* tempóban”²⁶⁶, „lassabb tánc lépés”²⁶⁷, „lassú tánc lépés”²⁶⁸, „gyors tánc lépés”²⁶⁹, „kötött táncritmus”²⁷⁰, „feszes táncritmus”²⁷¹, „tempo di marcia”²⁷², „tempo giusto, poco rubato”²⁷³. A felsorolt tempó- és előadásmódjelzések Bartók megfogalmazásai a népzenei tempo giusto²⁷⁴ változatainak körülírására. Az idézett kifejezések egymás mellé helyezése önmagában felhívja a figyelmet a Bartók stílusosztályozása szerinti feszes ritmusú parasztdallamok hangvételi árnyalatainak gazdagságára. A típusok sokféleségének ténye mellett az előadásmód-jelölések áttekintése azt is érzékelteti, hogy a tempo giusto a zeneszerző értelmezésében elválaszthatatlanul összeforrt a zene mozgás-aspektusával. Bartók nézőpontja egészen sajátos, még ha párhuzamot mutat is a francia ritmustan látásmódjával, amely a maga zenei tempó fogalmát — *mouvement* — nem az időre támaszkodva, hanem a *mozgás* elvéből kiindulva alkotta meg.²⁷⁵

A dinamikus tartalomra összpontosító ritmusszemléletben a *giusto* tempónak sem időbeli vonatkozásai kerülnek előtérbe. Fontosabb a mozgásfolyamat típusa, tónusa. A hangvételt elsődlegesnek tekintő szemléletmód eltér a angolszász ritmuselméletnek a *tempo giusto*t az itáliai barokk zenében gyökerező jelentéskörére — a helyes tempó megválasztása, a kezdeti, a

²⁶⁰ Bartók, „Dunántúli balladák”, *BBi* 3, 41.

²⁶¹ Uo.

²⁶² Uo., 44.

²⁶³ Bartók, „Harvard-előadások IV”, *BBi* 1, 178.

²⁶⁴ Uo. 179.

²⁶⁵ Bartók, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”. *BBi* 3, 110.

²⁶⁶ Bartók, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. *BBi* 3, 52.

²⁶⁷ Uo., 60.

²⁶⁸ Uo.

²⁶⁹ BB–Freund Etelka, 1909. augusztus 31., *Blev*, 152.

²⁷⁰ Bartók, „Magyar népzene és új magyar zene”. *BBi* 1, 135.

²⁷¹ Bartók, „A magyar katonadalok dallamai”. *BBi* 3, 141.

²⁷² Uo., 143.

²⁷³ Bartók Béla, *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjtemény* I, sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991) 201.

²⁷⁴ Hogy Bartók a tempo giusto előadásmód-jelölést és a feszes ritmust szinonimákként értelmezte, arról a tempo giusto kifejezés feszes ritmusnak fordítása tanúskodik *A magyar népdal Bevezetésében*. *BBi* 5, 16.

²⁷⁵ Lásd Eckhardt Sándor, *Magyar-francia szótár* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1958) 2091; és uő., *Francia-magyar szótár* (Budapest, Akadémiai kiadó, 1960) 1262–3., továbbá Paul Robert, *Nouvelle édition du Petit Robert de la langue française* (Paris, Dictionnaires le Robert, 2006) 1685–6.

tempo visszatérése, a változatlan tempó vagy a *tempo ordinario*, a normál tempó jelenségére — korlátozó értelmezésmódjától.²⁷⁶

Változatlan középtempó: ebben az értelemben áll *tempo giusto* felirat Michelangelo Rossi cembalóra, illetve orgonára írt *Tre correnti* című kompozíciójának kezdetén Bartók zongoraátíratában. Bartók közreadásaiban ez az egyetlen *tempo giusto* utasítás. A courante-ok ritmikájában azonban nem fedezhetők fel a Bartók értelmezése szerinti giusto kifejezésmód jellegzetességei. Ellenkezőleg: a váltakozó páratlan, 6/4-es és 9/4-es ütemrend, a felütéses kezdés a táncok ritmusalakzatait kizárják a Bartók-giusto páros ütemű, fő ütemsúlyon kezdődő ritmusformuláinak köréből. Ugyanakkor a tempóadás eredeti, a nyugat-európai zene történetében kialakult jelentésének megfelelő alkalmazása a zongoraletétben a giusto ritmika másféle szemléletét jelzi Bartók kompozíciós gondolkodásában.

A parasztzenei háttérű értelmezés szerint a *tempo giusto*t a mozgásfolyamat tónusa, intonációja határozza meg. Kialakításában a tempó és a metrum mellett a Bartók zeneszerzői gondolkodásában oly lényeges ritmikai személyiségek, szavai szerint „értelmes képletek”²⁷⁷ is fontos szerepet játszanak.

Arról, hogy Bartók ritmusrendszerében a *tempo giusto* jelentése a *rubato* szakkifejezéshez hasonlóan sokrétű, mindenekelőtt *giusto* hangvétellű kompozícióinak változatos, a ritmustan *tempo giusto*jának percenkénti 70–80 metrikai egység körüli középértékétől többnyire eltérő metronómszámai tanúskodnak. A kifejezés többértelműségét 1918-ban fogalmazott önéletrajza is megerősíti, melyben a feltárt népi dallamkincs ritmusbeli jellemzőinek áttekintése során, mind a *rubato*, mind a *giusto* mozgástípust *előadásnak*²⁷⁸ nevezi. Ugyanebben az évben jelenik meg első ízben népzenei dallamközlés fölött az átfogó *tempo giusto* terminus az addig használt magyar nyelvű kifejezések helyett *A magyar katonadalok dallamai* című tanulmányban.²⁷⁹



2.3-1.

²⁷⁶ Lásd David, Fallows, „Tempo giusto”. In *The New Grove* 2000, 25, 279.

²⁷⁷ Bartók, „Megjegyzések a román népzeneiről”, *BBi* 3, 339.

²⁷⁸ Bartók, „Önéletrajz (1918)” és „Önéletrajz (1921–1923)”. *BBi* 1, 28, 32.

²⁷⁹ Bartók, „A magyar katonadalok dallamai”. *BBi* 3, 141.

A dallam díszítőhangokat tartalmaz, ezért tempója az új stílusú, melizmák nélküli katonadalokéhoz viszonyítva rugalmasabb. Az eltérő tempóadás a régi stílusú, hajlékonyabb ritmikájú dallam és a *tempo di marcia* feliratú, valóban merev menettempójú katonadalok mozgásstílusa közötti különbséget érzékelteti. Az eltérés csak az előadásmódban jelentkezhet, mert a *tempo giusto* dallam ritmusalakzata megegyezik az új stílusú, egyenletes metrumú és tempójú katonaindulók ritmikai alapképletével. Ezért is helyezi Bartók az átmeneti népdaltípusok csoportjába, megjegyezve, hogy dallamformálása szerint a régi stílushoz sorolandó.

Saját kompozícióinak szöveges előadásmódjelzéseiben Bartók *tempo giusto* utasítást néhány kivételes eset, az *Allegro barbaro*, az *Etűdök* harmadik tétele és a *Mandarin* közeledése tempójelzésének kivételével nem ad. Ugyanakkor 1904-ben komponált *Rapszodiája* zongora-zenekari változatának 1910-ben, német nyelven fogalmazott szerzői elemzésében megjelenik az *in festem Tanzrhythmus* (fesztes táncritmusban) kifejezés. A partitúra vonatkozó helyén azonban *tempo giusto* előírást nem találunk. Egyedül egy zárójeles *non rubato* utasításból olvasható ki az önelemzésben említett fesztes ritmika. A *tempo giusto* terminus Bartók népzenei rendszerezéseiben is a nem egészen szabad ritmusú, *non rubato* dallamok hangvételben változatos csoportjának összefoglaló elnevezésére szolgál.

A Bartók értelmezése szerinti *tempo giusto* rugalmas voltára utal az a szerzői útmutatás, amely a *Rapszódia* fesztes táncritmusának nevezett formaszakaszára vonatkozik: *in immer rascheren Tempo* (egyre gyorsuló tempóban). Az utasítás egyértelműen igazolja, hogy szemben a ritmuselmélet *tempo giusto* értelmezésével, amely a ritmustípus legfontosabb jellemzőjének a változatlan tempót tartja, Bartók kompozíciós gondolkodásában fesztes ritmus és tempómódosulás kezdettől összeegyeztethető ritmuskompozíciós lehetőségek. Ez a gondolkodásmód tükröződik a katonadalokat elemző dolgozatnak egy az új stílusú, fesztes ritmusú dallamokra vonatkozó megállapításában is: *A tempó nem mindig állandó.*²⁸⁰

Nemcsak a tempóingadozásnak enged teret Bartók a *giusto* ritmikán belül, hanem az ütemváltásnak is. Negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában a ritmustípust mint a kelet-európai parasztzene egyik legfontosabb, saját zeneszerzői szemléletmódját is meghatározó ritmikai képződményét, *többsé-kevésbé fesztes ritmusnak* nevezi. „Egyes típusoknál” — amint az árnyalás indokolásaképpen írja — „ütemváltás is előfordulhat, ami néhány esetben látszólag bonyolult ritmusokat eredményez.”²⁸¹ A fesztes ritmusfajta ütemváltozáson alapuló oldódási lehetőségeinek saját kompozíciós stílusát érintő hatására

²⁸⁰ Uo., 142.

²⁸¹ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBi* 1, 178.

hívja fel a figyelmet a fogalmazvány egy későbbi, a ritmustípusokat részletesebben ismertető bekezdésében:

A feszes ritmusfajtában leginkább az ütemváltások érdekeltek bennünket. Már legkorábbi műveimben messzemenően kiaknáztam ezeket a lehetőségeket, később talán bizonyos fokig túlzásba is vittem.²⁸²

A fogalmazvány ceruzás feljegyzései között szereplő idézendő művek ezen a helyen a következők: *1. szvit*, *2. szvit*, *Táncszvit*, valamint a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* 1. téttele.

A négy kompozícióból három táncgyökerű műfajából következően természetes módon kapcsolódik az illusztrálni kívánt ritmustípushoz. Kérdés azonban, mi lehetett Bartók elsődleges szándéka? Magának a feszes ritmusnak vagy inkább a benne alkalmazott ütemváltásoknak bemutatása? Az említett kompozíciók a feszes ritmus ütemváltás nélküli alaptípusainak és ütemváltós alakzatainak szemléltetésére egyképp alkalmasak.

Az *1. szvit* csárdás-tempójú *Bevezetőjének* ritmusfolyamata megfelel a Bartók definíciójában foglaltaknak: „többé-kevésbé feszes ritmus, szabályosan sorakozó, általában kétnegyedes ütemekkel.” Kezdőtémája egyszersmind lehetőséget ad a feszes ritmusfajta legjellemzőbb, Bartók által egybegyűjtött ritmusképletei közül az elsőnek, a két negyed hangértékkel közrefogott négy nyolcadnak megszólaltatására. Ütemváltozás ebben a tételben nem fordul elő (**2.3-2a**). A kezdőtéma IV. tételbeli moll-változata viszont ütemváltó alakban is megjelenik (**2.3-2b**).

A feszes ritmus alapotívumai:



(Az alapotívumok kombinációi (*a feszes ritmus jellegzetes ritmusalakzatai*), melyek összekapcsolhatók a „pontozott” ritmusú alakzatok némelyikével):



²⁸² Uo., 179.



2.3-2a 1. szvit nagyzenekarra, op. 3 (BB 39), I (Bevezető), 1–8

2.c



2.3-2b 1. szvit nagyzenekarra, op. 3 (BB 39), IV, 159–165

A 2. szvit tételei közül a Bartók meghatározása szerinti szorosan vett feszes ritmus szemléltetésére első ránézésre a gyors, 2/4-es alapmetrumú Allegro scherzando tűnik a legalkalmasabbnak. Bartók szándéka azonban lehetett a finálé bemutatása is, mivel annak főtémájában nemcsak a fogalmazványszövegben nyolcadok és negyedek negyedik kombinációs lehetőségeként említett ritmusalakzat fordul elő, hanem ütemváltás is.



2.3-3a 2. szvit kisézenekarra, op. 4 (BB 40), II, 1–6



2.3-3b 2. szvit kisézenekarra, op. 4 (BB 40), IV, 1–6

A harmadikként feljegyzett kompozíció, a *Táncszvit* esetében is felmerül a kérdés, vajon melyik tételére gondolhatott Bartók? Kezdőtémájának ritmusképlete és ütemváltásai alapján legnyilvánvalóbb formában a második tételben mutatkoznak a Bartók megfogalmazása szerinti feszes ritmika ismertetőjelei. Ugyanakkor a táncfűzér egésze giusto alkatú, beleértve a

ritornellt is, amely nyugodt és hajlékony tánctempójával a feszes ritmusfajtának a Bartók szava szerinti „lágyabb” típusához tartozik.

Zavarba ejtő a táncfűzerek sorát követően a húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára írt *Zene* első tételének említése a *tempo giusto* szemléltetésére.



2.3-4. *Zene* húros hangszerekre, ütőkre és celestára (BB 114), I, 1-6

A fúgatétel mozgásának az eddig idézett kompozíciórészekével látszólag nincs rokon vonása. Témájának metrumszerkezete leginkább Bartóknak *A Biskra-vidéki arabok népzeneje* című tanulmányában egy a *rubatóból tempo giusto*-vá alakult dallamra vonatkozó megjegyzésével írható körül: „szabályos ütembeosztás nélküli *tempo giusto*”²⁸³. Témájának első alakja Bartók jellegzetes, kötött ritmusú, ugyanakkor a *rubato* illúzióját ébresztő szólódallamainak egyike. Az a mozgástípus, melyet Bartók *A magyar népdal* bevezető fejezetében a népzene ritmikájának harmadik fejlődési fokaként a következők szerint mutat be: „*Tempo giusto* ritmus, amely *rubato* előadásnak feszessé jegecesedése folytán keletkezett”²⁸⁴. A fúgatéma imbolygó ritmusa ütemváltásokon alapul. Talán éppen az ütemváltások „bizonyos fokig túlzásba vitt”²⁸⁵ alkalmazásának illusztrálására idézte volna Bartók ritmuskompozíciós elveit összegző Harvard-egyetemi felolvasásában.

Mindezen zenei példák és szövegrészek tanúsítják, hogy ritmikai tárgyú előadásfogalmazványában Bartók különleges figyelmet szentelt a feszes ritmus jelenségének. A fogalmazvány tanúsága szerint a ritmustípusra nem elsősorban előadóművészként, mint az interpretáció egy lehetséges módjára tekintett, hanem a zeneszerző szemével, mint a zenei megnyilatkozás ritmusszerkezetéből fakadó kompozíciós realitásra és lehetőségre.

Meghatározza egyenletes, páros ütemű alaptípusát, bemutatja ütemváltó alakzatait, áttekintést ad legjellemzőbb képleteiről, végül példákkal együtt említést tesz a ritmusfajta két

²⁸³ Bartók, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”. *BBi* 3, 110.

²⁸⁴ Bartók, „A magyar népdal. Bevezetés”. *BBi* 5, 16.

²⁸⁵ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBi* 1, 179.

ellentétes karakterváltozatáról. A *giusto* ritmustípus fő jellemzőinek meghatározása a negyedik Harvard-előadás fogalmazványában a legalapvetőbb iránymutatás Bartók *tempo giusto* hangvételeinek típusokba sorolásához.

Tágabb összefüggésben Bartók zeneszerzői ritmus-duktusa lényegéből fakadóan *giusto* arculatú. Ritmikája egésze, „általános szellemét” tekintve, *tempo giusto* alaptartású. Szigorú, alapvetően ütemmetrikus, zárt, egyszersmind dinamikus ritmusrendszer. Zenéje mozgástípusainak körvonalassága és affirmatív volta összefügg ritmusalkotói szemléletének legfontosabb, a fogalmazványszöveg első bekezdésében kifejtett alapelvével, az *arsis*-elvű ritmusszervezéssel,²⁸⁶ ami nem elsődlegesen az ütemelőző alkalmazásának vagy elvetésének kérdésére vonatkozó gondolat, hanem általában erősen kézben tartott, még oldottnak mutató alakzataiban is kötött, áttekinthető ritmikát jelent. Az élesen körvonalazott ritmusszerkesztésre való hajlam a kompozíciós munka terén Bartók ritmikai pontosságra törekvő, ritmikus arcélú előadóművészi habitusából is törvényszerűen következik. *Giusto* hangvételek iránti vonzalmáról árulkodik a *tempo giusto* és a *parlando-rubato* dallamok aránya is a feldolgozásra kiválasztott népzenei alapanyagban, amelynek egyharmad része *tempo giusto* előadásmód-jelzésű, míg a *parlando-rubato* tételek száma az összmennyiségnek alig egyhatoda.²⁸⁷ A két alaptípustól eltérő tempófeliratú vagy szöveges tempóadás nélküli dallamok döntő többsége is feszes jellegű.

Bartók 1943-as előadásfogalmazványában a feszes ritmus bemutatására feljegyzett ’saját kompozíciók’ kivétel nélkül zenekari művek, műfajuk szerint is megegyező vagy rokon típusok. Látszólagos egyöntetőségük mögött azonban, éppúgy mint a népzenei rendszerezésekben, kirajzolódik a velük reprezentálni kívánt mozgásforma összetettsége. Futólagos, kérdőjelekkel megjelölt feljegyzésükkel Bartók — jóllehet homályban hagyta, mely tételeket állt szándékában bemutatni — mégis zenéje *giusto*-pulzálású hangvételeinek leglényegesebb variáns-lehetőségeit villantotta fel. A ritmustípus alapesetének tekinthető az *I. szvit* 2/4-es metrumú, ütemváltás nélküli, tánckarakterű *Bevezetője*. Negyedik tételbeli variánsa a fogalmazványszövegben a „Virágos kenderem” és a *Tíz könnyű zongoradarab* 8. számaként is ismert, „Azt mondják nem adnak” kezdetű magyar, illetve szlovák népdalokkal megvilágított „lágyabb” hangvételi *giusto* ritmika változata. A bécsi bemutató műsorfüzetében *Mélázó* címmel szereplő tételt a magyar népdallal a szinkópa-motívumok,

²⁸⁶ Uo., 178.

²⁸⁷ Lásd ezzel kapcsolatban „Dallamkatalógus”. In: Lampert Vera, Vikárius László (szerk.), *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980) 49–167.

míg a „Csendes” előadásmódjelzésű szlovák giusto-dallam ritmikájával hajlékony pontozott ritmusok és gyengéd sorzáró formulák rokonítják.

Stilizált pesante dudaritmuson belül „torz” karakterű a 2. szvit Allegro scherzando tétele (2.3-3a), míg a zárótétel nyugodtabb léptű, népdal- és szerenádtonusú (2.3-3b). A *Táncszvit* második darabja Bartók barbár-groteszk hangvételeinek variánsa. A *Zene* fúgátétele a szillabikus giusto²⁸⁸ ritmikához áll közel, végül a *Kossuth-szimfónia* bemutatandó részletének — feltehetőleg a „gyülekező magyar vitézek témájának” — ritmikai alapmotívuma Bartók kifejezésével „heroikus jelleget ad a dallamoknak”.



2.3-5. „Kossuth” szimfóniai költemény nagyzenekarra (BB 31), VII. („Jöjjetek, jöjjetek! szép magyar vitézek, szép magyar levonték!”) 13–16 (Allegro vivace: 1–6)

Nem szerepel a fogalmazvány idézendő zenéi közt a giusto ritmus szemléltetésére egy az említetteknel kézenfekvőbbnek tűnő példa: az életmű egyetlen, igaz a címnek adott tempójelzés árnyékában, de szöveges tempóutasítás szerint egészében *tempo giusto* darabja.

Béla Bartók.

Tempo giusto. (♩ = 96 – 84)

Piano.

2.3-6. *Allegro barbaro* zongorára (BB 63), 1–13

Szabályosan sorakozó, 2/4-es ütemeiben, szilárdan ismétlődő ritmusképleteiben, ütemváltással és tempóingadozással feloldott, „többé-kevésbé” feszes metrumában első pillantásra tükröződnek a Bartók definíciójában egybefoglalt ismertetőjelek. A kezdőtéma

²⁸⁸ Lásd erről Brăiloiu, „Le giusto syllabique”.

ritmusalakzata azonban nem szerepel a Harvard-előadás fogalmazványban ismertetett feszes stílusú ritmusképletek között. Ha azonban a téma uralkodó ritmusmotívumát metrikai kontextusából kiemelve vizsgáljuk, feltűnik, hogy ez az a ritmusformula, a nagyobb részt egyenlő értékekből felépülő giusto-képlet, amelyet Bartók *A magyar népdal* Bevezetésében a legkezdetlegesebb ritmikai fejlődési fok, az őszene egyenletes pulzálású mozgástípusaként mutat be. A szabályos ütemlűktetést azonban csak a kottakép sugallja, a hangzó változatok, kivált a Bartók-játszotta hangfelvételek arról tanúskodnak,²⁸⁹ hogy a kompozíció ritmikájában nem az egyenlő értékekből szerveződő feszes ritmusalakzatok az uralkodóak. A lényegi ritmikai komponens az azokat elváltoztató összetett metrum- és akcentusrend. Az ironikus-groteszk hangvétel nem rezzentelen giusto-ritmikából, hanem kiszámíthatatlan ütem-elleni hangsúlyozásból, a kezdőtéma súlytalan ütemrészen indulásából, a kíséret metrikájától elszakadó témaalakzatokból, az előírt feszes alapmetrum ingadozásából következik. A darab egyetlen valóban *tempo giusto* szakasza — a feszes ritmikának a zeneszerző által felsorolt karakterisztikus képleteiből, negyedekből, nyolcadokból és pontozott ritmusalakzatokból építkező, Bartók zongorajátékában egyre gyorsuló tempóban kibontakozó *pesante*-téma — csupán kiegyensúlyozó ellenanyag.



2.3-7. *Allegro barbaro* zongorára (BB 63), 34–47

Az *Etűdök* harmadik darabjának *tempo giusto*, *capriccioso* második, *rubato* bevezető ütemeket követő tempófelirata az egyetlen saját kompozícióra vonatkozó giusto-utasítás az életműben, amelyik kizárólag a metronómszámban megadott metrikai egység időtartamára

²⁸⁹ Lásd Somfai László, „A szerzői előadás”. In: uő, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 117–149.

vonatkozik. A ritmikai nyelv tökéletesen idegen mind a kelet-európai parasztszene, mind Bartók-zenéje *giusto*-mozgásfolyamatainak stílusától.

Molto sostenuto ed accel. poco a poco il tempo al - - - capriccioso
 Tempo giusto (♩ = 100)
 pp dolce p
 (♩ sempre = ♩) * sempre leggiero 1
 2 3 3 2 6 8 6 1 8

2.3-8. Etűdök, op. 18 (BB 81), III, 5-9

Zárójelben olvasható *tempo giusto* utasítás a Mandarin közeledésének ütemei fölött a pantomim partitúrájában.

1. 2. 3.
 Trbn. p
 Tb. p
 Timp. *pp subito*
 Pft. *sf* *sempre simile*
 34 Agitato (tempo giusto) (♩ = 112)
 VI. I div. *port.* *pp* *sf* *pp* *sempre simile* *sul II* *sul III* *sul IV*

2.3-9. A csodálatos mandarin, op. 19, (BB 82), A Mandarin közeledése

A feszes metrumkeretben a harsonák és a tuba szólamában kirajzolódnak a nyolcadok és negyedek kombinációi, a jellegzetes bartóki giusto-képletek. A változatlan tempó, a végsőig fokozott egyenletességű metrum, a metrumtól elválaszthatatlan dallam-motívumok, a szabályos ütemezés, a nem várt akcentusok együtt változtatják kövendéggé a Mandarint, torzítják szoborszerűen merevvé ritmusszemélyiségének egykori, eredeti természetéből fakadó hajlékony gesztusait.

Teljes tétel karakterére vonatkozó, tágabb értelemben *tempo giusto*ként értelmezhető szöveges előadásmódjelzés olvasható a *Kontrasztok* nyitótétele fölött: *ben ritmato*.



2.3-10. *Kontrasztok* hegedűre, klarinétra és zongorára (BB 116), 1–5

A helyesen, pontosan ritmizált előadásmódra vonatkozó utasítás és a pontozott ritmusmotívumok végletes kiélezettsége mellett a tétel ritmusstílusát az arsis-elnék ellentmondó felütéses kezdés is elválasztja testvérdarabjaitól, a hegedűrapszodiák *Lassúitól*. A *Kontrasztok* feszes ritmusú *Verbunkos*ában nem a tempójelzés eredeti jelentéstartalma válik kérdésessé, mint az *Allegro barbaró*ban, hanem épp ellenkezőleg, a mereven egyenletes giusto-metrika idegeníti el a stilizált változatot a megidézett ritmusstílus és Bartók kései verbunkos hangvételeinek lágyabban osztentatív táncartásától.

Az ütemfajták gyakori és meglepetésszerű változása Bartók zenéjének egyik leglényegesebb ritmikai jelensége. A Bartók ritmusstílusára általában nem jellemző ütemváltás nélküliség azonban mind az ironikus, mind az eredeti verbunkos hangvételű feszes ritmikájú tételeknek szembetűnő vonása, ami azt igazolja, hogy Bartók zenéjében a feszes ritmus és az ütemváltás nélküliség, ha nem kapcsolódik is szükségszerűen össze, nem zárja ki egymást. A páros ütemű verbunkos hangvételű tételektől eltérően, Bartók más kései, dúr hangnemű stilizált verbunkos zenéinek, a *Divertimento* és a 3. *zongoraverseny* nyitótételének lényegi ritmikai eljárás módja az ütemnemek változtatása; ami azonban még élesebben elhatárolja ezeket a mozgástípusokat szigorú értelemben vett giusto ritmusú rokon-karakterektől, az a hármas alapléktetés.

A *tempo giusto* utasítások vagy a giusto-kifejezőmódra utaló feliratok az életműben, mint láttuk, inkább idézőjelben értendők: a feszes ritmus zenetörténeti alaptípusait ritmikai

kontraszteljárásokkal megkérdőjelező vagy szélsőségesen túlfokozó mozgásfolyamatokra vonatkoznak.

De milyen típusok köré rendeződnek a szerzői utasítással meg nem különböztetett Bartók-giusto karakterek? Az egyenletes középtempójú, tánclüktetésű (1) alapeset mellett két típust jelöl meg Bartók Harvard-előadásának fogalmazványában: (2) heroikus hangvételűnek nevezi a *Kossuth-szimfónia* idézendő témáját, és a giusto ritmika lágyabb karakterű változataként jellemzi a már említett magyar és szlovák népdalt. A Bartók által kijelölt irányok mentén a kötöttebb feszes ritmustípusba sorolhatók a hősi hangvétel ellenpontját alkotó (3) groteszk giusto mozgástípusok és a pesante-ritmusok. A lágyabb feszes ritmusfajta a szigorúan vett 2- vagy 4/4-es giusto-alaptípusokon kívül magába foglalja a Bartók értelmezése szerinti giusto-ritmikához csak érintőlegesen kapcsolódó hármas ütemű, valamint (4) szillabikus giusto jellegű mozgásfolyamatokat. Különálló feszes ritmustípust alkotnak a szilárdan 2/4-es ütemezésű (5) gyors táncfinálék mozgásfolyamatai.

A hősi hangvételű *giusto* ritmika jellemzői: nyolcadok és negyedek váltakozásából kiinduló ritmusképletek, időnkénti ütemváltozás és élénk tempó. A feszes ritmusalakzatok a „heroikus” képletekben a rövidebb hangértékekkel kezdődnek, ami a ritmusfolyamatok belső dinamikájában emelkedő irányt jelent.

A képlet felnagyított változata a *Medvetánc* alapmotívuma. A *44 duó Arab dalában* ugyanez a ritmusképlet kicsinyített formában jelenik meg. Mindkét ritmusmotívumnak ütőhangszerszerű kíséret a metrikai alapja.



2.3-11a *Tíz könnyű zongoradarab* (BB 51), 10. *Medvetánc*, 1–11



2.3-11b *Negyvennégy duó két hegedűre* (BB 104), IV. füzet, Nr. 42. *Arab dal*, 1–10

Az augmentáció illetve a diminúció következtében a két nyolcad és egy negyed alkotta ritmusformula elidegenedik heroikus jellegű alaptónusától, és az eredetileg lendületes ritmusalakzat a dallam irányainak megfelelően ereszkedő vagy körszerűen mozdulatlan mozgásképletté alakul.

A hősi karakterű ritmus bővített változata a *Tizenöt magyar parasztdal* hetedik darabjának alapképlete.



2.3-11c *Tizenöt magyar parasztdal* zongorára (BB 79), No. 7 Allegro (Arra gyere, amőrré én) 1–18

A hosszabb hangértékek túlsúlya és a nyolcadok felütéssé alakulása miatt a ritmusképlet immanens dinamikájában az ereszkedő irány érvényesül. A *Román népi táncok* első számának emelkedő dallammenethez kapcsolódó, ütemelőzővel és szinkópával bonyolított, kicsinyített giusto-képleteiben viszont megőrződött a heroikus tónusú ritmusalakzat eredeti hangvétele.



2.3-11d *Román népi táncok* zongorára (BB 68), No. 1 Jocul cu băță (Bot tánc), 1–4

A *Táncszvit* második tételének, az *Improvizációk* 5. darabjának és a 2. hegedűre és zongorára írt *Rapszódia* „Friss” tételének feszes ritmusalakzataiban a hangértékek sorrendje fordított.



2.3-12a *Táncszvit* zenekarra (BB 86), II, Allegro molto, 1–8



2.3-12b *Improvizációk magyar parasztdalokra* zongorára, op. 20 (BB 83), V, 1–12



2.3-12c 2. *rapszódia* hegedűre és zongorára (BB 96), II, Allegro moderato („Friss”), 309–310

A mozgásképlet, mintha csak a dallamrajzhoz alkalmazkodna, ereszkedő vonalú. Az ötödik improvizációban egymásra helyezett feszes ritmusmotívumok hangzanak együtt: nyolcad és negyedértékek kombinációja a balkézben, összetartó szinkópa-lánc a jobbkez szólamában, amely nem kíséretként funkcionál, hanem diszkant-voltából következően egyenrangúan, noha elsősorban ritmusszólamként egészíti ki a dallamot.

A heroikus giusto hangvétel ellenképe Bartók zenéjében az „antimagyar” ($\text{♩} \cdot \text{♩}$) ritmusalakzatokból építkező feszes ritmika. Alapképleteiben a hosszabb hangértékek megelőzik a rövidebbeket, ami növeli a ritmusképletek „nehézségi erejét”.



2.3-13a *A fából faragott királyfi*, op. 13 (BB 74), A királykisasszony és a Fabáb tánca



2.3-13b *A csodálatos mandarin*, op. 19 (BB 82), Hajsza

A Királykisasszony és a Fabáb táncában a hősi ritmusformula inverz változata a téma ritmikai gyújtópontja. A *Mandarin* Hajszájában az első giusto ritmusmotívumot²⁹⁰ követően az eredeti tónusa szerint „hősi” jellegű ritmusformula-sor megreked a ritmikai és metrikai folyamat egészének gravitációs terében. A fugato táncjelenet giusto pulzálását a tematikus kezdőmotívum gyenge ütemrészre helyezése az első pillanatban megingatja. A téma belső metrumának és az alapmetrumnak a konfrontációjából, illetve oszkulációjából kibontakozó mozgásfolyamatban a metrikai egybeesések a „heroikus jellegű” ritmusképleteknek pusztán a tehetetlenség törvényéből fakadó ismétlődéseinek következnek be.

²⁹⁰ Bárdos Lajos Bartók négyütemű ritmusképlet-típusait összefoglaló példatárának 5. számú giusto-képlete. Lásd uő, „Népi ritmusok Bartók műzenéjében”. In: uő, *Harminc írás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 15.

A giusto kifejezésmód három, hangvételben rokon — capriccioso, scherzando és giocoso — változata hangzik el az *Improvizációkban*. (2.3–14a, 14b és 14d). Az azonos metrumú második, negyedik és ötödik tétel a feszes ritmus alapképletein alapul.



2.3-14a *Improvizációk magyar parasztdalokra zongorára*, op. 20 (BB 83), II, 1–6



2.3-14b *Improvizációk magyar parasztdalokra zongorára*, op. 20 (BB 83), IV, 1–3



2.3-14c *Három burleszk zongorára*, op. 8c (BB 55), 2. Kicsit ázottan, 1–2

Allegro moderato, molto capriccioso, ♩ = 108

mf, scherzando

accelerando

cresc...

poco rubato sin' al segno

♩ = ca. 86

p, leggero

(*scd.*)

The image shows a piano score for measures 1-6. The top system is in 4/4 time, marked 'Allegro moderato, molto capriccioso, ♩ = 108'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are 'mf, scherzando'. The bottom system continues the piece, marked 'poco rubato sin' al segno' with a tempo change to '♩ = ca. 86'. The dynamics are 'p, leggero'. There are some markings like 'cresc...' and '(scd.)'.

2.3-14d *Improvizációk magyar parasztdalokra* zongorára, op. 20 (BB 83), VI, 1–6

Allegretto scherzando, ♩ = 74

I Bassoons

II Bassoons

Side Drum

without snares

mf

dim.

I Bass

II Bass

The image shows a score for 'Giuoco delle coppie' from the Concerto for Orchestra. It includes parts for Bassoons I and II, Side Drum (without snares), and Bass I and II. The tempo is 'Allegretto scherzando, ♩ = 74'. The Side Drum part is marked 'mf' and 'without snares'. The Bass parts have a 'dim.' marking. The score is in 2/4 time.

2.3-14e *Concerto zenekarra* (BB 123), II, *Giuoco delle coppie*, 1–16

A három tétel giusto jellege nem a tempó és a tónus változatlanságából adódik, hanem a különféle tempókban és tónusokban fellépő feszes ritmusképletek szilárd változatlanságából. Míg Bartók saját témáinak módosult alakzatai többnyire elsősorban ritmikai változatok, népdalfeldolgozásokban a ritmusvariáció elve háttérbe szorul. A népi alanyra alapuló, többnyire variációs tételformák legszilárdabb eleme a kiindulásul választott népdal ritmusképlete, ami a legerősebb kapocsnak bizonyul a feldolgozás és az eredeti dallam között. Az *Improvizációk* negyedik, Allegretto scherzando tétele alapvető ritmusalakzata és tempója szerint megegyzik a *Három burleszk* középső tételének jellegzetes giusto-figurájával (2.3–14c). A feszes alapritmust azonban a középső *burleszk*ben az előírt dülöngélő ritmus, a

kiszámíthatatlan, ütem elleni hangsúlyozás és a nagyobb lélegzetű ütemritmika kimozdítja giusto keretéből, a mozgást fabábszerűvé változtatva. A ritmusképlet még szabadabb, rubatóvá oldott változata az *Improvizációk* VI. darabjának alapritmusa (2.3–14. d).

Ugyancsak a ciklus negyedik darabjának intonációs rokona a *Concerto giocoso*–giusto tétele. A két *Allegretto scherzando* tempófeliratú tétel (2.3–14.b és 14e) kezdőtémájának első ütemei egymás variánsai. A tempófelirat mellett a témakezdő ütemek nyolcadritmusainak frázisszerkezete is megegyezik a két scherzando hangvételű giusto témában. A feszes ritmusmotívumok a tematikus egység megteremtésében is szerepet játszanak. Míg az *Improvizációk* negyedik és ötödik tételét a meghatározó szinkóparitmus fűzi egymáshoz, a *Giouco delle coppie* jellegzetes giusto-motívuma (♪♪ ♪♪) a *Concerto*-finálé fanfártémájában nyer visszhangot.

A giocoso-scherzando-capriccioso hangvételű feszes ritmusfolyamatok közös jellemzője a giusto ütemlülktetésből fakadó lendületesség, amelynek alapja a rövidebb hangértékek dominanciája a feszes képleteken belül. Ezzel szemben az indulószerű vagy lépdelő Bartók-giustók ritmusfolyamataiban a hosszabb időtartamú hangértékek kerülnek előtérbe, bennük a lassabb, súlyosabb mozgástípusok uralkodnak. A ritmustónus pesante jellegű. Hátterében feltehetőleg a népzenei dudaritmusok hangvételei állnak. A ritmustípus emblémaszerű megjelenése a Királyfi útnak indulása a táncjátékban.



2.3-15a *A fából faragott királyfi*, op. 13 (BB 74), A királyfi útnak indulása

Pesante maestoso hangvételű, de archaikus giusto ritmusú²⁹¹ a Mandarin megjelenése (2.3–15b). A felnagyított őszenei ritmusmotívumokat komplementer funkciójú, de támaszt nem adó effektusok szorítják „feszessé jegecesedett”²⁹² zenei időkeretbe.

²⁹¹ Bartók, „A magyar népdal. Bevezetés”. *BBi* 5, 16.

²⁹² Uo.

Cor.
 in Fa
 senza sord.
 1.3. a 2
 2.4. a 2
 Trbn.
 senza sord.
 gliss.
 Tb.
 senza sord.
 gliss.
 Cin.
 Cassa gr.
 Maestoso (♩ = 76-86)
 36 non div.
 senza sord.
 VI. I
 non div.
 senza sord.
 VI. II
 senza sord.
 Vla.
 senza sord.
 Vlc.
 senza sord.

2.3-15b *A csodálatos mandarin, op. 19 (BB 82), A Mandarin megjelenése*

Imitáció következtében válik komplementer jellegűvé a 6. vonósnégyes indulójának giusto mozgása (2.3-16a), amely a hosszabb hangértékkel induló pontozott ritmusképlet felütéses változataiból szerveződik.

♩ = 116
 senza sord.
 f, risoluto, ben marcato
 senza sord.
 senza sord.
 f, risoluto, ben marcato
 f, risoluto, ben marcato
 f, risoluto, ben marcato

2.3-16a 6. vonósnégyes (BB 119), II, Marcia, 1-3

A falu tánca pesante nyitódallamának giusto-képleteiben váratlan akcentusok ellenpontozzák a feszes, 2/4-es metrukeretet.



2.3-16b *Két kép zenekarra op. 10 (BB 59), No. 2. A falu tánca, 1-4*

A pesante giusto ritmustípus 6/8-os metrumkeretbe illesztett változata lüktet az utcazaj zenéjében a pantomim kezdetén (2.3-16c). Az előírt metrum ellenére az ütemtípus kétnegyedes tagolódású. Az alaplüktetésre helyezett egyenletes nyolcadrepetálás a mozgástípus zártságát erősíti.



2.3-16c *A csodálatos mandarin, op. 19 (BB 82), Nagyvárosi láрма*

Az önmagába visszatérő, ingamozgásszerű giusto motivika ellenpólusa Bartók ritmusrendszerében a kétnegyedes feszes ritmusfolyamat célelvű változata, ami Bartók sodró lendületű zárótételeinek sajátja. A gyors tempójú giusto-finálék két fő típusa a metrum és a téma viszonya alapján különíthető el aszerint, hogy a mozgásfolyamat ritmikai arculatának a metrum vagy a ritmusképlet a meghatározó összetevője.

A *Táncszvit* zárótételében a metrikai szerkezet a jellegzetes giusto-képlet és a rákövetkező nyolcadrepetálás ismétlődései során szilárdul meg.

2.3-17a *Táncsvit* zenekarra, V, Finale, 1–4

Ugyanez a ritmusalakzat a főmotívuma az *I. zongoraverseny* fináléjának, és a *Divertimento* zárótételének mozgásfolyamata is a negyedet követő feszes nyolcadrepetíción alapul.

A gyors tempójú, feszes ritmustartású zárótételek másik típusában a metrum a meghatározó tényező.

2.3-17b *Magyar képek* zenekarra (BB 103), No. 5, Ürögi kanásztánc, 9–14

Az *Ürögi kanásztánc*ban, az ötödik improvizációbelihez hasonló, de attól eltérően nem diszkant szólamban hangzó stabil szinkópa-lánc foglalja szilárd metrumkeretbe a súlyos és súlytalan ütemrészeket változtatva érintő, töredezett kezdőtémát.

A zenekari *Concerto* fináléjában maga a mozgás, a kétütemű, szélsőségesen gyors tempójú, visszatérő-újrainduló giusto alaplüktetés a főanyag.



2.3-18 *Concerto* zenekarra (BB 123), V, Finale, 10-15

„Lebensbejahung”, „life-assertion”, „life-affirmation” – háromféleképpen is feljegyezte Bartók a zárótétel hangvételt megragadó „életigenlés” kifejezést a *Concertó*ról írt szerzői elemzésében. A tétel ritmuskaraktere a *Nagyvárosi lárma* körszerű giusto-ritmikájának ellenképe. Bartók népzenei ritmusterminológiája szerint talán így volna jellemezhető: *gyors tánclepés, változó feszes ritmus*. A táncónus háttérében a mozgásbeli tartalom, a szilárd alapmetrum áll, amelyből a formai fordulópontokon rendre kibontakoznak a mozgást fékező és továbblendítő jellegzetes giusto képletek. A metrum és a ritmusmotivika terén egyként uralkodó giusto hangvétel dinamikájából adódik, hogy a *Concerto*-finálé mozgásfolyamata kizökkenései, izgatott sietsége ellenére mindvégig megőrzi táncartását, oldott belső lendületét, célra irányultságát.

Az életmű egészen átívelő bartóki giusto hangvétel legfontosabb ismérvei az alábbiak szerint foglalhatók össze: (1) imperfekt, többnyire arsis-elvű ütemezés; (2) dalszerű, nem rezzentelen, de alapvetően egyenletes pulzálás, (3) szoros kapcsolat a zene mozgás-aspektusával: tánc-, induló-, lépdelő jelleg vagy a mozgás-faktoriala a szélsőségesen gyors tempó következtében kapcsolatba kerülő páros ütemű metrum (4) bizonyos ritmusképletek, főként nyolcadok, negyedek, szinkópa- és pontozott ritmusok kombinációinak szoliditása, és bár nem törvényszerűen egyenletes, de (5) világos, áttekinthető ütemmetrika. Mindezen jellegzetességek mellett a bartóki *tempo giusto* legsajátságosabb vonása, hogy nem szükségszerű velejárója a változatlan tempó.

2.4 A parlando–rubato változatainak jelentősége *A kékszakállú herceg vára* ritmikai nyelvében

Bartók a népzene ritmikáját alapvetően két, elsősorban a tempóra és az előadásmódra vonatkozó kifejezés szerint csoportosította: parlando–rubato és tempo giusto. Népzenei közreadásaiban a két terminus közül az utóbbi szakkifejezés alkalmazása egyértelműbb. Amint negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában kifejtette, szabályosan sorakozó, általában 2/4-es ütemezésű dallamok karakterének jellemzésére szolgál.²⁹³ Szalay Olga Kodály népzenei lejegyzéseiről írt tanulmányának az előadásmód jelölés-változatait összefoglaló táblázata²⁹⁴ alapján következtethetünk arra, hogy a nyomtatott népzenei dallamközlésekben a tempo giusto terminus elsőként Bartóknál jelenik meg, az 1918-ban közzétett *A magyar katonadalok dallamai* című tanulmányban²⁹⁵ az addig használatos tánclelés, feszes ritmus vagy állandó ritmus kifejezések helyett. Parlando előadásmódjelzés – a korábbi *beszédtempó* tágabb értelmű változata – népdallejegyzés fölött jóval korábban, 1911-ben felbukkan, első ízben megint csak Bartók írásaiban, *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című dolgozatban.²⁹⁶ A rubato előadási utasítás, noha elsősorban hangszeres dallamokhoz kapcsolódik, Bartók legelső népzenei tárgyú publikációjában is fellelhető, a *Székely balladák* „Burián káplár”-dallama mellett,²⁹⁷ feltehetően a teljesen kötetlen előadásmód, a szövegtől is független ritmikai szabadság jelzésére. Parlando–rubato együttes alkalmazása Bartók korai dallamközléseiben, a Máramaros-kötet megjelenését (1923) megelőzően csak elvétve fordul elő.

Ugyanakkor Bartók 1943-ban, tervezett ritmikai témájú Harvard-előadásának fogalmazványában kizárólag parlando–rubato összefoglaló néven hivatkozik a beszédritmus lejtésével összefüggésbe hozható – a népdalgyűjteményekben parlando, rubato, parlando–rubato és recitativo előadásmóddal szereplő – népdalok ritmikájára, mint zeneszerzői nyelvének fontos népzenei forrására. A parlando–rubato ritmus különböző megjelenési formái mind a népzene kutató, mind a zeneszerző gondolkodásában lényegesen jelentősebb szerepet játszottak annál, amit a beszédszerű ének mód összefoglaló elnevezése sugall, vagy amit a népzene parlando–rubatója és Bartók vokális kompozíciói között többnyire általánosságban vont párhuzam sejtet.

²⁹³ Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 178.

²⁹⁴ Szalay Olga, „Kodály-lejegyzések, a »Kodály-támlap«”, *Ethnographia* CIX (1998, 1.) 340–2.

²⁹⁵ Bartók Béla, „A magyar katonadalok dallamai”. *BBí* 3, 141.

²⁹⁶ Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. *BBí* 3, 59.

²⁹⁷ Bartók Béla, „Székely balladák”. *BBí* 3, 37.

A parlando a szakirodalomban mindenekelőtt előadásmódot jelent. David Fallows a *New Grove* lexikon szócikkében a vokális parlandót egyértelműen előadási utasításként definiálja.²⁹⁸ A népzenei parlando a Brockhaus–Riemann lexikon ismertetésében is előadásmód, amely a szöveg ritmusát követi.²⁹⁹ A Szabolcsi Bence és Tóth Aladár szerkesztette, 1931-ben megjelent zenei lexikon is előadásmódként hivatkozik a beszédszerű énekekre a jelenséget határozottan elválaszva a recitativótól és a zenés deklamációtól.³⁰⁰

A lexikonokban található meghatározásokkal szemben Kodály *A kékszakállú herceg vára* bemutató előadása alkalmából írt recenziójában³⁰¹ az opera parlando-deklamációjával kapcsolatban nem pusztán előadásmódról, hanem a nyelv felszabadításáról, a természetes hanglejtés zenévé fokozásáról ír. Bartók negyedik Harvard- előadásának fogalmazványában Kodálynál is egyértelműbben fogalmaz, amikor parlando–rubatót ritmusnak nevezi:

A parlando–rubato ritmust leginkább vokális szólóművekben használhattuk.³⁰²

Szóhasználata elárulja, hogy értelmezésében a parlando–rubato többet jelent rögzített hangjegyértékek megszólaltatásmódjánál: nem csak egy már létező zenei folyamat elhangzásának módja, hanem ritmus is, amelyet elsősorban a komponistának kell létrehoznia. Mindez természetesen nem jelenti, hogy előadásmódként és előadási utasításként ne gondolt volna rá: *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című, 1911-ben megjelent tanulmányában a kanásztülokjelek tempóingadozásaival kapcsolatban az előadásmód kifejezést használja, amikor a ritmikai jelenségre hivatkozik.

*A tülokjelek tempója természetesen – akárcsak a népdaloké – nem állandó; a negyed ♩/60 és ♩/120 között ingadozik – sem rubato, sem pontos tánclejtés; sokszor inkább a parlando előadásmódhoz közeledik.*³⁰³

A beszéd-ének e korai, áttételes meghatározása egyúttal arról is hírt ad, hogy a parlando a zeneszerző gondolkodásában nem teljes ritmikai szabadságot jelent, vagyis nem jár törvényszerűen együtt rubato tempóval, illetve előadásmóddal. A beszédlejtéshez igazodó zenei deklamációt, ha nem is egyenletes ütemezésű, de szigorú metrikai struktúrák szabályozhatják.

Amikor tehát Bartók negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában a parlando-deklamációt parlando–rubato néven említette, a kiegészítéssel nem elsősorban a parlando

²⁹⁸ David Fallows, „Parlando”. In *The New Grove* 2000, 19, 139.

²⁹⁹ Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon* 3 (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 76.

³⁰⁰ Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.), *Zenei Lexikon* 2 (Budapest: Győző Andor, 1931), 316.

³⁰¹ Kodály Zoltán „Bartók Béla első operája”. In: *Visszatekintés* II, 422.

³⁰² Bartók Béla, „Harvard-előadások, IV”. *BBí* 1, 179.

³⁰³ Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. *BBí* 3, 61.

kötetlenségét kívánta hangsúlyozni, ellenkezőleg: a beszédritmusú dallamosságot a szövegtől eredetileg független rubato előadásmód egy kötöttebb típusaként emelte a ritmus rangjára.

Az előadás-fogalmazványban a ritmustípus részletes leírását adja:

[...] free, declamatory rhythm without regular bars or regular time signatures. Its nearest equivalent in Western European art music may be found in recitative music; Gregorian music probably had a similar rhythm.³⁰⁴

([...] szabad, deklamáló ritmus, szabályos ütemek és szabályos ütemjelzés nélkül. Legközelebbi megfelelője a nyugat-európai műzenében a recitativ; valószínűleg a gregorián zenének is hasonló volt a ritmusa.³⁰⁵)

A meghatározás a zenei jelenségnek azokat a jellemzőit emeli ki, amelyek jelentős mértékben hozzájárultak a ritmus 20. században bekövetkezett megújulásához, ugyanakkor mégsem szakadtak el egészen az ütemritmikától, csupán az egyenletes (szabályos) ütemrendszer feloldását segítették elő. A ritmikus szabadság Bartók parlando–rubato-értelmezésében 1943-ban sem az ütemről, ütemjelzésről való lemondást, csupán az egymást egyenletesen követő főértékek hiányát jelenti.

Bartók egy több mint két évtizeddel korábban készült tanulmányában is említést tesz a népzenei parlando vokális műveire gyakorolt hatásáról:

*A dallamvezetés tökéletességétől s ösztönző frissességétől eltekintve különösen e dallamok parlando-deklamációjának felfedezése és tanulmányozása volt nagy jelentőségű számunkra ahhoz, hogy a vokális művek deklamációját megteremthessük.*³⁰⁶

Ebben a szövegben a ritmustípust nem parlando–rubatónak, hanem parlando-deklamációnak nevezi, ami újra arról árulkodik, hogy a parlando mind a zeneszerző, mind a népzene kutató gondolkodásában az 1910-es, 1920-as években még nem kapcsolódott elválaszthatatlanul össze a rubato előadásmóddal. Ezt a feltevést támasztják alá Bartók legkorábbi népzenei közreadásai is. Az 1913-ban megjelent Bihar-kötet,³⁰⁷ az egy évtizeddel későbbi Máramaros-kötet³⁰⁸, az 1924-ben kiadott *A magyar népdal*³⁰⁹ vagy az 1934-ben közreadott kolindák³¹⁰ dallamgyűjteményeiben egyértelmű különbséget tesz parlando és parlando–rubato dallamok között. Szembetűnő, hogy *A magyar népdal* 77 parlando dallama

³⁰⁴ Bartók, „Harvard Lectures IV”. *Essays*, 383.

³⁰⁵ Bartók, „Harvard-előadások IV”. Tallián Tibor fordítása. *BBi* 1, 178.

³⁰⁶ Bartók, „Magyar parasztzene”. *BÖI*, 85.

³⁰⁷ Bartók Béla: *Cântece populare românești din comitatul Bihor* (Bukarest: Librăriile Socce & Comp. și C. Sfetea, 1913).

³⁰⁸ Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (München: Drei Masken Verlag, 1923).

³⁰⁹ *BBi* 5.

³¹⁰ Bartók Béla, *Melodien der rumänischen Colinde* (Weihnachtslieder) (Wien: Universal Edition, 1934).

mellett csupán három népdal fölött találunk rubato vagy poco rubato tempójelzést, és hogy parlando és rubato együttes alkalmazása a kötetben, éppúgy, mint a kolinda-gyűjteményben, egyáltalán nem fordul elő. Ezzel szemben az 1923-ban közreadott Máramaros-kötet hora lungă dallamai fölött kivétel nélkül *parlando*, *rubato* előadási utasítás olvasható. Parlando és recitativo különbsége mutatkozik meg abban, hogy Bartók ugyanennek a kötetnek siratódallamaihoz recitativo előadási és tempókaraktert írt elő.

A magyar népdal bevezetésében Bartók a népzenei ritmika általa feltételezett fejlődési szakaszait is leírja.³¹¹ Annak ellenére, hogy a közreadott dallamok kottaképe fölött kerüli a parlando–rubato kifejezést, a kötet bevezető tanulmányában a ritmikai jelenség összefoglaló elnevezésére mégis parlando–rubato terminust alkalmaz, és a ritmustípust az ősi giusto, valamint az újra feszessé vált ritmus között helyezi el. Bartók elképzelése szerint a parlando–rubato ritmus elődje egyenletes ütemezésű feszes ritmus volt, a beszédszerű lejtés csak később, a dallamok egyenletes mozgáshoz kötöttségének megszűntével jött létre.

Bartók írásainak parlando–rubatóval kapcsolatos fent idézett részletei a népzenei ritmustípus és előadásmód összetettségét támasztják alá. Mint látni fogjuk, a parlando ritmusfajtának éppen sokoldalúsága lett a legfontosabb ritmikai támasza *A kékszakállú herceg vára* zenei deklamációjának és ritmusdramaturgiájának.

Bartók a magyar népdal beszédszerűségének operaszínpadi újjáteremtése, a drámai magyar énekbeszéd megalkotása folyamán a szövegkezelés tekintetében kettős kompozíciós feladattal szembesült: figyelembe kellett vennie a magyar nyelv hangsúlyviszonyainak törvényszerűségeit és fel kellett oldania a verselés monotóniáját. A szöveg ritmusából fakadó egyhangúság leküzdésére két lehetőség kínálkozott: egyrészt a verssorok változatos ritmusképletekké alakítása,³¹² másfelől a parlando ritmus variáns-rétegeinek a kiaknázása, ami még az idegen nyelvű előadásban is a ritmikai változatosság legfőbb forrása. Bartók levélben hívta fel a karmester figyelmét a beszédszerű előadásmód jelentőségére operája weimari, német nyelvű elődása előtt. Ernst Latzkónak, a weimari operaház dirigensének írta:

Bisher hatte ich überall die Erfahrung, daß die Sänger die „parlando” Stellen im Blaubart (der überwiegende Teil der Singstimmen besteht aus solchen „parlando” Stellen) im festen Rhythmus (tempo

³¹¹ Bartók, „A magyar népdal. Bevezetés”. *BBi* 5, 16.

³¹² László Zsigmond hívta fel a figyelmet az opera prozódiajának a zenei mondattagolás sokféleségéből eredő ritmikai gazdagságára és bizonyos ritmusképletek drámai jelentőségére. Lásd uő, „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”.

giusto) vortragen wollten. Ebendeshalb mache ich Sie darauf aufmerksam, daß eine solche Auffassung gänzlich falsch wäre, eine Art Sprechgesang muß durchaus vorherrschen.³¹³

(Eddig mindenütt azt tapasztaltam, hogy az énekesek a Kékszallúban a „parlando” részeket (az énekszólamok zöme ilyen „parlando” részekből áll), feszes ritmusban (*tempo giusto*) akarták előadni. Éppen ezért hívom fel az Ön figyelmét arra, hogy az ilyen felfogás teljesen hamis volna, egy fajta énekbeszédnek kell feltétlenül uralkodnia.³¹⁴

Carl Stuart Leafstead szerint mind Judit, mind a Herceg szólama nagyfokú ritmikai szabadsággal rendelkezik.³¹⁵ Valóban mindkét szólamra jellemző a ritmikus szabadság bizonyos mértéke, ám a *Kékszallú herceg vára* deklamációjának sokféle típusa van, megválasztásuk részint a szereplő személyes beszédmódjától, részben a beszédhelyzettől függ. Vikárius László az opera ismertető tanulmányában utal arra, hogy a protagonisták szólamában a vokális parlando alkalmazásának két alapvetően ellentétes módja figyelhető meg.³¹⁶ Judit és a Herceg hanghordozásának különbözősége nem utolsó sorban szólamaik ritmikai szabadságának eltérő mértékéből fakad. Első megnyilatkozásaik nemcsak jellegzetes parlando-típusaik kontrasztját teszik nyilvánvalóvá, hanem egyúttal saját, személyes ritmikai névjegyüket is közvetítik.

2.4-1a, b 27–33, 39–40

A Herceg első mondata nyugodtabb, ritmikailag hajlékonyabb. Judit szavainak formálásmódja nem csak dallama, de ritmusa szerint is csapongóbb, nyugtalanabb. Mégis a Herceg énekmódja a ritmikailag szabadabb, az előadóra erőteljesebben támaszkodó. Szólama szinte rögtönzésszerű deklamálás, amelynek egyedül a beszéd hangsúlyai és a tempó jelölik ki

³¹³ BB–Ernst Latzko, 1924. december 16. Lásd Denijs Dille „Bartóks Briefe an Dr. Ernst Latzko”. In *DocB* 2, 128–131.

³¹⁴ BB–Ernst Latzko, 1924. december 16. *Blev*, 311.

³¹⁵ Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. (Oxford, New York, Oxford University Press, 1999), 67.

³¹⁶ Lásd Vikárius László, „A kékszallú herceg vára”. In: Kovalik Balázs (szerk.), *A kékszallú herceg vára*. Ismertetőfüzet. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2001), 10, valamint uő, „Bartók egyetlen operája”. In: Fazekas Gergely (szerk.), *A kékszallú herceg vára*. Ismertetőfüzet. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2009), 27.

korlátjait. Írott és hangzó dallam eltéréseinek legfeltűnőbb példája a Herceg utolsó ariosója, amelyben a kottakép egyenletes nyolcadokat mutat, az énekmod mégis erőteljesen agogikus.



2.4-2. 1252–1256

Az opera első énekelt mondatának ritmikáját azonban csak akkor nevezhetnénk teljes joggal szabad parlando ritmusúnak, ha nem léteznének a zenei folyamatban a parlando-deklamációnak még ennél is kötetlenebb megvalósulásai. Valójában egyik szereplő zenei beszédmodja sem jut el az igazi, felszabadult beszéd-énekmódhoz a 75. próbaszám, az ötödik ajtó megnyitása előtt, ahol Bartók a partitúrában első és egyetlen alkalommal írja ki a *quasi parlandót* előadási utasításként a férfihang szólama számára, vélhetően elsősorban azért, hogy az ugyancsak előírt *grave* hangvétel ne térítse el az előadót a beszéd ritmusát követő előadásmódtól. A szövegnek a *sempre gravé*tól eltekintve minden kötöttségtől mentes deklamációja azáltal válik lehetségessé, hogy a zenekar tarott akkordjai szabadon engedik az énekszólamot. Frigyesi Judit figyelmeztet, hogy a Herceg dallamossága fokról fokra változik át régi stílusú népdalok hajlékony parlandóját formázó ritmusúvá.³¹⁷ A parlando egyre kötetlenebbé váló rétegei a jelenet érzelmi telítettségének és érzelmi kontrasztjainak fokozatait közvetítik.

Ritmus tekintetében ebben a jelenetben Judit beszéde a Hercegenél is oldottabbá válik: teljes csöndből, zenekari kíséret nélkül szólal meg. De mialatt a ritmikai szabadság mértékének növekedése a Herceg szólamában a tónus expresszivitását fokozza, Judit szerepében a teljes ritmikai függetlenség érzélem nélküli, kifejezéstartenül zárt tónust közvetít: *senza espressione*. Figyelemreméltó az is, hogy az opera legszabadabb parlandója a legszigorúbban szerkesztett formai egységen, a strófikus formán belül valósul meg, mintegy a ritmikus szabadság ellensúlyozására.

Hangsúlyviszonyai szerint Judit első mondata is a beszéd természetes lejtését követi, de a hangok hosszúságát az ő szólamának első ütemeiben a komponista feltűnő aprólékossággal írja elő (lásd: 2.4-1b). Énekmodját, amely első hallásra könnyen szabályos ütembeosztás

³¹⁷ Frigyesi Judit: „In Search of Meaning in Context: Bartók’s *Duke Bluebeard’s Castle*”. *Current Musicology*, no. 70 (Fall 2000), 13–16.

nélküli tempo giusto³¹⁸ benyomását kelti, helyénvalóbb megkomponált vagy rögzített parlando-deklamációnak tekintenünk, mert szavainak zenei képletét elsődlegesen a szöveghangsúlyok határozzák meg. A szavak hangsúlyviszonyainak jelentőségét a fent idézett ütemeknek a német fordításhoz megváltoztatott ritmusképlete is alátámasztja (2.4-1b). Judit dallamvilágához elsősorban a szótag-időtartamaiban rögzített parlando-ritmus kapcsolódik, amely, bár nem zárja ki a rubato lehetőségét, kevés teret enged kibontakozására. Annak ellenére azonban, hogy Judit jellemző beszédmódja feszes ritmus illúzióját ébresztő deklamálás, „a mozgásfolyamat „belső dinamikáját” (*immanenter Dynamik*³¹⁹) vagy Gustav Becking kifejezésével „felszín alatti áramlatait” (*Unterströmungen*³²⁰) figyelembe véve mégsem szabad „holt anyagnak” (*tote Materie*)³²¹ tekintenünk, mivel dallamának tágas ambitusa jelentős ritmikai feszültség-oldás viszonyokat hoz létre, amelyek belső, időtartamokban alig érzékelhető, mégis valóban parlandószerű agogikát eredményeznek.

Judit a pentatóniától idegen dallamossággal szólal meg, ám rögzített ritmikájú énekbeszédének föllelhetők népzenei rokonai. Egyik ezek között – első látásra talán meglepő módon – kifejezetten rubato-dallam, *A magyar népdal* dallamgyűjteményének 295a példája:



2.4-3. *Tiszán innen, Dunán túl, A magyar népdal*, 295a

A legfontosabb eltérés a népzenei és az operai deklamáció között abból ered, hogy utóbbinál a mondatok tömörsége nem hagy időt a szabad parlando kibontakozására úgy, amint azt a népzenei párhuzam hosszabb dallamsorai lehetővé teszik. A női hang szólamához rendelt feszes parlando-stílus rubato népzenei párhuzamai arra engednek következtetni, hogy Bartók

³¹⁸ Szabályos ütembeosztás nélkül giusto ritmikával, pontosabban rubato dallam tempo giustóvá alakulásával a népzeneben Bartók csak később, 1913-ban, észak-afrikai népzene gyűjtő útja során találkozott. Lásd ehhez Bartóknak „A Biskra-vidéki arabok népzeneje” 9b példájához fűzött jegyzetét. In: *BBi* 3, 110.

³¹⁹ Hugo Riemann terminusa; bővebben lásd: Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hamburg, Szentpétervár: 1884), 34.

³²⁰ Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 8–9.

³²¹ Uo., 49.

kezében a gyökereiben rubato népzenei ritmusmodell, *A magyar népdal*ban leírt fejlődési útvonalat követve Judit szolamában újra „feszessé jegecesedett.”³²²

A rögzített, giusto irányába mutató parlando énekmod különleges alakjai a partitúrában a Bartók által később „antimagyar alakzatnak”³²³ nevezett ritmusképletek. Dramaturgiai szempontból is jelentősek, mivel a szöveg jelképrendjének legfontosabb motívumpárjához, a fény és a sötétség képeihez kapcsolódnak: első alkalommal, a megérkezés jelenetében a zenekar szolamában jelennek meg, Judit *Milyen sötét a te várad* szavait kísérik.

2.4-4. 120–124

Másodszor, a fegyveresház előtt a zenekari- és énekszólamban együtt jelenik meg a jellegzetes, fényt hozó ritmustípus.

2.4-5. 390–393

³²² Bartók, „A magyar népdal”. *BBí* 5, 16.

³²³ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 179.

A fenti példák mintha csak elővételeznék a Herceg szavaihoz kapcsolódó „antimagyar” alakzatokat az ötödik ajtó kulcsának átadása előtt.



2.4-6. 747–751

Jóllehet a beszédhangsúlyokat ezekben a példákban is megőrzi a zenei megformálás, az énekbeszéd lejtése mégis természetellenesen hat.

Mint az előbbi példa is igazolja, a két szereplőhöz nem társul merev kizárólagossággal a két alapvető, a szabadabb és a kötöttebb parlando. Énekstílusuk nem egyszer felcserélődik. Van-e ezekenek a „szólamcseréknek” dramaturgiai jelentősége? Judit szólama az ajtó becsukódását megelőző jelenetben, a visszatérés utolsó lehetőségének elutasítása előtt zenei szempontból váratlanul eredeti beszédmódjától idegen, a Herceg legszemélyesebb beszédstílusával azonosulni látszó, spontán deklamációvá alakul.



2.4-7. 59–63

Judit első ritmusbeli kizökkenését követően, egyre gyakrabban szólal meg kötetlenebb parlando ritmusban, rendszerint a drámában fordulatot hozó pillanatokban: az első, majd a harmadik kulcs átadása előtt, később az ötödik ajtó fentebb elemzett jelenetében.

a) poco allargando Andante $\text{♩} = 94$ allargando

Just. Jud. Blaubart, gib mir dei-ne Schlüssel, gib sie mir, da ich dich lie-be!
Kék-sza-kál-lá, add a kul-csot, add a kul-csot, mert sze-ret-lek!

b) Più mosso $\text{♩} = 104$ poco ritard. - -

Just. Jud. Kann-te nur das Schloß nicht fin-den.
Ke-zen a zárt nem ta-lál-ja.

2.4.-8a, b 327–329, 555–556

A második kulcs átadásának és a harmadik ajtó felnyitásának pillanatában viszont a Herceg szólama veszi át Judit kötött, metszően pontozott ritmusait.

poco rit. a tempo

(Es reicht den zweiten Schlüssel, ihre Hände berühren sich im roten Lichtschein)
(átadja a második kulcsot, kezeik a vörös fényben találkoznak)

a) poco rit. a tempo poco rit. poco f

Just. Jud. Judith, ach - te mei - ner Feste, ach - teun - sen, Judith, dich - tel!
Végézz, végézz a vá - ram-ra, Végézz, végézz miránk, Judit!

b) poco f

Fürch - tenichts mehr, 's ist ent-schie-den.
Ju-dit, ne felf, most már mind-egy.

2.4.-9a, b 432–436, 557–559

Mind Judit, mind a Herceg énekstílusának létezik egy a beszéd ritmusától tökéletesen elidegenített változata is. Judit első hátratekintésének zenei képében hangzik fel először vokális szólamban a parlando minden lehetőségét kizáró, dermedt ritmika. A deklamáció ritmusa. Judit vádló, számonkérő vagy követelőző szavainál jelenik meg ez a merev, a szereplő eredeti ritmus- tónusánál is feszesebb, nem minden esetben egyenletes, mégcsak nem is páros ütemezésű, mégis kétségbevonhatatlanul giusto hangvételi énekmód:

$\text{♩} = 80$ 6 a tempo $\text{♩} = 96$

(Sie kommt einige Stufen herab)
(lejön néhány lépcsőt)

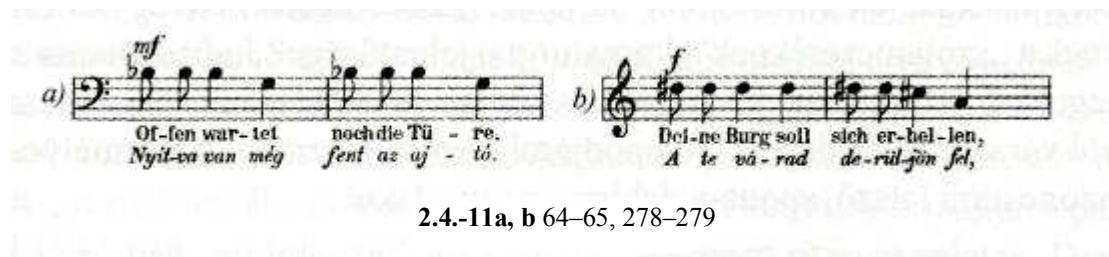
Just. Jud. Laß ich doch Va-ter, Mut-ter sein, laß ich doch mein Feins-brü-der-lein, laß ich doch
El-hagy-tam az a - pá-m, a - nyá-m, El-hagy-tam szép test - vér - bá - tyá-m, El-hagy-tam

(sie kommt ganz herunter)
(közben lejön egészen)

sempre

2.4.-10. 67–72

Különösen figyelemreméltó egy lényegileg giusto jellegű, a népzeneből is jól ismert ritmusalakzatnak³²⁴ ellentétes karaktere a két szereplő énekbeszéd-stílusában:



Ugyanaz a ritmusképlet a hangjegyekhez csatlakozó szótagok hosszúságától függően ölt giusto, illetve parlando-jelleget a Herceg és Judit szólamában.

A Herceg csak egyetlen alkalommal, utolsó mondatában szólal meg parlandótól idegen ritmusban. Az ő *senza espresssioné*ját azonban – Judit minden köteléktől eloldott parlandójával szemben – utolsó szavainak megmeregített, az élőbeszéd ritmusától eltávolított lassú tempója, szavainak a reneszánsz polifónia szövegkiemelő technikájára emlékeztető felnagyítása hozza létre.

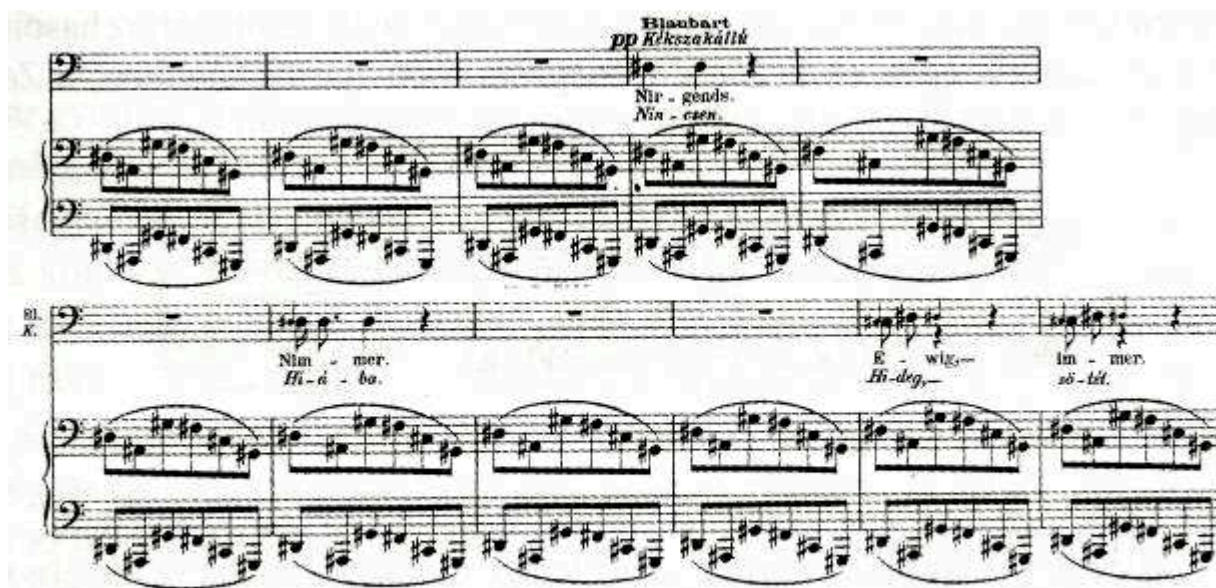


Az opera parlando-változatainak sajátos típusai a zenekari ostinato fölött elhangzó mondatok. Ostinato és parlando viszonyának, a két alapvető énekbeszéd-stílusból következően kétféle típusa figyelhető meg. Az egyik a két ritmusjelenség egymástól független, zenekar és énekszólam disszonanciáját megvalósító együtthangzása.



³²⁴ Népzenei párhuzamairól lásd Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene* (Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977), 20.

Frigyesi Judit szerint énekszólam és zenekari szólam ritmusának látszólagos azonossága, ugyanakkor a vokális szólam parlandójából fakadó árnyalatnyi eltérések teremtik meg az ajtó bezárulását követő jelenet drámai feszültségét.³²⁵ Egyedül a zene ritmikai eszközei jelentik ki Judit és a Vár tragikus viszonyát. Ebben a jelenetben a Herceg beszédritmusa az ostinato és parlando viszonyának másik, ellentétes típusát valósítja meg: szólama hirtelen ritmikailag kötötté válik, az ostinato foglya lesz.



2.4-14. 105-115

Az ostinato-mozdulatlanság az opera harmadik szereplőjének azonban csak egyik, nem is a legsajátosabb jellemzője. A két vokális szólamhoz hasonlóan a Vár is rendelkezik az emberi beszéd képességével. Frigyesi Judit elemzésében a zenekar szólamának egyik forrásaként a hangszeres pastorelle műfaját említi, amit a verbunkos zenével hoz összefüggésbe.³²⁶ A hangszeres pastorelle felélesztésére való törekvéseket az elemző kommentárja szerint a 20. század első felében mindenekelőtt a magyaros hangvétel és a líra iránti igény, valamint a régi hangszeres formák újjáteremtésének vágya táplálta. A verbunkos pastorelle-stílus hatásának igazolását Frigyesi Judit Bartók operájában elsősorban a ritmusvariációs technika alkalmazásában látja.³²⁷ A hangszeres pastorelle jellegzetességei azonban nem merülnek ki a ritmus variációs lehetőségeinek jelentésteremtő kiaknázásában. A pásztori tónus jelenléte a

³²⁵ Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, 241.

³²⁶ Uo., 244-53.

³²⁷ Judit Frigyesi, „The Verbunkos and Bartók’s Modern Style. The Case of Bluebeard’s Castle”. In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (ed.), *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist* (New York: Oxford University Press, 2000), 140-151; Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn of the Century Budapest*, 248-53.

népi dallamot mintázó balladatémában is megmutatkozik, amelynek ütemmutatója ugyan 3/4, rejtetten mégis magában foglalja az egyik legjellemzőbb pastorele-metrumot: triolás lüktetésű, tizenkét nyolcados, andante tempójú dallamsorokból épül fel.



2.4-15. 1–17

Ugyanakkor a pastorele-metrika mellett a kezdet és a befejezés népdalesszenciájának parlando-jellege is fontos szerephez jut. A beszédszerűség a koronák közbeiktatása által valósul meg. A parlando-jelleget megteremtő koronák dramaturgiai funkciója a balladatéma visszatérésében még jelentősebbé válik: a dallamsorok záróhangjainak fokozatos meghosszabbításával Bartók feloldja a kompozíció dallami, formai és harmóniai szimmetriáját, ritmikai eszközökkel fordítja meg a kezdet közelítő dallamának irányát. A jellegzetes, „hozzáadott értékeken”³²⁸ alapuló ritmuskompozíciós eljárás két és fél évtizeddel később egy másik, az operához hasonlóan körszerűen zárt szerkezetű, egészen bezárulni mégsem tudó Bartók-tételben, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* bevezető fűgájának záróütemeiben is felbukkan.

2.4-16. *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* (BB 114), 86–88

³²⁸ Messiaen, *La Technique*, II, 6–9.

Carl S. Leafstedt *A kékszakállú herceg vára* elemző monográfiájában a vokális szólamok ritmusát összefoglaló terminussal parlando–rubato stílusúnak nevezi. Az opera énekbeszéd-módjainak fenti áttekintése azonban óvatosabb fogalmazásmódra int az énekstílus ritmikájának átfogó jellemzését illetően. A példák sora által igazolódni látszik az a kiindulási feltételezés, hogy Bartók színpadi énekbeszédének kizárólag a népzeneből kiinduló, általánosító megközelítése sok tekintetben félrevezető lehet. Nem vonható ugyanis egyszerű párhuzam a népzenei parlando–rubato és az opera deklamációja között. Bartók a népzenei parlando–rubatót nem emelte színpadra operájában, hanem megteremtette saját parlando-változatait, amelyek hol a népzenei rubato, hol a népzenei giusto ritmusok irányába mutatnak. Egyszersmind arról tanúskodnak, hogy Bartók operájának parlando-deklamációját nem pusztán a népzeneből ismert előadásmód értelmében formálta meg, hanem mindenekelőtt ritmusalkotóként hozta létre, és az énekbeszéd típusaira fontos dramaturgiai feladatokat bízott.

2.5. Szó és zene feszültsége *A kékszakállú herceg vára* énekritmusaiban

Ich habe jetzt eine schwere Aufgabe begonnen – nämlich einen Einakter. Lieder habe ich noch nie geschrieben – Sie können sich vorstellen, wie sehr mich manchmal – im Anfange – der Text genierte. Jetzt geht es schon besser. Und ich denke die Musik ist so etwas, was sie gerne haben werden.³²⁹

(Most nehéz munkába fogtam – egy egyfelvonásosba. Dalokat még sohasem írtam – – képzelheti, hogy időnként – kezdetben – mennyire zavart a szöveg. Most már jobban megy. És azt hiszem, hogy ez a zene olyasmi, ami tetszeni fog Önnek.)³³⁰

Ezekkel a mondatokkal tudósítja Bartók Béla Frederick Delius zeneszerzőt *A kékszakállú herceg vára* komponálásának kezdeteiről 1911. március 27-én kelt levelében. Szavai szöveg és zene feszültségéről árulkodnak. A szembeállítás a zenei írásmód és az azt korlátozó versbeszéd között nem jelenti, hogy amikor Bartók megzenésítette Balázs Béla misztériumát, a szöveg megkötéseinek maradéktalan feloldására törekedett volna. Noha ritmusalkotóként – Richard Wagner szellemében – inkább a „mindennapi beszéd” hanglejtéséből,³³¹ mintsem a költemény metrikai felépítéséből indult ki, korántsem hagyta figyelmen kívül a versforma szabályszerűségeit. Kereste az érintkezési pontokat a szöveg eredeti metruma és az újonnan keletkező zenei ritmusfolyamat között.

Balázs Béla színi balladájának állandó (giusto) ritmusú verselése, melyet a „beszédanyag számokkal kifejezhető szabályozottsága”³³² (nyolcszótagos sorok) és szinte kizárólag szimmetrikus (zenei értelemben egyenletes) ütemrend jellemez,³³³ a megzenésítés folyamán egészen más természetű ritmuselgondolással került szembe. A énekszólamok ritmusának elsődleges ihlető forrása az azonos időtartamú ütemekbe nem foglalható kelet- és középeurópai népi parlando – amelynek „legközelebbi megfelelője a nyugat-európai műzenében a recitatív” és „a gregorián zene ritmusa”³³⁴ – és Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*-jének³³⁵ (1902) szavalóéneke volt, de ösztönzésében Wagner zenedrámáinak,

³²⁹ BB–Frederick Delius, 1911. március 27. In: János Demény (hg.), *Béla Bartók Briefe I.* (Budapest: Corvina, 1973), 128.

³³⁰ BB–Frederick Delius, 1911. március 27. In: *Blev*, 176. Az itt olvasható szöveg a levélrészlet Vikárius László közlésében megjelent, pontosított magyar nyelvű változata. In: uő, *Kommentár A kékszakállú herceg vára op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához* (Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 14.

³³¹ Richard Wagner, *Költészet és zene a jövő drámájában. Opera és dráma III. rész.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 51.

³³² Vö. Lotz János, „Általános metrika”. 215.

³³³ „Az eredeti misztérium 400 sora közül mindössze vagy 25 tér el a 4–4-es megoszlástól.” Lásd László Zsigmond, „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”. 103.

³³⁴ Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”, *BBí* 1, 178.

³³⁵ Uo., 179.

költői és zenei szöveg viszonyáról tett észrevételeinek³³⁶ és Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) című operájának³³⁷ is szerepe lehetett. A versbeszéd Balázs Béla librettóját Wagner versszerű szövegeivel rokonítja, s részben talán erre vezethető vissza, hogy a zenei megvalósításhoz néhány vonatkozásban közelebb áll a német zeneszerző színpadi műveinek kantilénája, mint az említett francia operák prózai szövegekből kisarjadt *recitar cantandó*ja.³³⁸ Verses szöveg és zenei prózaritmus időbeli egysége feszültséget hoz létre a szerkezetben, mivel a szöveg rendre visszaforduló és a zene egyenesen előre haladó mozgása ellentmond egymásnak. Ütköző ritmusfolyamatok kölcsönös viszonyából formálódik a drámai párbeszéd vokális szólamainak ritmusanyaga.

Az opera korai története folyamán a ritmus szövegbeli megkötöttségének és zenei oldottságának a *stile rappresentativo*ban megvalósult kényes egyensúlya lassanként megbomlott. A lírai elemek zártabb, dalszerűbb, az elbeszélő és drámai jelenetek kötetlenebb megformálást nyertek. A műnemeknek a megzenésítésmódban bekövetkezett elkülönülésében „a szabad melodikával ellentétben álló verselt és rímelt szövegeknek nem csekély része volt.”³³⁹ Szövegmetrum és beszédszerű zenei ritmus ellentéte kevésbé éleződött ki a beszédlejtést a versmértékkel egyeztetni igyekvő régi francia nyelvű recitativóban.³⁴⁰ A természetes nyelvi hangsúlyrendre támaszkodó *déclamation en musique*³⁴¹ Debussy *Pelléas és Mélisande*-jában megvalósult, metrum nélküli szöveghez kapcsolódó kései formája „bizonyos

³³⁶ 1903. július 7-i, Batka Jánoshoz írt levelében Bartók Liszt és Wagner irodalmi műveit kéri megküldeni. Lásd BB–Batka János, 1903. július 7. In: *Blev*, 55.

³³⁷ Kodály későbbi feleségének, Schlesinger Emmának 1907. június 23-án levélben adott hírt Dukas Maeterlinck szövegére írt operájáról, amelynek egy előadását valószínűleg Balázs Béla társaságában látta Párizsban. Lásd ezzel kapcsolatban Kroó György, „Bartók and Dukas” című tanulmányát (in *The Hungarian Quarterly*. Vol. XXXVI, No. 139, Autumn 1995, 44.), továbbá *Bartók színpadi művei* című könyvének *A kékszakállú herceg váráról* készült elemzését. Ez utóbbi munkában olvasható az a feltételezés, amely szerint „Maeterlinck darabja, és talán a belőle készült Dukas-opera is, még 1910 előtt eljutott Magyarországra Balázs Bélához és rajta keresztül Bartókhoz is. Lásd in: uő, *Bartók színpadi művei* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962), 26.

³³⁸ Molnár Antal *A kékszakállú herceg vára* énekbeszédmódját mind Wagner, mind pedig Debussy szavalóének-stílusával szembeállította, de nem a ritmus, hanem a dallamformálás alapján. In: uő, „Bartók operája: A kékszakállú herceg vára”. *Zenei Szemle*, 1918/4–6, 9.

³³⁹ Szabolcsi Bence, Tóth Aladár (szerk.), *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*. II. kötet. (Budapest: Győző Andor kiadása, 1931), 387.

³⁴⁰ Vö. Dale E. Monson, Jack Westrup, Julian Budden, „Recitative”. In: *The New Grove* 2000/21, 1; Lásd még Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon* III. (Budapest, Zeneműkiadó, 1985), 193.

³⁴¹ Jean-Jacques Rousseau szakkifejezése a beszédszerű előadásmód jellemzésére. A „recitatif” jelentését 1753 és 1764 között készült zenei enciklopédiájában a következőképpen magyarázza: „C'est une de manière de chant qui approche beaucoup de la parole”. (Olyan éneklésmód, amely nagyon közel áll a beszédhez.) Ugyanezen szócikkében megkülönbözteti egymástól a beszélő éneklés két alaptípusát, melyeknek a *recitatif débüté* és *recitatif soutenu*s elnevezést adja. Az első szakkifejezés (szavalt recitativo) inkább beszélve mint énekelve előadott szöveget jelent. Az emelkedetnek mondott második előadásmód viszont a mindennapi beszéd hangvételétől messzebbre távolodó, dallamosabb hangzást von maga után. In uő, *Dictionnaire de musique* (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung; New York: Johnson Reprint Corporation, 1969), 399.

rokonságban van” azzal a „zenei recitálással”, melyet Bartók megegyező szótagszámú szövegsorokra írt színpadi művében alkalmazott.³⁴²

Verses szöveg és beszédszerű (Bartók értelmezése szerint szabad ritmusú³⁴³) ének a kelet–közép-európai népzeneben nem távolodtak el egymástól. A Kárpát-medence parasztzenei hagyományának parlando–rubato előadásmódja – eltekintve a sirató prózaritmusú típusaitól – versnek nevezhető szövegekhez társul. Egyik első, még 1918 előtt tervezett előadásának fogalmazványában³⁴⁴ Bartók a magyar népi balladákkel összefüggésben mutatott rá a sorok kötött szótagszámára, mint a régebbi parlando parasztdallamok jellemző vonására.

Tudományos jellemzésük hosszadalmas volna; ehelyett röviden csak azt akarom megjegyezni, hogy az előadásmódjuk nagyjából recitáló. [...] A reájuk énekelt szövegek régiesek, százados balladaszövegek, melyeknek sorai egyforma szótagszámúak – éspedig legnagyobb részben 8 szótag vagy 12.³⁴⁵

A kezdetlegességig egyszerű metrumú³⁴⁶ szövegek átlényegülésére a zenei ritmusban 1909 nyarán figyelt föl, amikor román parasztszenét kezdett gyűjteni Biharban. Felfedezéséről nyomban beszámolt Bușîția Jánosnak augusztus 14-én keltezett levelében:

[...] dacára a szöveg kaptafa-ritmusának (kizárólag 8 vagy 7 szótagú sorok) milyen csudálatos ritmikus változatosság van a zenei formációban.³⁴⁷

Bartók 1913-ban, a *Cântece poporale românești din comitatul Bihor* című népdalgűjteményben³⁴⁸ adta közre a négy évvel korábbi levélben említett népdalokat. A dallamtár előszavában kifejti, hogy a nyolcszótagos doina- vagy a helybeliek szavával horă-dallamok, ellentétben a régi stílusú magyar nyelvű népdalokkal, nem strófikus felépítésűek.³⁴⁹

³⁴² Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”. *BBi* 1, 179.

³⁴³ „Megemlítem még a népdalok szinte hihetetlen ritmikus változatosságát. *Parlando–rubato dallamainkban a legmegkapóbb ritmikus szabadságot találjuk.*” Lásd Bartók Béla, „Magyar népzene és új magyar zene”. *BBi* 1, 135.; „A következő példában olyan dallamot fognak hallani, amely szerkezetét illetőleg ugyan teljesen olyan, mint az előbbiek, de ritmusa nem beszédszerű szabad ritmus, hanem táncszerű feszes ritmus.” „Előadás a magyar népdalról, 1933. május 29”. *BA-N: 3931/a, b, c, d, e, h, g. F: 243/1–96. BBA (a továbbiakban: Előadás a magyar népdalról), 3.*

³⁴⁴ *BA-N: 3976, 3977.* In: Tallián Tibor, „Bartók-marginália”, 35–46.

³⁴⁵ Uo., 36.

³⁴⁶ „A legegyszerűbb metrumtípus az, amely csupán a szintaktikus keretekben megjelenő szótagok számára épül. Ebben az esetben a szótagszerűség a metrikai szempontból releváns fogalom és a szótag a metrikai alapegység. A szabályozottság a szótagok számát jelenti. Ezt a típust képviseli számos népköltészet-típus.” Lotz János, „Általános metrika”, 231.

³⁴⁷ *BB–Bușîția János, 1909. augusztus 14. Blev, 152.*

³⁴⁸ Bartók Béla, *Cântece poporale românești din comitatul Bihor* (Bukarest, 1913) (a továbbiakban: Bihar). Gyűjteményes kiadásban újra megjelent: Denijs Dille (hg.), *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Béla Bartók *Ethnomusikologische Schriften* III. (Budapest: Editio Musica, 1967).

³⁴⁹ *Bihar*, 367; 1914-ben, az *Ethnographiában* megjelent „A hunyadi román nép zenedialektusa” című cikkében Bartók hasonló észrevételt tesz: „A román énekelt szövegek formájára általánosan jellemző

A sorok szótagszámbeli egyezése mellett e vonatkozásban is emlékeztetnek Balázs Béla színművének – az előhang kivételével – strófákat nem képző szerkezetéhez. A népdalok szabad és ingadozó ritmusát (și un ritm liber, și neprecizat,³⁵⁰ un rythme libre et indécis³⁵¹) Bartók a bihari dallamkötetben nem a beszéd egyenetlen lüktetésére vezette vissza, hanem a zenei tempo rubato jelenségével világította meg.³⁵² A doina- illetve horádallamoknak a zenei ritmusból kiinduló megközelítésmódjával magyarázható, hogy az első román dallamgyűjteményben lényegesen gyakoribb a rubato, mint a parlando előadási utasítás. Ugyanakkor a tempóváltoztatás lehetőségének hangsúlyozása nem jelenti, hogy a rugalmas ritmusú román nyelvű népdalokban, mégha a verselés és a beszédritmus kapcsolata kevésbé szoros is,³⁵³ a zene és a „reá énekelt szöveg”³⁵⁴ ne volna egymásra utalva. A javítópéldányba bevezetett számtalan utólagos parlando előírás mellett tanúsítja ezt, hogy miközben a beszédszerű előadásmódot Bartók az 1913-as népdalgyűjtemény előszavában nem hozza szóba, a *Rumanian Folk Music Vocal Melodies* című kötetének 1942-ben írt bevezetőjében a doinákat (horá-kat) mégiscsak parlando-dallamoknak nevezi.³⁵⁵ A doina-dallamok első jellemzőmódja ugyanakkor egy a szövegtől önállósult vokális–zenei ritmusfolyamatnak az érzékelését, feltételezését vagy talán csak elképzelését sejteti, amelynek tempóváltozásait, időtartamait, hangsúlyrendjét független zenei ritmusérzék formálja meg. Míg az anyanyelvű vagy jól ismert nyelven megszólaló népi parlando-éneknek szövegből származtatható zenei ritmusa az érzékelést a szavak betű szerinti jelentéséhez vonzza, addig az idegen nyelven³⁵⁶ hangzó dallamkincs módot ad a rubato ének szövegelemeinek az értelmet megszólító nyelvi hangsúlyoktól független, tisztán zenei összetevőként történő megtapasztalására.³⁵⁷ A jelenség

először is az, hogy a szövegeknek nincs strófaszerkezetük (ellentétben a magyar és tót strófás népkölteményekkel).” *BBí* 3, 77.

³⁵⁰ *Bihar* IV.

³⁵¹ *Bihar* XIII.

³⁵² *Bihar* IV., XIII.

³⁵³ A román doina-dallamok szövegeinek verselése a nyelv ritmusától a magyar, cseh vagy tót népdalokban tapasztaltnál függetlenebbnek ható ritmusfolyamat. Mint Bartók írja *A magyar népdal* bevezető tanulmányban: „Az oláh dalszövegek verselése szintén hasonló, habár itt ez nem magyarázható az oláh nyelv hangsúlyozási törvényeivel”. *BBí* 5, 19.

³⁵⁴ Bartók megfogalmazása szöveg és zene kapcsolatában a zenei ritmus elsődlegességét sugallja. Lásd in: *Előadás a magyar népdalról*. A hivatkozott szövegrészt közreadta Tallián Tibor in: uő, „Bartók-marginália”, 36–37.

³⁵⁵ *RFM* II, 12.

³⁵⁶ Bartók első bihari gyűjtőútjainak idején még nem tudott románul, segítőkkel dolgozott. Első román nyelvű levelét 1912-ben írta. Lásd BB–Busiția János, 1912. január; *Blev*, 185.

³⁵⁷ A szöveges ének abszolút zeneként kezelésére és érzékelésére való hajlam Bartók alapvetően instrumentalista zeneszerzői alkata mellett összefüggésbe hozható az énekhang hangszereszerű alkalmazásának a 19. század végén és a 20. század első éveiben feltámadt igényével. Bartókot *A kékszakállú herceg vára* kompozíciós munkájának kezdetén erősen foglalkoztatták az emberi hangnak, a „szótól elválasztott” alkalmazási lehetőségei. „Nagyon érdekelték minket a szöveg nélküli kórusok is. [...] Úgy gondolom, ebből a műfajból még sokat lehetne kihozni, egészen sajátos hanghatásokat.” – írja

kapcsolatba hozható Igor Stravinsky franciából fordított, archaikus latin szövegre (Szophoklész, Jean Cocteau, Stravinsky, Fr. Jean Daniélou) készült zenedrámájának (*Oedipus rex*, 1926–1927) dikciójával vagy Olivier Messiaen közel két évtizeddel későbbi *Cinq rechants* című kórusciklusának (1948) pseudo-hindu szövegekre írt, „kitalált nyelven” énekelt szakaszaival, melyekben a zene nyelvi alkotóelemei a hangok időtartamát és súlyát nem, csak a színét befolyásolják. A *Cantata profana* (1930) első elgondolás szerinti többnyelvű sorozatának tervét és az eredeti román nyelvű „öslibretto” használatát a komponálás kezdetén³⁵⁸ az is ösztönözhetette, hogy az idegen nyelv, mégha nem egészen ismeretlen is, bizonyos mértékben mindig „langue inventée” benyomását kelti, ezáltal az alkotói (különösen a ritmusalkotói) folyamatban az anyanyelvű szövegnél nagyobb szabadságot biztosít.

A magyar nyelvű népdalokban Bartók a parlandóval való első találkozása alkalmával érzékelte a nyelvnek a zene ritmusát egyszerre oldó és korlátozó működését. 1933-as előadásában kifejtette, hogy a dallamok magyar eredetének felismerésére kezdetben a nyelv és a zene ritmikai megfelelései vezették:

[...] ösztönszerűleg éreztük, hogy ezek a dallamok magyarok, hiszen annyira megfelelnek a magyar nyelv ritmusának, zenéjének.³⁵⁹

Ugyanebben az előadásban a régi magyar népdalok megkülönböztető jellegzetességeként említette a „nyújtott vagy beszédszerű recitativo előadást”³⁶⁰, és az új stílusú népdalok tánclépésszerű ritmusának tárgyalása során is „szöveghez illeszkedő pontozott ritmusról”³⁶¹ szólt. A „beszédtempó” előadási jelzés második népzenei tárgyú cikkében (1909) megjelenik, Molnár Anna balladájának dunántúli változata fölött.³⁶² A parlando előadásmód öntörvényét érvényre juttató szándékra vall Bartók első népzene-közreadásainak merev kottázása, amely a hangzó időtartamok megszervezését egészen a szöveg ritmusformáló hajlamára bízta. Bartók korai parlando-lejegyzéseinek írásmódja emlékeztet *A kékszakállú herceg vára* több mint félszáz beszédritmusra hagyatkozó dallamsorának ritmuskottázására. *A magyar népdal* című monográfia nyolcvanegy nem *tempo giusto* dallamának előadási utasításában a parlando és a

Frederick Delius *Eine Messe des Lebens* című oratóriumáról 1911. március 27-én, a szerzőnek írt, korábban már idézett levelében. Lásd BB–Frederick Delius, 1911. március .27. Blev, 176. Az énekhang hangszínelem voltára irányítja a figyelmet ugyanezen műről írt cikkében, amelyben csakúgy, mint a levelben, a szöveg nélküli kórus alkalmazását emeli ki, hangsúlyozva, hogy a zenészerző a kart úgy használja, mint „színező elemet a zenekarban”. Lásd Bartók Béla, „Delius-bemutató Bécsben”. In: *BÖI*, 716–717.

³⁵⁸ Lásd Vikárius László, „A Cantata profana (1930) kézirat forrásainak olvasata”. In *Zenatudományi dolgozatok* 1992–94 (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994), 116, 125.

³⁵⁹ „Előadás a magyar népdalról, 1933 május 29”. BA-N: 3931/a, b, c, d, e, h, g. F: 243/1-96. BBA.

³⁶⁰ Uo.

³⁶¹ Uo.

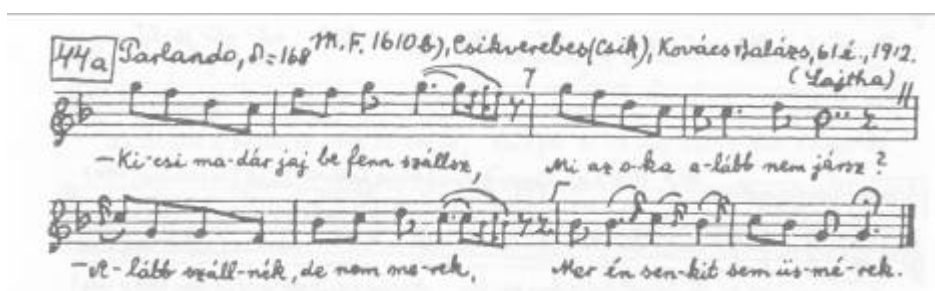
³⁶² Bartók, „Dunántúli balladák”. *BBi* 3, 41.

rubato előadásmódjelzés hozzávetőleges aránya az első román dallamkötetben tapasztaltnak a fordítottja. A gyűjtemény ismertető tanulmányában Bartók bemutatja a magyar nyelvű népi szövegsorok zenei ritmusváltozatait,³⁶³ majd különbséget tesz rögzített és szabad beszédszerűség között. A zenei deklamációnak e két – giusto syllabique és parlando–rubato – változatára vezethető vissza az opera énekbeszéd-módjának alapvetően kettős arculata.

Néppenénk és a szomszéd népek néppenéje című 1934-ben megjelent tanulmányában Bartók – ezúttal a kolindák jellemzése során – ismét föl hívja a figyelmet a nyolcszótagos szövegsorok túlsúlyára a román néppenében:

[...] a román népi szövegek, a kolindák egy (kisebbik) részétől és bizonyos refrénektől eltekintve, úgyszólván *csakis 8-szótagú szövegsorokból alakulnak*.³⁶⁴

Amint a Bușiția Jánoshoz 1909 augusztusában írt sorokban,³⁶⁵ ez alkalommal is párhuzamot von a magyar és a román nyelvű népdalok között: a Mezőség énekeit régi székely pentaton dallamok román nyelvű változataiként mutatja be.³⁶⁶ Az összehasonlító vizsgálódás példatárában megfigyelhető, hogy míg a rokon népdalok dallamfordulatai hasonlóak vagy azonosak, a beszéd-dallamok ritmikai alapszétusai jelentős mértékben különböznek egymástól.³⁶⁷



2.5-1a *Néppenénk és a szomszéd népek néppenéje*, 44a

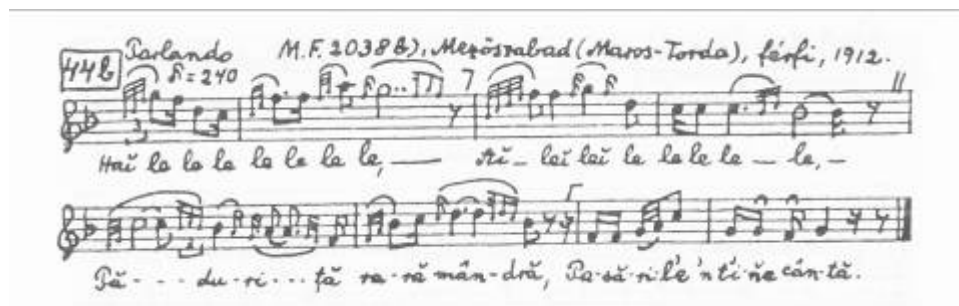
³⁶³ Bartók, „A magyar népdal”. *BBí* 5, 20–22.

³⁶⁴ Bartók, „Néppenénk és a szomszéd népek néppenéje”. *BBí* 3, 226.

³⁶⁵ „[...] talán nem veszi zokon, ha körül-belül 20–25 dallamot a gyűjteményben mint a magyaroktól még régi időkben átvett és konzerváltat jelölök meg.” BB–Bușiția János, 1909. augusztus 14. In: *Blev*, 152.

³⁶⁶ „Itt nagyobbbrészt a székelység régi pentaton dallamait éneklik a románok. Illetve azokból is a főleg 8-szótagú szövegsorokra épültek.” Lásd Bartók, „Néppenénk és a szomszéd népek néppenéje”. In: *BBí* 3, 225.

³⁶⁷ Bartók 1920-ban, a The Sackbut számára fogalmazott „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében” című tanulmányában szóba is hozza a nyelvi hangsúlyok szerepét az idegen dallamok átalakulásánál. *BBí* 1, 107.



2.5-1b Népménék és a szomszéd népek népménéje, 44b

A román doina-dallamok egy másik jellegzetes vonása az ős-sémának nevezett egyenletes nyolcas ritmusképlet egy-egy módosult változatának versszakokon átívelő állandósága.³⁶⁸ A szövegszótagok változó időtartamait megkötő, szilárd szerkezetű zenei időalakzatokra *A magyar népdal* bevezető tanulmányában úgy hivatkozik Bartók, mint a beszédlejtéshez igazodó ritmusszerveződésnél régebbi jelenségre.³⁶⁹ Minthogy valamely zenei alakulat vagy eljárás ősi voltának feltételezése Bartók zeneszerzői gondolkodásában óhatatlanul értékítéletnek minősül,³⁷⁰ nem lehet kizárni az összefüggés lehetőségét az opera énekbeszédének változatlanul visszatérő, különféle szavakhoz kapcsolódó, ezért nem minden esetben természetes hanglejtésű zenei ritmusképletei és a román nyolcszótagos rubato dallamok merev, a szövegritmust nem követő időalakzatai között. A magyar nyelvű parlando dallamkincs mellett nemcsak a román népi rubato-ritmika játszhatott közre az opera énekbeszéd-ritmusának alakulásában. Hasonló párhuzammal lehet számolni a tót népi dallamok egy csoportjának Bartók szavával „egyforma parlandója”³⁷¹ és az opera kottakép szerint egyenletes ritmusú szakaszai között.³⁷² Igen indokoltan vonja tágra a kört a zeneszerző, midőn negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában nem a magyar népzenei parlando–rubatót nevezi meg szólóének-ritmusainak ihlető forrásaként, hanem Kelet-Európa egészének parasztzenei parlando-stílusára hivatkozik.³⁷³

Népdalban szöveg és dallam egyazon időben létesülő nyelvi–zenei jelenség. Előzetesen megalkotott, saját ritmikai törvényszerűségeinek engedelmeskedő nyelvi szöveg

³⁶⁸ Bartók, „A magyar népdal. Bevezetés.” *BBí* 5, 21.

³⁶⁹ Uo., 16., 22.

³⁷⁰ Lásd Bartók „Szlovák parasztzene” című tanulmányát in: *BÖI*, 489; valamint Bartók 1921-es, *Revue musicale*-beli *La Musique populaire Hongroise* címmel megjelent cikkét in: uo., 98.

³⁷¹ Bartók, „A tót népi dallamok”. *BBí* 3, 170.

³⁷² Uo., 187.

³⁷³ Bartók, *Harvard-előadások IV*. *BBí* 1, 178–179.

megzenésítések³⁷⁴ összetett alkotói eljárás a nyelv és a zene ritmuselemeinek az egyeztetése. Még bonyolultabb a vers vagy a versszerű szöveg eleve megzenésített³⁷⁵ szavainak eltérő természetű zenei ritmusfolyamattá szervezése. Különösen, ha a komponistának erős a hajlama arra, hogy zeneként fogadja be a versszöveget. Bartók írja:

In poetry, where rhythm and the contrast or similarity of word sounds (or, I would say, the musical harmonies produced by words) are sometimes more important factors than word sense.³⁷⁶

A költészetben persze a ritmus, a szavak hangzásának ellentétei vagy hasonlóságai, mondhatnám a szavak zenei harmóniái, néha fontosabb tényezők, mint a szavak értelme.³⁷⁷

Versszerkezetű szöveg átkomponálása folyamán a zeneszerzőnek – ha csak nem történt meg a beszéd természetes hangsúlyrendjének és a vers metrikai nyomatékrendszerének előzetes összehangolása, mint a 17. századi *musique mesurée* alapanyagául szolgáló, a mértékes verselés időtartam-többleteit hangerőből eredő (dinamikus) nyelvi hangsúllyal helyettesítő *vers mesurés* formáiban vagy Martin Opitz szövegeiben – összetettebb, ha szigorú értelemben nem is többszólamú, mégis kettős: beszédritmusból és metrumból egyidejűleg formálódó hangzó időfolyamatot kell szem előtt tartania. A szöveg metrikai megkötéseit a zenei megvalósítás feloldhatja, de hasznosíthatja is. *A kékszakállú herceg vára* francia nyelvű előzményeinek, Debussy *Pelléas*ának és Dukas *Ariane*-jének megzenésítését nem korlátozta a metrika,³⁷⁸ mert szereplőik társalgási formája próza. Bartók operájának ritmikai alapanyaga ezzel szemben a műfaj történetének legszigorúbb megkötéseket³⁷⁹ alkalmazó szövegkönyve, melyben a drámai beszédnek egyetlen ritmussor makacs ismétlődése az alapja.

³⁷⁴ Csakis ennek a zeneszerzői folyamatnak az újdonságára utalhatott Bartók Deliushoz írt, idézett levelében, amelyben annak ellenére hivatkozik a dalkomponálásban való járatlanságára, hogy akkorra már, érett zeneszerzőként számos zongorakíséretes szólóéneket alkotott a népdalfeldolgozás műfajában. Énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozásaiban Bartók híven ragaszkodott az eleve adott dallamokhoz. Figyelme ezért nem elsősorban a szövegkezelésre, hanem a népdal lényegéből fakadó kíséret megalkotására összpontosulhatott.

³⁷⁵ „Poetry is a composition of words set to music. Most other definitions of it are indefensible, or metaphysical. (...) poetry withers and 'dries out' when it leaves music, or at least an imagined music, too far behind it. (...) Poetry must be read as music and not as oratory.” („A költészet megzenésített szavakból álló alkotás. A legtöbb olyan meghatározás, amelyet a költészetről adtak, védhetetlen avagy metafizikai. (...) a költészet elhervad vagy 'kiszárad', ha maga mögött hagyja a legalábbis képzeletbeli zenét. (...) Úgy kell olvasni a költészetet, mint zenét, s nem úgy, mint szónoklatot.”) Ezra Pound, *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot (New York: New Directions, 1968), 437; Idézi Szegedy-Maszák Mihály „A hagyomány újszerűsége: Ezra Pound és a zene” című tanulmányában. In: uő., *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. (Pozsony: Kalligram, 2007) (a továbbiakban: Szegedy-Maszák, *Szó, kép, zene*), 305.

³⁷⁶ Bartók, „Harvard Lectures I”. *Essays* 357.

³⁷⁷ Bartók, „Harvard-előadások I”. *BBí* 1, 163–164. Tallián Tibor fordítása.

³⁷⁸ Lotz János verstani tiplógiája szerint metrikusnak csakis az a szöveg nevezhető, melynek szabályozottsága számokkal jellemezhető. In: uő., „Általános metrika”, 215, 219.

³⁷⁹ Az operatörténet másik végig azonos verselésű librettója Richard Strauss *Elektrá*jának szöveganyaga. Hugo von Hofmannstahl verses drámájának ritmikai alapja a pentameter iambicus, ami a prózához közel álló szövegritmus. Bartók operájának librettója a *blank vers*nél kötöttebb metrikus rend, pontos szótagszám-megfelelés és egyenletesen egymásra következő ütemhangsúlyok mentén szerveződik.

Bartók operája szöveghű *Literaturoper*, ugyanúgy, mint közvetlen elődjei, a *Pelléas*, a *Salome* (Richard Strauss–Oscar Wilde, 1905), az *Ariane et Barbe-Bleue* és az *Elektra* (Richard Strauss–Hugo von Hofmannstahl, 1909). Míg azonban az említett négy kortárs alkotásból háromnak irodalmi alapja – Maeterlinck, Hofmannstahl és Wilde színdarabja – zene nélkül is előadásra alkalmas alkotás, Dukas operájának szövege, Bartók művének nyelvi alapanyagához hasonlóan, önmagában befejezetlen, megzenésítésre várakozó³⁸⁰ töredék. Bartók, néhány apróbb módosítástól, kiegészítéstől eltekintve kizárólag rövidítést hajtott végre a színi ballada szövegén. A tömörítéssel a verselés alapritmusán nem változtatott, ami az énekszólamok szillabikus szerkesztésmódja mellett a másik szembeszökő jele annak, hogy a beszéd természetes hangsúlyrendje mellett a versformát is belefoglalta zenéje ritmusrendszerébe.

Az operát a népi regősénekek refrénsorát idéző prológus vezeti be,³⁸¹ mely az ötödik strófa kezdetén egybefonódik a balladatémával. A bevezető szöveget Bartók nem hagyta el, de nem is zenésítette meg. Tartózkodásával megalkotta a műfaj történetének egyetlen „ritmusban beszélő”,³⁸² „ritmusban maradó” előjátékát.³⁸³

³⁸⁰ Mindkét zenemű szövege librettónak készült. Lásd Kroó, „Bartók and Dukas”, 44.

³⁸¹ Az előhang szerepeltetéséről illetve elhagyásáról a különböző hangfelvételeken és ezzel összefüggésben az opera egészének értelmezési módjairól lásd Szegedy-Maszák, *Szó, kép, zene*, 294–295.

³⁸² A „ritmusban beszélő hang” Bartók kifejezése a népzenei táncszó jellemzésére. Lásd Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon” (1911), *BBi* 3, 57.

³⁸³ Megzenésítetlen verses előbeszéd nem ismeretes az opera műfajának történetében. Bartók operáját megelőzően nem metrikus szövegű, zene nélküli prológusról sem tudunk. Beszélve előadott, de versbe nem szedett előhang *A kékszakállú herceg várát* követően 1925-ben készült Ferruccio Busoni *Doktor Faust* (1925) című operájához, melynek szövegkönyvét Goethe nyomán maga a zeneszerző alkotta meg.

REGŐS PROLÓGUSA

REGŐS

Haj regő rejtem

Hová, hová rejtsem

Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?

Régi rege, haj mit jelent

Urak, asszonyságok?

Im szólal az ének.

Ti néztek, én nézlek.

Szemünk pillás függőnye fent:

Hol a színpad: kint-e vagy bent,

Urak, asszonyságok?

Keserves és boldog

Nevezetes dolgok,

Az világ kint haddal tele,

De nem abba halunk bele,

Urak, asszonyságok.

Nézzük egymást nézzük,

Regénket regéljük.

Ki tudhatja, honnan hozzuk?

Hallgatjuk és csodálkozunk,

Urak, asszonyságok.

[A függöny szétválik a háta mögött. Halk zene]

Zene szól, a láng ég,

Kezdődjön a játék.

Szemem pillás függőnye fent.

Tapsoljatok majd ha lement,

Urak, asszonyságok.

Régi vár, régi már

Az mese ki róla jár,

Tik is hallgassátok.

A vers és a próza között ingadozó előbeszéd minduntalan visszatérő, szótaghosszúságoktól elvonatkoztatott alapritmusai negyed- és nyolcad értékekkel leírható ritmusszemélyiségek.³⁸⁴

Képleteik (♩ ♪ ♩ ♩; ♪♪♪ ♩ ♩; ♩ ♩ ♩ ♩; ♪♪♪ ♪♪♪) megegyeznek a regős misztériumok ritmusformuláival, amint egy töről fakadnak az 1908–1909-ben komponált *Gyermekeknek* zongoramű-sorozat *Regős énekének* ugyancsak ütempárszerkezetű feszes ritmusalakzataival.

³⁸⁴ A felsorolt ritmusértékek Bartók osztályozása szerint a kelet-európai parasztzene feszes mozgástípusainak alapelemei. Lásd Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 180.



2.5-2. Gyermeknek (BB 53), II/40, „Regös ének”, 8–23

Az operát indító varázsdal költői eszközei magyar népi mondókák, kiszámolók, gyermekdalok és balladák kérdés–felelet rendjét éppúgy emlékezetbe juttathatják, mint az *Ariane* bevezető jelenetének antifonális szerkezetét. Míg azonban Dukas többkórusos énekzenekari prelúdiummá formálta Maeterlinck színpadi előjátékát, Bartók a bevezető beszéd regös-ritmusai mögött titokzatos pianissimóban (*pp misterioso*) indítja el a maga előhangját.

Éles a síkváltás a vers és a mély vonósokon felhangzó dallam találkozásának pillanatában. Az ütköző metrumok feszültsége a szöveges előjáték végéig fennmarad. Nem szünteti meg a vers zárószakaszában bekövetkező, hármas – krétikus (_ _ _) és paion (_ _ _ _) jellegű — ritmusokat (*Régi vár, régi már/Az mese ki róla jár* – ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) közbeiktató metrumváltás, amint a versbeszéd szavalóénekké emelkedése sem. A két eltérő ütemnem, a hármas és a kettes (vagy négyes) metrum váltakozásának egyidejűségének később is fontos szerep jut, és nemcsak a szöveg merev szerkezetének, „kaptafa-ritmusának”³⁸⁵ a fellazításában: a prologusbeli metrum-ingadozás visszatükröződik a színpadi cselekményt elindító fafűvös motívum ismétlődő változatainak ütemrendjében (2.5–3a); a Kincseskamra, a Virágoskert metrikai hármasságára kétnegyedes szövegritmus válaszol (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ : *Vérfolt van az ékszereken!; Ki öntözte kertet földjét?*); hármas ütemrend esik szét a párbeszédet lezáró szavak változó metrumában (2.5–3b); utoljára egymásba épül a két ütemnem abban a határozatlan metrumú (2+3 v. 3+2) ívdallamban, amelynek „üres” 5/4-jében végleg eltűnik a dráma központi dallamfigurája (2.5–3c).

³⁸⁵ BB–Buşiftia János, 1909. augusztus14. *Blev*, 152.



2.5-3a 53–56

Musical score for Voice and Piano. The tempo changes from "allargando" to "Largo". The voice part (Soprano) has the lyrics: "schön - ste, die al - - ler - schön - ste! (Sie schümen sich lange / Hosszasan szembenének...)" and "asz - szony, a leg - - - zebb - asz - szony!". The piano accompaniment features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

2.5-3b 1344–1347

Musical score for Piano. The tempo is marked "Finsternis, in welcher Blaubart verschwindet." (a kékszakállú elűnik.). The score is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

2.5-3c 1394–1396

Egyidejűleg jut érvényre páros és páratlan metrum elve a balladatémában: a négyszótagú, szöveg nélküli dallamsoroknak Bartók hármas metrumot ad. A folyamatos belső lüktetés, az epikus triolalánc, amely talán a prológuis zárószakaszának hármas ritmusaiból született, az elbeszélte történet idejét fokozatosan a jelenhez vonzza. Jelen és múlt, kint és bent eleinte szó és zene, majd kettes és hármas metrum disszonanciájával sugallt feszültségét föloldja az első vokális-zenei gondolat *praesens historicuma* (2.5-4.).



2.5-4. 27–30

A népi regősénekek alapritmusának zárlatából lehasadó ritmusmotívum (♩ ♩ ♩), verstani szakkifejezéssel *ionicus a minore*, zenei szaknyelven mazurkaritmus, nem válik el a szilárd ütemmetrikától. A beszédritmus ütemfelettsége³⁸⁶ folytán mégis összetett időáramba jut: „időmérő” (divizív) alapképletből és „időtágító” (additív) belső értékekből fölépülő alakja várakozón a jövőre irányul, éppúgy, mint Maeterlinck–Dukas drámájának érkezés-pillanata.

2.5-5. Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*, [17]1–2

Bartók operájának első énekelt szava, noha ritmusváza a magyar népdaloknak a zeneszező által megalkotott rendjében *tempo giusto* formula,³⁸⁷ a cselekmény kezdeti tempójában (♩ = 72) francia nyelvű, ugyancsak mérsékelt tempójú (*Très modéré*) előképéhez hasonlóan lebegőn beszédszerű. Hangzó időegységeinek határait a szótaghosszúságok jelölik ki, és a szövegritmus elsődlegességének érzetét kelti a felütést kerülő hangsúlyrend is, ami Bartók magyar nyelvből kiinduló, arsis elvű³⁸⁸ ritmusrendszerének az alapja. A dráma első mondata, bármennyire erős zenei ritmusszemélyiség is, és akárhogyan is örzi versütemből származó, szótagszám meghatározta ritmuskeretének zártságát, nem kíván sem tisztán zenei-, sem kizárólag versritmusú lenni. A kijelentés legjellemzőbb ritmikai vonásait nem a versszerkezet,

³⁸⁶ „A nyelv időviszonyai irracionálisak, és ha érvényesülnek igen sokféle zenei időviszonyt hoznak létre.” – írja Kodály „A magyar népdal strófászerkezete” 18. jegyzetében. Kodály, *Visszatekintés 2*, 506.

³⁸⁷ Bartók Béla, *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007) 674–680.

³⁸⁸ Vö. Bartók, „A magyar népzene”. *BÖI*, 96; „Harvard-előadások IV”. *BBi* 1, 178.

nem is a feszes zenei képlet, hanem az alapformából kioldódó beszédlejtés rajzolja az időre. Idegen nyelvű előadásban vagy nem magyar anyanyelvű énekes tolmácsolásában a nyelv teremtette zenei ritmusok irracionális időtartamai változnak vagy semmisülnek meg.

A magyar nyelvű vokális–zenei gondolat ritmusa, miközben a kimondott szó fokozatosan lassuló lejtését követi, hangerő- és időtartambeli (dinamikai és agogikai) akcentusainak egyensúlyából létrejövő „ütemfelettségét” is érvényre juttatja. Minden hang egyformán jelentős: az első, rövid szótag a beszédhangsúlyból és a szövegmetrumból adódóan hangerőtöbblettel rendelkezik. A második átfutó jellegét hosszú magánhangzó egyensúlyozza ki. Az első negyed akcentusmentességének többletidőtartam az ellensúly, míg a záróhangnak az alászállás ad nyomatékot. A beszédlejtéssel ellenpontosított jónikus ritmusforma összetett karakterét dallamvonalának Monterone–Sparafucile–Commendatore–Főinkvizítor-alkata éppúgy igazolja, mint négy ritmuselemének hármass metrumfoglalata, vagy a végső szótag felé vezető mozgás mentén ártértelemmezhető akcentusrend, amely az említett elődök érkezésére–távozására emlékeztetőn véghangúlyos jelleget ad a motívumnak. A párbeszéd első szavának ritmusbeli lezáratlansága időt hagy testvérjelenetek kérdéseinek–kijelentéseinek beáramlására: – *Sag’, wo sind wir?*; – *Mezzanotte.*; – *Je suis perdue!*; – *Où sommes nous?*

A kötött táncképlet, amelyre a zeneszerző kompozíciója első szavát felfűzte, az opera leggyakrabban ismétlődő mozzanata. Kopogtatása kilencvenkétszer verődik rá a zenemű egészének 1401 ütemes időboltozatára. Visszatéréseinek szükségszerűsége a dráma feszes ütemének egyik legszilárdabb biztosítóka. Megvilágítják-e a szavak időalakjának „tartamait”?³⁸⁹ Az első szó alapritmusa az ajtó bezárulása előtt tizenháromszor hangzik el, ötször kérdés formájában. A ritmikai vezérmotívum giusto és rubato, kettes és hármass metrum, arsis és thesis kezdet között ingadozó első formáját feszes, hármass, alkalmazkodó ritmusú változatok követik. Első megkettőzött alakjában (*Judit jössz-e még utánam?* ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) „megfordíthatatlan ritmusképlet”³⁹⁰ (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) keletkezik, amennyiben a hangzó forma a szövegritmust létre hívja. A két felsort indító szótagpárt, mivel azonos magasságban hangzanak, a hallás egybekapcsolja, s ezzel Bartók ritmusrendszerének legzártabb ritmusképletét (_ _ _) teremti meg.

³⁸⁹ Lásd Bergson, *Essai*, 57–106; Uő, *Idő és szabadság: tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Dienes Valéria (ford.), (Szeged: Universum Kiadó 1990), 98–135. Lásd még uő, *Tartam és egyidejűség*. 55–56, valamint Messiaen *Traité I*, 9–10.

³⁹⁰ *Les rythmes non rétrogradables* – Messiaen szakkifejezése. *Traité II*, 5–17.

Bl. A. *Sostenuto* ♩ = 72 *Adagio* ♩ = 58

Fe - ste, Leuchtet nicht wie Va - ters Hal - len... Ju - dith, folgst Du mir noch im - mer?
vá - ra, Nem tűn - dő - kől, mint a - tyá - dé, Ju - dith, jössz - e még u - lá - nam?

2.5-6a 33–38

Sostenuto, (♩ = 120-130)

p dolce

2.5-6b Szvit zongorára, op. 14 (BB 70), IV. Sostenuto, 1–5

15 *Sostenuto* (♩ = 106.)

pp

2.5-6c 2. vonósnégyes (BB 75), I, Moderato, 103–105

Andante tranquillo, ♩ ca 116-112

con sord.

pp

5

con sord.

pp

2.5-6d Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára (BB 114) 1–6

A Bartók kompozíciós gondolkodásában a régi népdalstílushoz kapcsolódó³⁹¹ antiszpasztusz elsődlegessé válik a zárójelenetet megelőző zenei képben, ahol a zene ritmusbeli tartalmának megőrzése fontosabb a természetes beszédlyuktetés zenévé fokozásánál. Az új jelentés érvényét igazolja a szavak korábbi, beszédritmushoz közelítő időalakjának elvont zenei képletté változtatása: *Te vagy váram* ♩ ♩ ♩ → ♩ ♩ ♩ ♩ ; *Sohse kérdezz* ♩ ♩ ♩ → ♩ ♩ ♩ ♩ (2.5–7 a,

³⁹¹ Bartók, „A magyar népzene”. BÖI, 94.

b, c, d). Az alábbi példák egyúttal a német fordítással bekövetkezett veszteségekről is tanúskodnak: az idegen szöveg jelentős mértékben megváltoztatja a zenei ritmusmotívumok arculatát.

104 a tempo Più andante

Jud.
Jud.
liebst mich wirk-lich?
Kék-sza - kül - lú?

Blaubart
Kékszakállú

Du bist mei-nes Le - bens Licht-strahl,
Te vagy vá - rum fr - nyes - sé - ge,

2.5-7a 1055–1059

accel. - Molto andante 120-112

Blaubart
Kékszakállú

Du bist mei-nes
Te vagy vá - rum

p dolce

2.5-7b 1081–1083

mf

Bl.
K.
Seh'n sollst du, doch nim-mer fra-gen. Was du sä-hest, nim-mer fra-gen.
Lát - ni fogsz, de soh-se kér-dezz. A-kár-mit látsz, soh-se kér-dezz!

2.5-7c 544–547

Più andante 104

Bl.
K.
Ju-dith, lieb' mich, Ju-dith, frag' nicht.
Ju-dít, sze-ress, soh-se kér-dezz.

2.5-7d 1107–1114

A zárt, antizpasztusz alkatú ritmusmotívum ellenpárja, a choriambusz, melynek kiélezett pontozású változata a 19. század nemzeti, magyar zenéjének embléma jellegű ritmusalakzata, és amelyet Bartók az antizpasztusszal együtt a régi stílusú népzenei táncritmusok körébe

sorolt³⁹² fordulatot jelez; először az ötödik ajtó jelenetében szerepel (2.5–8a). Idegenszerűbb, „lágyabb változatok”³⁹³ (2.5–8b) követik, majd egy felgyorsított ($\text{♩} = 84$) forma után (2.5–8c) visszatér feszültebb, verbunkos jellegű alakjához, a késői 19. század magyar zenéjében hozzá kapcsolódott tartalommal együtt (2.5–8d).



2.5-8a 792–794



2.5-8b 820–827



2.5-8c 901–902



2.5-8d 998–1000

Az antiszpasztusz első megjelenését (37–38) követően az indító alapritmus ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) előrevetítésből visszatekintéssé változva szükségszerűen megszilárdul, giusto jellegű változatokká alakul. Lépteit meggyorsítja a kettes (52, 60–62, 117, 119) ütemek közbeékelődése. A ritmusképlet a bevezető párbeszéd végén komplementer szerkezetben kapcsolódik az opera melodikus vezérfonalához. A rossz ütemrészén csatlakozó feszes ritmusképlet mintha nevet adna a pneumatikus hangszeres dallamnak. Megerősíti a feltételezést a dallam- ritmus- és szövegforma négy ütemmel későbbi felnagyítása.

³⁹² Uo.

³⁹³ Vö. Bartók, „Harvard előadások IV”, *BBi* 1, 180.

The image shows a musical score for two vocal parts (Jud.) and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features Hungarian lyrics. A box highlights a specific passage in the piano part, showing a transition from a piano (p) dynamic to a pianissimo (pp) dynamic. The lyrics include "Kék - sza-kál - lál!" and "A te vá - rad!".

2.5-9a 302–304; 2.5-9b 308–309

Az indító szó ritmusának ismételt változatai mindannyiszor visszautalnak az első szó elmosódott, kérdező időalakjára. A ritmusképlet érkezés-jelenetbeli utolsó szöveges változata is csak látszólag kijelentés: *Nyitva van még fent az ajtó* (64–65). Mélyvonós visszhangjait lassúkeringő-ritmusok emelik át az ostinato felületére.

The image shows a musical score for piano accompaniment, featuring a sequence of chords and a box highlighting a specific passage. The score is in 4/4 time and includes tempo markings: *piu andante* (♩ = 108), *poco a poco piu lento*, and *Sostenuto* (♩ = 88–80). The dynamics range from *piu p* to *pp*. The lyrics include "(Die kleine Eisentüre fällt zu. Die Halle bleibt etwas lichter, aber nur so weit, daß man eben noch die beiden Gestalten und die sieben großen...)" and "(A kis vasajtó fent becsukódik. A csarnok világosabb marad, de csak pp hogy a két alak és a hét nagy fekete ajtó látható)".

2.5-10. 93–99

Az ostinato fölötti ének, noha sem harmóniai, sem ritmusbeli nyomatékok nem támasztják alá szövegbeli hangsúlyait, a deklamáció szabadságának érzetét kelti. Szavai, szóelemei, ismétlődő rés- és zárрэhangjai kívülről érkező hangszín-eseményként súrlódnak a láncostinatóval.

Più sostenuto $\text{♩} = 70$

10 (tritt mehr hervor)
(előbbre jön)
p poco espr.

ritard. - - al

Jud.
Jud.
Bl.
K.

Wer dies ahn - te, muß - te schweigen, schwa - re Kun - de müß' verstummen.
Kí ezt lát - ná, jaj, nem szól - na, Söt - to - gó hir el - hal - kul - na.

im - mer.
szö - lét.

10

sempre pp

2.5-11a 115–119

tranquillo
poco espr.

col. 8

Was be-leuch-tet mei-ne Hän - de? Weint der Fel - sen? Weint die
Mi-lyen víz hull a ke-zem - re? Sír a vá - rad! Sír a

2.5-11b 130–134

A gazdaságosan szerkesztett recitáció és a fojtott ostinato élesen megvilágítja az érkezés zenéjében a Herceg szavaihoz kapcsolódó időmotívumot, amelynek Judit szólamában csak fokozatosan alakul ki eredeti változata. Először 6 + 2-es beosztású nyolcas képlet négyszótagú zárómotívumát alkotja, melyet pentaton dallamfordulat emel ki a monoton recitációból. A beszédritmus (a zenei alakzat első, hosszú szótagja és második elemének hangzásbeli rövidege – (Kéksza/kállú/vára: _ _ _ _) – , valamint a *per arsin et thesin* elv szerinti átütendezés (az indító két hangérték felütéssé alakulása) meglágyítja a képlet anapesztusz (♩ ♩) -kezdetének feszes tartását. Az ismétlődő változatokban a kottakép is megerősíti a zene szótag-időtartamokhoz igazodó ritmusát: *Nincsen ablak? Nincsen erkély?* (♩ ♩ ♩ ♩)

schwarzen Türen unterscheidet)

Judith
Judith

(tastet sich an der Wand, Blaubarts Hand haltend, vor)
(a kék-szakállú kezét fogva tapogatódzva előre jön a fal)

pp Dies ist al-so Blau-barts Fe - stel!
Es a kék-sza-kál-lú vá - ral!

sempre pp

fai mellett)

Nir-gend Fenster? Nir-gend Er-ker?
Nin-csen ab-lak? Nin-csen er-kély?

Blaubart
pp Kékszakállú

Nimmerleuchtesthier Son-nen-
Hi-d-ba is sül-kint a

Nir-gends.
Nin-csen.

Ritenuito - acc. al tempo
♩ = 60

2.5-12. 100–109

A motívum kezdeti formája, amint visszahelyeződik eredeti, arsis kezdetű ütemrendjébe, és a szövegritmussal is összhangba kerül, zörgetéssé sűrűsödik, ami berekeszti az ostinato legato-folyamatát.

Jud.
Jud.

cresc.

gills zu wär-men, mit dem wei-Ben Leib zu wär-men!
me-le-qi-tem, A tes-tem-mel me-le-gi-tem.

2.5-13. 190–192

A kétnegyedes ütemnem és a gyorsabb tempó (♩ = 126) tovább élezi az ellentétet az eredetileg hármás metrumba foglalt, beszédszerű alapritmus és giusto hangvételi változata között. (A német szöveghez igazodó zenei ritmusban nem jön létre a ritmusbeli asszonánc.):

Jud.
Jud.

48

Risoluto ♩ = 126

f appassionato

Folg-de-jöt-te Dir, du
I-de-jöt-te, ten,

Bl.
K.

Weißt Du, was die Tü-ren ber-gen?
New-tu-dod, mit-rejt az aj-tó,

48

Risoluto ♩ = 126

cresc.

f appassionato

2.5-14. 497–502

Egyetlen áthelyezett nyolcadérték ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) gyökereiben változtatja meg a ritmusforma hangvételét. Hogyan is illeszkedhetne másként a Kincs (2.5-15a), a Kert (2.5-15b) vagy az utolsó látomás (2.5-15c) keringőatmoszférájába?

55

Judit
Judit

Gold-du - ka - ten, Bi - a - man - ten, per - len - rei - ches Pracht - ge -
A - rang - pénz és drá - ga gyé - mánt, Be - la - gyöngy - gyel fe - nyes

2.5-15a 569–575

calmandosi al Tranquillo $\text{♩} = 72$
p cresc.
con calore

III. K.
all die Blumen neigen dir sich.
minden vi-rág ne-ked bó-ko-l.
Du besteckst sie, du entwelkst sie,
Te fa-kasz - tod, te her-vasz - tod,

2.5-15b 704–708

135 Sempre tranquillo $\text{♩} = 60$
molto espress.

III. K.
Herr - lich, herr - lich, schönheit - strah - lend,
Szép egy, szép egy, szép - szor szép egy,
du warst mei - ner Frau - en
Te col - tál a leg - szebb

2.5-15c 1338–1343

A ritmikai alapotívum ellentétes karakterváltótata csak egy pontozással nyomatékosabb. ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$: Kékszakkállú) A sokértelmű elsővel egyszerre rokon s szemben álló második ritmikai *Leitmotiv* kötött, zárt ritmusú zenei kijelentés, melynek hangsúlyrendje a dallamot is magához vonzza. A szótagidőtartamok véglegessé rögzülése gátolja a ritmusmotívum rögtönzésszerű formálódását. A zenei kijelentés stabil metrikus karakterét kiemelik a hozzá vezető, arsis-kezdetű magyar jambusok,³⁹⁴ melyeknek éles pontozása – akár lágyabb, akár kiélezettebb formákban (144–145: *Ne bánts, ne bánts*, 169–170: *Szegény, szegény*; 282–284: *Szegény, sötét, hideg...*, 434, 897: *Vigyázz, vigyázz*; 493: *miránk, Judit!*, 557: *Judit, ne félj*, 973: *fehér*

³⁹⁴ Gáldi László, *Ismerjük meg a versformákat*, 104.

tavat, 1101–1102: *Judit, szeress* 1163–1164: *Igaz, igaz*), akár a prozódiaának ellentmondó változatban (1087–1088: *Csókolj, csókolj*), vagy amint fél évtized múlva a Királyfi ellen fellázadt erdő zenéjében – az időt, a mulandóságot kínálja föl keretül. A szillabikus giusto ritmus, Bartók „secco recitativója” a zenedrámái folyamatban „egyenest beszéd”, amely a metrummal szorosan együtt halad. Vele szemben a rögzített ritmusú parlando ének hajlamosabb elemelkedni a szilárd metrumban kifejeződő időfolyamattól. Még ha látszólag párbeszédbe bocsátkozik is zenei értelemben prózai, metrumhoz kötött ellenritmusával, miként a prózával szembesülő vers, úgy válaszol, ahogyan azt a szó – *versus* – eredeti szótári jelentése mutatja: megfordul, visszafordul, visszatér, kitér, eltér – „nem kijelentésekben beszél”³⁹⁵.

A névjegymotívum (*Kékszakállú*) rögzített parlando ritmusa „az aláhelyezett szöveg helyzeti vagy természetes hosszviszonyaihoz alkalmazkodik”³⁹⁶, ezért nehezebben alakítható szövegritmustól eloldódó zenei időalakzatokká.



2.5-16. 39–40

A első módosult forma ritmusszűkítés³⁹⁷ eredménye (♩ ♩ ♩), amelynek során a „pregnans ritmus szűkített formában ismétlődik.”³⁹⁸ Másodszorra a képlet 4/4-es, felnagyított változata (♩ ♩ ♩) szakítja meg ritmikai ellenképének sorozatát.

³⁹⁵ Martin Heidegger, „Sprache und Heimat”. In: uő, *Költemények* (németül és magyarul). (Budapest: Societas Philosophia Classica, 1995), 124.

³⁹⁶ Bartók, „A magyar katonadalok dallamai”. *BBí* 3, 141.

³⁹⁷ Bartók, „A tót népi dallamok”. *BBí* 3, 175.

³⁹⁸ Uo.

4

Sostenuto $\text{♩} = 72$

Adagio $\text{♩} = 58$
Judith *p dolce*
Judith

Ja, ich kom-me, Viel-begehrter.
Me-gyek, me-gyek, Kék-sza-kál-lá.

Bl. K. *mf*

Ju-dith, folgst Du mir noch im-mer?
Ju-dít, jössz-e még u-lá-nam?

2.5-17a 48–52

Jud. *f* poco allarg.

Nur mein Seiden - kleid ver-fing sich. Viel - ge-lieb - ter!
Fel - a - kadt szép se - lyem-szok-nyám. Kék - sza-kál - lál

Bl. K. *mf*

Of-fen war-tet noch die Tü - re.
Nyit-va van még fent az aj - tó.

2.5-17b 62–66

A két énekes szereplő ritmusmotívumának feszültsége nem szükségszerű. Tanúsítja ezt a Fegyveres háztól a Kincseskamrához vezető átmenet:

(Cor.)

2.5-18. 520–522

A legélesebb ritmusbeli ellentét nem a két alaprítmus egymásra következéséből származik, hanem abból, ha a beszéd-gyökerű ritmusok közé megdermedt rubato szakasz ékelődik.

Jud. *f*

schei-nen! Blaubart Kékszakállú Del-ne Burg soll sich er-hei-len,
sis - sön! A te vá-rad de-riül-jön fel,

Bl. K. *p*

Den-ke doch der bö - sen Kun-de!
Em - lé - kezz rá, mi - lyen hír jár.

2.5-19. 274–279

A mesterségesen előidézett egyenletességű szakaszokhoz hasonlóan korlátozza a természetes beszédritmus kibonakozását a kezdő nyomaték időtartamának meghosszabodása vagy

megsokszorozódása, melynek során az első szótag nyelvi–metrikai súlya időbeli hosszúságban jut kifejezésre.



2.5-20. 804–805

Az indító szótag megnyújtásának népzenei formáitól³⁹⁹ megkülönbözteti az operabeli változatokat, hogy bennük a prozódiai nyomaték többnyire átlép a beszéd-szótagok természetes időhatárain. A kiemelt nyomaték a parlando-előadásmódtól eltávolodva a szónak nem egy alkalommal inkább a jelentését, mintsem a ritmusát közvetítő, szövegfestő (madrigalisztikus) képletté alakul („Minden ajtót ki kell nyitni!”, „Száz, kegyetlen szörnyű fegyver”, „minden este”, „minden éjjel”).

2.5-21a 415–424

³⁹⁹ A jelenség, mivel a kompozíció folyamán többször ismétlődik, rokona ugyan a hunyadi román népzene „állandósult megnyújtásainak” (lásd Bartók, „A hunyadi román nép zenedialektusa”. *BBi* 3, 81), de a népzenei változatokkal Bartók csak két évvel az opera megalkotását követően, első Hunyad vármegyében folytatott gyűjtéseinek idején találkozhatott. Lásd *Krónika*, 140.

2.5-21b 445–449

2.5-21c 1299–1300

2.5-21d 1318–1322

2.5-22a 1-4

2.5-22b *Gyermek- és nőikarok* (BB 111a) I/2, „Ne hagyj itt!”, 1–3

Az időbeli felnagyítás képlékenyebb formájában a szöveg hangerőtöbbletből származó hangsúlyai alakulnak zenei időtartamokká. A névből formált ritmusképlet noéma jellegű, időbe vetített változatában felismerhetők ugyan a kimondott szó alkotóelemeinek eredeti arányai, de az ének, ami csakis zene kíván lenni fuvolák komplementer ritmusainak hangszereszerű ellenanyagát alkotja.

The image shows two systems of a musical score. The first system is marked 'a tempo' with a tempo of 120. It features a vocal line (Jed/Jed) and a piano accompaniment (Viol/Kell). The second system is marked 'Molto vivace' with a tempo of 68. It features a vocal line (Jed/Jed) and a piano accompaniment (Viol/Kell). The score includes lyrics in German and Hungarian.

2.5-23. 195–206

A merev ritmussal kiemelt szövegsoroknál közelebb kerülnek a nyelvritmushoz az opera arioso szakaszai (517–541; 560–604; 766–778; 782–795; 798–;809; 810–829; 1199–1370). Bár a szöveg ritmusa a dallamosság, a színgazdagabb hangszeres kommentárok, a zárójelenet kettős áriájában a vokális többszólamúság háttérébe olvad, az énekszólamok tempóiban és hangsúlyrendjében mégis megőrződik szó és zene ritmusbeli összhangja.

A beszéd természetes lejtése a zenemű szakadozott ritmussoraiban is érvényre jut. Az ostinatóból szövődő jelenetet éles, ritmusban–dallamban ereszkedő képletek törik darabokra. A töredezettség az énekszólamokban éppúgy megvilágítja a magyar kérdőmondatok ereszkedő dallam- és ritmusívét, mint ahogy napvilágra hozza a német nyelvű változatoknak felütésekből eredő idegenszerűségét.



2.5-24. 298 –300

Szembeötlök az első szöveges–zenei mondatokban (*Megérkeztünk. – Ime lássad:/Ez a Kékszakállú vára*) ahogyan a dallam lélegzetvétel nélkül suhan át a sorvégi asszonánc (*lássad/vára*) hívóríme fölött. A zenei átlépés olyan szorosan kapcsolja a második fűsört a következő verssorhoz, hogy a két szövegsor eredeti, egy helyben maradó (8+8) szerkezete aszimmetrikus (4+12), előre lendülő mozgássá alakul, miközben a szövegbeli összecsengés átlényegül a tükröződő hangközlépésekben (*lássad: a–g, vára: C–d*).

Amint a versszekezettel, úgy a nyelv, a beszéd lejtésével is szembe kerülhet a zene ritmusa. Ám az énekszólamok nyelvritmussal ütköző szakaszaiban sem veszíti egészen érvényét az élő beszéd hangzása. Egy-egy a nyelvritmushoz ellentmondani látszó zenei képlet megköti ugyan a beszédanyagot, de egészen nem szilárdítja meg. A zenei ritmusváz oldódásához hozzájárul a „beszédtempó” – Bartók korai népzene-közreadásaiban a parlando előadásmód magyar nyelvű meghatározása –, ami elősegíti az olvasás alapján szilárdnak vélhető ritmusoknak a természetes nyelvritmushoz közeledését.

2.5-25a 67–72

2.5-25b 363

Bl. K.

[128] poco rit. - 4 - a tempo

Mit-tags fand ich wohl die Zwei-te,
Má - so - di - kat dél - ben lel - tem,

p dolce *pp (Cord.)*

2.5-25c 1267–1271

A szöveg ritmusteremtő ereje döntő szerephez jut az énekszólamok mereven egyenletes kottázású szakaszaiban.

Bl. K.

cresc. poco allarg.

Trau-er trägt nach Dir die Mut-ter, Va-ter gür-tet schwe-re Schwerter, Bru-der sat-telt ra-sche Ros-se...
A - nyád gyász-ba öl - töz - kö-dött, A - tyád é - les kar - dot szíj - jaz, Test-vér-bá-tyaid lo - vat nyen-gel...

2.5-26a 45–47

Jud. Jud.

poco allarg. - Molto andante ♩ = 100
(Be-deckt sich die Augen)
(El-takarja a szemét)

Fe - ste? Glaubart Hekszakallú
vá - rad!

Ja-dith, Ju-dith, schö-ner wär' es In Ver-lob-tens hei-len Hal-len;
Ugy - e Ju - dit jobb vol-na most Vő - le - gé-nyed kas - té - lyá-ban:

2.5-26b 135–139

Jud. Jud.

Wei - her.
köny - nye.

Dort sind all die frühern Frauen,
Ott van mind a ré-gi asszony

2.5-26c 1156–1159

László Zsigmond – amellet, hogy egybegyűjtötte a nyolcas verssor tagolásának Bartók művében föllelhető legjellemzőbb változatait⁴⁰⁰ –, a „mozdulatlan” forma központi szerepére is fölhívta a figyelmet.⁴⁰¹ Olvasás alapján az „egyenletes nyolcszótagos menetek” valóban „katonásan fegyelmezett, sűrű egységek”. Az előadásban viszont megszűnik az írásmód sugallta rigmusszerűség, hiszen Bartók éppen azért hagyta változatlanul a szövegritmust az

⁴⁰⁰ 4 + 4; 6 + 2. Lásd László Zsigmond, „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”, 103–104.

⁴⁰¹ Uo. 105.

opera ötvenhat sorában, mert, miként első népzenei lejegyzései tanúsítják, feltételezte, hogy az énekelve beszélés megszabadítja a ritmusfolyamatot kottakép sugallta merevségétől. A szöveg álgusto képleteit, melyeket a zeneszerző a nyelv ritmusalakító erejére bízott, a szavak időtartambeli és hangerőtöbbletből származó hangsúlyai változatos időalakzatokká formálják. A versütemek egyenletessége a zenei ritmus belső szabadságának nem kerékkötője, hanem támasza, kerete és ellenritmusa. A szöveg zenében megőrződő feszes metrumának és a szabad parlando ritmusnak kettőssége az írott szöveg szerint mozdulatlan belső képek ritmusfogalata. Az időt a zenében sem az alapértékekben szerveződő, folyamatos (additív), sem az ütemmetrikai egységekre bontható (divizív) ritmus önmagában nem állítja meg, csakis e két ellentétes mozgásformának az egybefogása. A szöveg művészi fogyatékoságaként számon tartott metrikai egyhangúságot Bartók a szövegritmus zenei ütemekké fokozásával egyszerre hasznosította mint a végtelen szavalóének ellensúlyát és állította változhatatlan, „egynemű”⁴⁰² idődarabok zenei megvalósításának szolgálatába.

Pierre Boulez szöveg és zene viszonyát vizsgálva Anton Webern műveiben arra a következtetésre jut, hogy a zeneszerző – szemben George vagy Rilke nyomán írt dalaival –, későbbi, Hildegard Jone szövegeire készült kantátaiban „nem azért támaszkodik egy szövegre, hogy formát szerkesszen belőle, hanem önerőből szervez formát s abba foglalja be (integrálja) a szöveget, ami egészen más álláspont, hiszen eszerint a zenész csakis saját képességeiben bízik és rákényszeríti akaratát a költeményre”.⁴⁰³ Bartók a *A kékszakállú herceg vára* zenei írásmódjának nem rendelte teljesen alá a szöveget, amit az, hogy a rövidítéseken kívül alig változtatott Balázs Béla alkotásán éppúgy igazol, mint az a tény, hogy a legkézenfekvőbb vokális-zeneszerzői technikát, a melizmatikus írásmódot sem hívta segítségül a szövegsorok oldására. Jóllehet kezdetben, amint Deliusnak írta, „zavarta a szöveg”, ritmusalkotóként nem kényszerítette akaratát a költeményre. Ahogyan megőrizte a szerkesztésében szigorú drámai játék önmagába visszatérő, szimmetrikus formáját, az opera ritmikai nyelvezetének kialakítása során is a költői szöveg volt a kiindulópontja. A költemény nyelvi és költői-technikai megköötöttségei a kompozíciós munka folyamán nemcsak akadályt jelenthettek a zeneszerző számára, de támaszul is szolgálhattak, különösen a ritmusalkotás terén. A vokális ritmusformák kialakításánál Bartók kettős értelemben hasznosította a szöveg ritmusát. Úgy teremtette meg a magyar drámai énekbeszédet, hogy a beszédlüktetés mellett

⁴⁰² „Le temps homogène et la durée concrète”. Bergson, *Essai*, 75–79.

⁴⁰³ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Párizs: Seuil, 1966), 376. Szegedy-Maszák Mihály fordítása; idézi uő, *Szó, kép, zene*, 236–237.

időről időre a verssorok szótagszámbeli megkötöttségét és ütemhangsúlyos szerkezetét is zenéjébe foglalta.

A zenei ritmus, a nyelvrítmus és a szövegsor-szerkezet viszonya gyakran változik a műben, a vokális ritmika három alapösszetevőjének aránya nem állandó. A mesterségesen létrehozott versmetrum és a népzenei gyökerű természetes parlando-dallamosság kiszámíthatatlan összjátéka jelentékenyen közreműködik abban, hogy a *Kékszakállú herceg vára* zenei deklamációja összetettebb a kortársak, Debussy, Dukas, Richard Strauss vagy Schönberg színpadi műveinek énekbeszéd-stílusánál.

Az egyenletes ütemű nyolcszótagos verssorok „értelmes zenei ritmusképletekké” alakításának,⁴⁰⁴ a fellazításnak–összevonásnak különböző lehetőségei mellett még sok más zeneszerzés-technikai eljárás járul hozzá a ritmikai változatossághoz. Ezek közül a két legfontosabb a gyakori tempó- és metrumváltoztatás. A tempók- és a metrumok megválasztása döntően befolyásolja, hogy a dalmű zenei képeiben a beszédszerűség, a verssorképlet vagy az öntörvényű zenei ritmus kerül-e előtérbe, hogy megvalósul-e a kiindulásul választott ritmikai alapelemek egyensúlya, vagy épp az egyensúly megbontása lesz-e az elsődleges a zenedrámái folyamatban. A szöveges ritmusalakzatokat azonban, legyenek bár tisztán zenei indíttatásúak, mint a mazurkaritmus, a verbunkos gyökerű elemek, az egyenletes ütemrend, az időbe vetítés vagy az egyforma nyolcas képletekből felépülő versütemű ostinato, mindenütt áthatja a beszédritmus rubatója. A hangszeres zenei szerkezet vagy párhuzamban áll az énekelt szöveg ritmusával, mint a Fegyveresház képének zenei megvalósítása, amelynek a *ionicus a minore* alapitmusból származtatható – Bartók értelmezése szerint „hősi jellegű”⁴⁰⁵ – anapestusz a ritmikai alapgondolata, vagy ellenkezőleg, magához vonzza a szöveget közvetítő szólamot, hogy a szó tisztán zenei értelmű hangszínelemként feloldódjék a zenekari hangzás szöveg nélküliségében. A versritmus, a beszédritmus és a független zenei ritmika egymásra hatásának sokféle módja, a Bartók megalkotta drámái magyar énekbeszéd ritmus-stílusának „kiegyensúlyozatlansága” nem szöveg és zenei elgondolás feszültségéből adódó ritmuskompozíciós nehézségekre vall, hanem inkább azt igazolja, amit Boulez Webern korábbi dalairól és későbbi kantátáiról tett észrevétele sugall, hogy „nem mindig ugyanaz történik a szöveggel megzenesítéskor.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Vö. Bartók, „Megjegyzések a román népzeneiről”. *BBí* 3, 339.

⁴⁰⁵ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 180.

⁴⁰⁶ Szegedy-Maszák, *Szó, kép, zene*, 237.

2.6 Keringőritmusok és valse-allúziók

A keringőritmika Bartók zenéjének egyik legfontosabb mozgástípusa. A páros ütemű „magyar giusto” ellenpárjaként a zeneszerző ritmusrendszerében központi a jelentősége.

A kelet-közép-európai népzénétől idegen metrumszerkezetű, jellemzően nyugat-európai tánc a menüett mellett a legnagyobb zenetörténeti hatású mozgásforma.⁴⁰⁷ Sokféle zenei műfaj és forma befogadta. Összetett mozgástípus, amit elnevezése forrásainak, a *Welle* (hullám), *wallen* (hullámozik, örvénylik) szavakkal rokon *walzen* és *wälzen*⁴⁰⁸ (forog, kering, vándorol), valamint a latin *volveré* (forog) és *volvitur* (égitest forog) összefüggésbe hozható francia *voltiger*⁴⁰⁹ (repdes, szálldos, libeg-lobog) igéknek jelentésbeli sokrétősége is érzékeltet. Kielezetten ellentétes, légies és súlyos ritmusfolyamatoknak egyképp lehetséges kiindulópontja. Műfaji meghatározottságából adódóan feszes mozgásforma, de nem a változatlan tempó vagy a mereven egyenletes metrum, hanem az ütemlűktetés állandóságának értelmében. Minden keringőzene íratlanul, tempó- és előadási jelzés nélkül is sugallja előadásmódját, mely metrumának rugalmas időszerkezetéből adódik. A keringő idő- és térbeli vátozataiban egyaránt az agogikus hangsúlyrend a mozgás hajtóereje, azaz nem „kívülről érkező” akcentus-sor, hanem oldott, néma, belső lűktetés. A részben a menüettből, részint a súlyosabb lendületű voltából származó, de azoktól eltérően, hozzáadott nyomatékok (a táncban *plié* és *jeté*: térdhajlítás és ugrás) nélküli, vízszintes vetületű (*tourné*, *glissé*, *pas de bourrée*: forgás, siklólépés, összekötőlépés), bennfoglalt metrumvázon alapul a keringő látható formájának szerkezete: a nagyobb sugarú körön belül kisebb köröket rajzoló, fegyelmezett tartású, mégis oldott mozgásforma,⁴¹⁰ amely Goethe *Werther*jében, még mint német tánc szerepel („wenn Sie nun mein sein wollen fürs Deutsche...”), és a szférák keringésével kerül párhuzamba („Und da wir nun gar ans Walzen kamen und wie die Sphären um einander herumrollten...”).⁴¹¹ Noha a regénybeli analógia nem külső hasonlatosságot jelöl, a tánc alaptartása, kettős forgása, csakugyan emlékeztet az univerzum gömbjeinek mozgásfolyamataira. Égi körforgásokat mintázva a keringő, bár mindennél jobban ismeri a föld, a talaj vonzását, kapcsolatba kerül a mindenség titokzatos, távoli zenéjével, a kozmosz

⁴⁰⁷ A keringő zenetörténeti jelentőségéről lásd Andrew Lamb „Waltz” szócikkének „The wider influences” című bevezetését. In: *The New Grove* 2000/27, 76.

⁴⁰⁸ A kifejezések etimológiájához bővebben lásd Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch* (Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1968), 3939.

⁴⁰⁹ Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire Alphabétique de la Langue Française*. (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006), 2804.

⁴¹⁰ Cohen, *International Encyclopedia of Dance* vol. 6, 361.

⁴¹¹ Vö. Komlós Katalin, „Zenei utalások Goethe Wertherjében”, *Magyar Zene* 36/2 (1998), 103.

szakadatlan, ezért soha nem hallható zúgásával, melynek forrása ókori tudós görögök elképzelése szerint az égitestek mozgása.

A keringőnek mind báltermi, mind szabadabb ritmusú koncert-változataiban a változatlan metrum, az idő mérésének, mérhetőségének, vagyis létének zenetörténeti konstansa az önazonosság-meghatározó alkotóelem. Lényegéhez tartozó folytonossága, „hangzó” és „hallgatag”, „külső” és „belső” áramlása, többszörös körszerkezete révén a „végét nem lelő idő”⁴¹² gyakran választott folyamatmodellje a zenében. Sajátosan kétarcú pulzációja alkalmassá teszi arra, hogy egyidejűleg jele legyen a bölcséleti hagyomány két ellentétes irányú időelgondolásának, a külső dolgok vizsgálatára támaszkodó, Arisztotelész nevéhez fűződő időtapasztalatnak, melynek során az idő a létezők mozgásának, változásának észlelése révén mutatkozik meg⁴¹³, és az ágostoni, „lelkünkkel mért”⁴¹⁴ időnek –. amiként Hugo von Hofmannstahl és Richard Strauss *Der Rosenkavalier* (*A rózsalovag*, 1911) című művének első felvonásában a két különböző időszemlélet feszültsége keringőzenék álló-áramló körkörösségében oldódik fel (*Jedes Ding hat seine Zeit*. [48]3, *Tempo di Valse*; *Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding. Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen*, [307]1-[308]4).

A 20. század fordulójára Európa egészét elbűvölte a csillagtávtatú szerelmi tánc varázsa. A keringőt a bálteremben éppúgy, mint az operaszínpadon vagy a hangversenyteremben megkülönböztetett hely illette. Ländler-gyökerű bécsi és közép-európai változata, a valcer a gyermek Bartóknak is meghatározó zenei élménye volt. A 19. század végének legnépszerűbb tánca iránti vonzódását tanúsítják gyermekkori zongoradarabjai, melyek közt feltűnően magas a keringőzenék aránya. A kisebb táncdarabok (*Walzer op. 1*, *Nefelejcs op. 13*, *I. Ländler op. 14*, *II. Ländler op. 18*, *III. Ländler op. 22*, *Lajos valcer op. 28*) mellett a hangvétel korai tartalmi vonatkozásait fedi fel *A Duna folyása* című programzenedarab keringőtételeinek elnevezése: 1a Moderato (piano): *A Duna eredete*, 7. Moderato (piano, dolce): *Elbúcsúzik Magyarországtól*; 9a Andante (piano, dolce): *A Duna még szomorú, hogy Magyarországot elhagyta*.⁴¹⁵

Keringőre vonatkozó szöveges utalás a gyermekdarabokon kívül három alkalommal fordul elő Bartók életművében: 1908-ban a *Tizennégy bagatell* záródarabjának címében (Valse, „Ma mie qui danse”, 3/8, Presto, *con fuoco*, ♩ = 108), egy évtizeddel később egy másik szólótánc tempó- és előadási utasításaként *A csodálatos mandarinban* (Tempo di Valse, 3/4, ♩ = 200) és

⁴¹² Babits Mihály, „Esti kérdés”. In: *Babits Mihály összegyűjtött versei* (A szöveget gondozta: Rozgonyi Iván) (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó 1974), 62.

⁴¹³ Arisztotelész, „Fizika IV, 10–14”. *Vulgo*. 1/1 (1999), 88–98.

⁴¹⁴ Aurelius Augustinus, *Vallomások* (Budapest: Gondolat 1982), 376.

⁴¹⁵ A gyermekkori kompozíciók egyenkénti, részletes leírását lásd Denijs Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks, 1890–1904*. (Budapest: Akadémiai Kiadó 1974), 53–76.

időrend szerint félúton a két kompozíció között, 1913-ban, a Reschofsky Sándorral írt *Zongoraiskola* egyik kis táncjátékának⁴¹⁶ elnevezéseként (*Keringő*, Tempo di Valse, 3/4, ♩ = 116).

A címekben, tempójelzésekben a francia valse szó választásának Liszt-keringők címadása lehetett a mintája, s bár a két zongoradarab, a *Valse* és a *Keringő*, az életműnek nevükben is keringőzenéi, metrikai viszonyaik alapján inkább a délnémet–osztrák valcerhagyomány összefüggésébe illeszkednek.

Hogy Bartók számára zeneileg–kompozíciótechnikailag értelmezhető volt a különbség valcer és valse között, tanúsítja 1925-ös, Kosztolányi Dezsővel folytatott beszélgetésének egy mondata, melyben gyermekkori keringő-kompozícióit bécsi keringőknek és táncdaraboknak nevezi,⁴¹⁷ vagyis műfajuk és funkciójuk szerint is szorosabban meghatározza. 1890 és 1900 között komponált keringői valóban kivétel nélkül valcer- vagy Ländler-tempójú és -ritmusú tánczenék.

A valse elnevezés később, Bartók érett kori kompozícióiban nem a keringő típusára, hanem a funkcionális zenei repertoárból történő kiemelésére utal, amint Liszt helyezi át a hangversenyterembe Schubert eredetileg használati-szórakoztató tánczenének komponált valse- és valcerdarabjait a *Soirées de Vienne* parafrázis-sorozatában. Schubert rendszerint akkor választja a valse elnevezést, amikor a keringőt vagy keringőciklust meghatározott intonáció irányába hangolja: *Valses nobles*, *Valses sentimentales*. Nem önállóan, hanem jelzős szerkezet jelzettjeként szerepel a valse Liszt érett kori kompozíciói között is, ami a hangversenydarabbá minősítés mellett többnyire a táncnak valamely emelkedett, szenvedélyesen érzelmes vagy nosztalgikus-melankolikus alaphangulathoz való kötődését jelzi. Valse- és valcertónus egymástól való elidegenedésének jele, hogy Mephisto-keringőit Liszt kivétel nélkül valcernek nevezi, s talán nem kizárólag földrajzi–nyelvi okokból, hanem a kompozíciók hangvételbeli sajátosságára is utalva.

A 19. század utolsó és a 20. század első évtizedeiben a báltermi bécsi keringőzenék egyre gyorsuló tempóját (MM 80→MM 200) a mérsékelt lendületű tánc, lényegi jellemvonásainak sérülése nélkül, nem tudta követni. Az új tempó és az alapvetően nyugalmas mozgástónus diszkrepanciája lehetett az oka, hogy a táncstílus a koncertzene közegébe kerülve torz, frivol, démoni vonásokat vett magára. A groteszk, ironikus, diabolikus keringő-hangvételek inkább az osztrák–német valcerformához kapcsolódtak, miközben a lassabb, lágyabb, befelé forduló, francia változat a keringő ideáltípusává lépett elő. De ez nem jelenti, hogy az eszményi valse

⁴¹⁶ A táncdarab azonos az 1929-ben összeállított *Kezdők zongoramuzsikája* (BB 66) zárótételével.

⁴¹⁷ Ujfalussy (összeáll.), *Bartók breviárium*, 590.

ne szenvedett volna kísértést: sajátos kettősséget mutat a *Parsifal* vagy a *Mandarin* valse-zenéje, még élesebb belső törésvonallal a *Salome* táncjelenete, amelynek alaptónusa valse és valcer keveréke: lassú mollzene, különösen cisz-moll szakasza valse-karakterű, de kísérő alapritmusa a valceré (a-moll, 3/4, ziemlich langsam, ♩ = 72).

Nem egységben, de egyazon művön belül szerepel Valse és Walzer Arthur Schnitzler és Dohnányi Ernő *Pierette fátyola* című pantomimjében (1910).⁴¹⁸

Dritte Szene.
Der dicke Klavierspieler hat sich an das Spinett gesetzt und beginnt zu spielen. Florestan-Alumette, Fred und Valse.
Tempo giusto.
dolce
p

Annette tanzen miteinander. Pierrot liegt noch immer bewegungslos.

2.6-1a Dohnányi Ernő, *Pierette fátyola*, I/3, Valse, 1–16

2.6-1b Dohnányi Ernő, *Pierette fátyola*, II/1, Walzer, 18–34

A két tánc elnevezésbeli különbségének háttérében elsősorban a francia, illetve az osztrák–német keringőtípus mozgásszerkezetének és akcentusrendjének eltérései húzódnak meg. A valse mozgásfolyamatában a második lépésre esik a fordulat fő súlya, a legnagyobb lendület,

⁴¹⁸ Ezúton köszönöm Vikárius Lászlónak, hogy felhívta figyelmemet a két keringő egyazon művön belüli elnevezésbeli különbségére.

ezzel éri el a táncoló pár a legerősebb térbeli hatást.⁴¹⁹ A keringő-koreográfia eredeti formájához való hűségre vall, hogy a *Pierette fátyolában* mindkét keringőt párok táncolják – sem a Valse, sem a Walzer nem szólótánc, mint a *Mandarin* Tempo di Valse szakasza, vagy Salome tánca. A mozgásbeli fordulat zenei megfelelője a valse-ban a második és harmadik metrikai egység összekapcsolódása, melynek következtében a hármas formula középső tagja enyhe késleltetéssel új lendületet kap, időt engedve a súlyponti tánc lépésnek. A valcerben az első metrikai értékre esik mind a zenei, mind a mozgásbeli fősúly, a fordulat akcentusmentes, az időt és a teret a táncosok a második főértéknek inkább előlegezése, semmint késleltetése által nyerik. A Schnitzler szövege alapján készült pantomim Walzer-tétele lendületes C-dúr zene, a bécsi valcer leggyakoribb, legato-kötés nélküli kísérmotívumával. A két keringőtípus színpadi műfaja is eltér. A Valse *pas d'action*: történetet közvetítő tánc. A Walzer *ballet divertissement*ként, mint tánc a táncban jelenik meg a drámában. Báltermi eseményként táncolt keringő Bécsben, a 20. század kezdetén a színpadon sem lehetett más, mint valcer. Tempóbeli, hangnemi, ritmikai–dallami, műfaji eltéréseknél jelentősebb a Valse- és a Walzer szerepének különbsége az események egymásra következésének rendszerében. A Valse, a múltból érkezők „csalogatója” drámai kontextusával összefüggésbe illeszkedik, mégis váratlanul érkezik, mint Musetta Tempo di Valzer, lento ♩ = 104 szerzői utasítású, de hangvétele és ritmusa szerint valse típusú keringője Puccini *Bohéméletének* II. felvonásában, vagy a Viráglányok valse-kórusa (Bartók szavával: „a „tündérlányok csábdala”⁴²⁰) a *Parsifal*ban. Meglepetésszerű megjelenésük mellett az említett valse-zenék közös jellemzője, hogy elmúlt idők *Lenzesgebotját* közvetítik. A *Pierette fátyola* Walzer-jelenete a drámai folyamatban nem a múlthoz, hanem a jövőhöz tartozik. A Larina bálján táncolt *ballet divertissement*-hoz hasonlóan Csajkovszkij *Anyeginjében* a végkifejlet felől értelmezve haláltánc, melynek egyre gyorsuló, feltartóztathatatlan körpályája a zárójelenetben, *Pierette sehr gemächliches Walzertempo, allmählich steigend* tempójelzésű keringőjében zárul be.

Nevében nem, de formailag elkülönül a két keringőtípus *A Balerina* és *a Mór* kettősében is Stravinsky *Petruskájában*. A *Hétfátyoltánc* kezdeti tempójában (♩ = 72) felhangzó Lento cantabile (Esz-dúr) bevezető-visszatérő, itt is keretet formáló valse-szakasz lágyabb, mint a közbeékelte H-dúr Allegretto carrousel-zenéje (3/4, ♩ = 60), melynek dermedt metrumba nevetséges, mint „minden, ami merev, gépies az élőben”.⁴²¹

⁴¹⁹ Cohen, *International Encyclopedia of Dance* vol. 6, 360.

⁴²⁰ BB–Harsányi Kálmán, 1904. augusztus 21. *Blev*, 78.

⁴²¹ Henri Bergson, *A nevetés* (Budapest: Gondolat 1986), 25.

ВАЛЬС (Балерина и Арап) **VALSE** (La Ballerine et le Maure)

71 Lento cantabile $\text{♩} = 72$ Solo

Flauti I solo *mf cantabile tristemente*

Pistoni (B) I solo *p cantabile tristemente*

Fagotti *mf grassetto*

Fl. I *f stacc.*

Pist. I

Fag. I

72 Allegretto $\text{♩} = 60$ *gracioso e poco grassetto*

Arpa I *mf sempre poco arpeg. (Stouffes le son avec la m.s.)*

Arpa II *mf sempre poco arpeg. (Stouffes le son avec la m.s.)*

6.2-2. Igor Stravinsky, *Petrushka*, Valse, A Balerina és a Mór kettőse, 1–26

A 20. század első évtizedeiben úgy tűnt, hogy mind a valcer, mind pedig a valse végérvényesen az időszerűtlenség Mahler-, Stravinsky-, Sosztakovics vagy kései Puccini-féle időzjel-vitrinjébe kerül – részint dallami-hangnemi viszonyainak eltorzulása, részben jellemzőinek túlélézése, a szokványosság kétértelműségének következtében.

Keringőzenéit, keringőritmusait Bartók nem engedte fel a modernségnek erre a színpadára. Műveiben – részben talán a gyermekkori valcerkompozíciók, az ifjúkori „valse scherzók” emlékének vagy talán *A kékszakállú herceg vára* komponálásának évében közreadott keringős Schubert-scherzo tételek emlékeztető erejének közrejátszása folytán – a valse, a valcer, ha nem is egykori formájában és tónusában, de ethoszának 19. századi komolyságában formálódott, őrződött, középkaraterű és átszellemült változataiban éppúgy, mint a megsemmisítő szándékú tizennegyedik bagatellben.

(Szeretöm táncol...)

sf

simile

sf

2.6-3. Tizennégy bagatell zongorára (op 6, BB 50), XIV. Valse, (Ma mie qui danse...), 8–14

A *Bagatellek* utolsó darabja (Valse, 3/8, Presto, ♩ = 120, *forte con fuoco*, D) zenekari változatában már nevében sem valse.⁴²² Az eredeti cím jelentéstöbblete az előzményekben, a mérsékelt tempójú „ideális” tétel dallamba foglalt metrumában jut érvényre. A *Két arckép Torz* tételének keringőkarikatúra-metruma arra a tartalomra utal, ami hiányzik belőle. Tovább módosítja a valcermetum eredeti tónusát, hogy képletét a második ütem dallamhoz társuló sforzatója bacchios (◡ _ _) jellegűvé alakítja. Az alaplüktetés merevségét a közbeékelt ütemváltás és a ritartando molto utasítás inkább megvilágítja, mint megingatja. A középrészben viszont a tempómódosulások és a kereszthangsúlyok valóban elmosódottá teszik a 3/8-os metrumot, ami a záróütemekben tér vissza. A keretszakaszokban a valcertónus átértelemzésének legfontosabb eszköze a metrum előtérbe helyezése. A túlfeszített pulzáció fogvatartó erő. Amennyire az eredeti keringőmozgás öntörvényének rubatója képes időről-időre eloldani a táncosokat a zene metrumától (kicsit lemaradhatnak vagy előresiethetnek, harmonikus polimetrikát idézve elő mozgásbeli és hangzó metrum között), olyannyira lehetetlen a kilendülés a túlhangsúlyozott valcerlüktetésből.

Fokozza az idegenszerűséget az akcentusok típusa. A valcermozgásban ismeretlen, ütészzerű hangsúlyok, Bartók akcentusrendjében mindjárt a sforzatót követő „még elég erős kiemelések”,⁴²³ a nem hangerőtöbbletből eredő metrikai súlyokkal pontosan együtt csapódnak be, de azonnal meg is szűnnek, azt a benyomást keltve, mintha leválnának, leszakadnának a zenei időfolyamatról. A *Két arckép* másodikjában az akcentusok autonómiáját timpani erősíti.

Dallami-harmóniai összetevői alapján a kíséret eltúlzott valcerlüktetésének alapegysége kéttagú, aszimmetrikus formula. A hagyományos keringőritmusnak ebben a változatában, az 1 + 2 egység szerinti elrendezésben a metrikus főhangsúly lendületét a második és harmadik metrikai egység azonos hangmagassága és enyhe rubatója fékezi, ellenpontozza. Bartók szélsőségesen gyors tempójú valcermetrumában ez az egyensúly nem jöhet létre a hármas alapegységeken belül, aminek következtében az alaplüktetés a nagyütemekbe helyeződik, és hasonlóan a *Mandarin* 6/8 metrumú bevezető zenéjéhez, ingaszerű, kéttagú mozgásképletté alakul, éppúgy, mint Liszt második Mephisto-keringője, amelynek metrumjelzésében a komponista a 6/8 mellett a 2/4-et is feltüntette.

⁴²² Az első, zongorára írt változat, a *14. Bagatell* francia nyelvű címadását (Valse) Kecskeméti István Bartók 1905-ös párizsi tartózkodásának emlékeire, Le Néant- és Moulin Rouge-beli élményekre vezeti vissza, a kompozíciót pedig Liszt *Hangnemenlküli bagatell*jével hozza összefüggésbe. Lásd in: uő, „Egy korai Bartók – Liszt-találkozás – Mefisztó jegyében”. *Magyar Zene* 7/4 (1966), 357.

⁴²³ Bartók akcentusrendszerével és hangsúly-típusai jelölésmódjainak értelmezésével kapcsolatban lásd Somfai, *Bartók*, 267.

A keringőritmika Liszt-Bartók-féle „valse à deux temps” változatában döntő szerep jut a kettes és hármas osztás egyidejűségében rejlő önellentmondásnak. Hármas metrumú, négy hangból álló dallamsorok indítják a *Kékszakállú herceg vára* ballada-drámáját, feszes páros ütemekbe rendeződik a Mandarin bevezető, 6/8-os zenéje, keringős atmoszférájú táncos pulzálást szakítanak meg Judit közbeékelődő, négyes és kettes osztású mondatai az 5. ajtó jelenetének végén, 2/4 metrumú ostinato sodorja magával a pantomim főszereplőjének első, hármas szerkezetű mozdulat-motívumát, és 6/8-os ritmusfolyamatra illesztett 4/8 metrumú ellenszólam pizzicatója teremt átmeneti metrikai disszonanciát a 6. *vonósnégyes* nyitó szonátatétele 194. és 222. ütemei közötti szakaszában. A hármas osztáson uralkodó kéttagú metrikai szerkezet ellenpólusa a kettes lüktetés hármas egységekbe foglalása (*Gyermek- és nőikarok* I/1, „Tavaszi”, 61-67; I/2, „Ne hagyj itt!”), ami a nyugati zene történetében a ritmikai polifónia kezdeteitől (perfekt és imperfekt menzúra átfedése; záró hemiolák), Schubert harmonikusan egybekapcsolódó kettes és hármas képletein, Bruckner és Brahms kétpólusú ütemegységeket átívelő trioláin át Messiaen zeneteológia-rendszerének összetett időalakzataiig a kronológiai időfolyamat és a nem mérhető ’tartam’ (*durée*) egymásrautaltságának ritmikai jele. Az emlékké nemesedett zárótéma a 2. *vonósnégyes* keringőtételének⁴²⁴ visszatérésében úgyszintén kettes és hármas ’idők játéka’:

2.6–4. 2. vonósnégyes, I, [21] 1–7

⁴²⁴ Erről lásd Tallián, *Bartók*, 121.

Bartók egyetlen Valse című tételének az előírt ütemjelzést elhomályosító páros metrikai folyamatában a ritmusalakzatok és az adekvátan frivol dallamképletek között csak elvétve, jelzésszerűen bukkannak fel forgó, három hangból felépülő ritmikai-dallami keringőformulák. A mozgásfolyamat egységessége, zártsága azonban az ütemváltozás, a hangsúly-áthelyeződések és az időnként fellépő polimetrikus ingadozások ellenére is megőrződik. A sebesség, körköröség, ingaszerűség egymásbafonódó láncolatából nem lehet kitörni.

Más a tempója és az alaphangulata Bartók másik, szöveges szerzői utasítással is megerősített valse-zenéjének. *A csodálatos mandarin* első súlyponti táncjelenete ([56] 3–[59], Tempo di Valse, ♩ = 200) sokat megőrzött a 19. század francia keringőjének jellemzőiből, mindenekelőtt annak rubatóval fellazított metrumát. A bevezető Lento Più mosso szakaszában (♩ = 88) felhangzó motívum a Mandarin kistercdallamának *per arsin et thesin* elv szerint súlytalan ütemrészre áthelyezett, valse-ritmus alkatú változata, amely az operabeli „meghatározatlan hely”⁴²⁵ csendpillanataira (2.6-5a) emlékeztetően a külsőből a belső világba érkezésnek, az ajtók bezárulásának mozzanatát rögzíti. A két mozdulatlanul lassuló (ritartando; poco a poco più lento) valse-motívumsor egyszerre jelzi az érkező hős illetve hősnő szemének új fényviszonyokhoz alkalmazkodását és a két történet drámai folyamatának immáron való visszafordíthatatlanságát.

8 *Piu andante* ♩ = 108 *poco a poco più lento* *Sostenuto* ♩ = 88-80

Cl. (La)
Cor. (Fa)

(Die kleine Eisentüre fällt zu. Die Halle bleibt etwas lichter, aber nur so weit, daß man eben noch die beiden Ge-
stalten und die sieben goldenen Schwärzen (Türen unterscheiden.)
(The small iron door swings to. The hall is only bright enough for the two figures and the seven 'hulge black diamonds be just visible.)

8 *Piu andante* ♩ = 108 *poco a poco più lento* *Sostenuto* ♩ = 88-80

I.
W.
II.
Vla.
Vlc.
Cb.

sempre alin.
sempre alin.
sempre alin.
sempre alin.

2.6-5a *A kékszakállú herceg vára* (op. 11, BB 62) [8] 1–8

⁴²⁵ Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás* (Budapest: Gondolat 1977), 260.

2.6-5b *A csodálatos mandarin*, némajáték (op. 19, BB 82) [44] 5–10

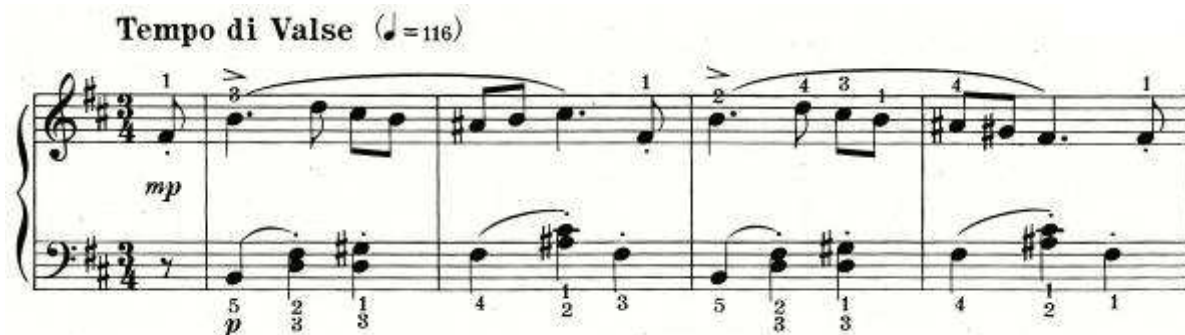
A pantomim nagy valse-jelenetében, ellentétben az operabeli befelé fordulással, a magányos keringőlüktetés kiteljesedik, a valse-kísérethez keringős ritmusképletekből vagy tematikus rangra emelt kísérőmotívumokból építkező dallam csatlakozik. Ami a Lány táncát mindezek ellenére kiragadja a keringő-atmoszférából, az a melodikus elem. A dallammotívumok kilépnek a keringő zárt alaptartásából, célratörő elrajzoltságuk a hangzó folyamatnak – miként Ravel Bartók pantomimjével egy időben készült tánckölteményében – egyenesen előre haladó, processzionális jelleget ad.

Bartók központi keringőritmus-motívumának *ruvido* változata a *Mandarin* válasza. A verstanban paiannak, paionnak vagy paeonnak nevezett ritmusalakzat (_ _ _) a kettes osztású alapmetrum közegében „nem tud járni és nem ülhet veszteg”. Polimetrikus elmozdulás, hangsúly-áthelyeződés metszi ki metrikai kontextusából és emeli a zenei temporalitás idő feletti áramába.

2.6-6. *A csodálatos mandarin*, némajáték (op. 19, BB 82) [61] 6– [62] 2

A zenei időalakzat mind ritmikai, mind dallami elemeiben rokona, augmentált változata a 2. szvit Comodo tempójú témakezdő ritmusának, az utolsó bagatell valcer-ritmusfigurájának,

és bármennyire meglepő, bennük-mögöttük Gounod *Faust*-balettzenéje vagy Csajkovszkij *Csiprerózsika*-valcere konvencionális keringőképleteinek. A ritmusmotívum testvérváltozata Bartók gyermek-keringőjének alapritmusa, amely a zeneszerző kompozíciós gondolkodásában a valcer alapképlete.



2.6-7. Kezdők zongoramuzsikája (BB 66) No. 18, Keringő (Bartók–Reschofsky, *Zongoraiskola*, 119), 1–4

De míg téma és kíséret az említett távoli és közelebbi rokon példákban ritmikai-metrikai összhangban maradnak, a *Hajsza* zenéjében más-más időanyagból formálódnak. A Mandarin első mozdulatkísérletének ritmikai zuhanását nem időalakzatának ritmizált prózától örökölt ereszkedő iránya, hanem elsődlegesen a páros metrumú ostinato tömegvonzása okozza, ami a mozgásképletet kibontakozása pillanatában magához láncolja.

Dramai-zenei folyamatok valse- és valcertípusaitól eltérően a műfaj középkarakterének közegében helyezhetők el Bartók keringő-hangvételű scherzo-tételei vagy azoknak rövidebb, keringős szakaszai. Bartók scherzóival foglalkozó tanulmányában⁴²⁶ Jürgen Hunkemöller hívta fel a figyelmet arra, hogy a szakirodalom egyoldalúan hangsúlyozza a démoni, diabolikus, ironikus, szarkasztikus, kísérteties vagy barbár-groteszk jelleget Bartók scherzóiban. Mintha scherzo-zenéit Bartók kizárólag ezen hangvételtípusok felé hangolta volna. Ha igen, akkor sem mindig egyértelműen, és csak ritkán végletes vagy végérvényes módon. Ifjúkori scherzói, az F. F. B. B. kezdőmotívumú, 2/4 metrumú zongorascherzo kivételével páratlan ütemű, derűs hangvételű, keringős zenék. Az arány az egész életműre vonatkoztatva is megőrződik: a 2/4-es alaplüktetés e műfajban a népdalfeldolgozások csoportjába tartozó darabokon kívül trio-szakaszokra és a 2. *zenekari szvit*, három és fél évtized távolából csakugyan diabolikusnak nevezett Allegro scherzando tételére korlátozódik. Talán épp e páros ütemű korai szvit-tétel későbbi zeneszerzői címadásának árnyéka vetődött Bartók nem „föld alatti” körpályákon forgoló valse- vagy valcerszerű scherzo-tónusaira.

⁴²⁶ Jürgen Hunkemöller, „Scherzi im Komponieren Bartóks”. *Studia Musicologica* 47 (2006), 383–393.

A zongoraszonáták és a többtétéles hangszeres kompozíciók scherzo-tételei, minthogy a 19. században a menüett helyét foglalták el, túlnyomó többségükben hármas lüktetésűek, s ha eredetükre burkoltan emlékeznek, rendszerint keringőhangvételekkel színeződnek. A táncgyökerű scherzók könnyen felismerhetők tempójuk, ütemnemük és ritmusuk alapján. Bartók életművében, bár formában-terjedelemben jelentékenyen különböznek egymástól, tempóban alig mutatnak eltérést; gyors zenék Allegretto és Vivace között.

A *Négy zongoradarab* Scherzója (e-moll, 3/8, Allegro vivace) többanyagú és mérsékeltebb tempójú, de sok szempontból rokona a *Bagatellek* utolsó darabjának.



2.6-8. *Négy zongoradarab* (BB 27) IV. Scherzo, 1–4

A kíséret típusa mindkét zárótételben az osztrák–német valcer-kísérőfigurák leszármazottja. A Scherzo valcermetrikája azonban a bagatellénél oldottabb. A metrum hajlékonyságának forrása a középső metrikai egység nyolcadszünettel történő elnémítása, ami a ritmusfolyamat belső dinamikájában néma kötést eredményez. A hol marcato, hol dolce, máskor con sentimento előadási utasítású, de tempóban egységes keringő-szakasz, miként a záró bagatellben, itt is formai keretet ad, néhol, mint a visszatérés kezdetén csak jelzésszerűen. A szerzői előírás szerint (*il basso poco marcato*) kiemelendő valcermetrika a bevezetést vagy expozíciót követően fellazul. Faust-keringős ritmusformulák a scherzo-szakasz zárórészében a felfokozott dinamikájú, súlyos lendületű Maestoso ütemekben jelennek meg újra, dallamban maradó lüktetésként, mivel a második Mephisto-valcer mintájára megkettőzött metrum elfedi az alap-ütemnem hármasságát. A scherzo formarész visszatérésében a leglényegesebb változás a kíséret tizenhatod-menetekké alakítása, ami átvezető jelleget ad a rekapituláció kezdeti szakaszának. Az igazi visszatérés a teljes kompozíció voltaképpen főtémájának, a Maestoso-szakasznak az újraidézése.



2.6-9. Négy zongoradarab (BB 27) IV. Scherzo, 381–4

A *Négy zenekari darab* Scherzója 3/4-es Allegro tétel ($\text{♩} = 104$), de nem keringőzene. Rövid pillanatokra azonban ebben a tételben is felvillan a valcerlüktetés a velejáró jellegzetes ritmusfigurával, de csak, hogy dallam nélküli ritmuskeretet alkosson. A vezető szólam ritmusképlete a *Négy zongoradarab*-beli Scherzo Maestoso szakaszának augmentált változata, de míg ott teljes ütemet összefogó metrikai alapegység idegenítette el eredeti műfajától, itt háromtagú bécsi valceres kísérőfigurák hangsúlyozzák tánckarakterét.

2.6-10. Négy zenekari darab (op. 12, BB 64) II. Scherzo, [5] 8–[6] 5

A harmadik (Moderato, 3/4, $\text{♩} = 132$) tétel igazi keringőzene. Tempója, hangszerelése szerint a 2. szvit első (Comodo, 3/8, $\text{♩} = 116$) tételének rokona. A kíséret típusa, a hárfán felhangzó háromtagú keringőmotívum is megegyezik a két tételben, melyek mindegyikében zárt, visszafogott a valcer-atmoszféra. Lényegi eltérés egyrészt a dallamban, másfelől a

tételeknek a ciklus egészen belüli funkciójában mutatkozik. A 2. *szvit* indító tétele Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* báljelenetéhez hasonló lendületű, stilizált tánczene. Az Intermezzo alig mozduló, szekundokban lépő belső magánbeszéd. A két keringőtípus rokon vonása, hogy a ciklusokban a nem táncos karakterű, rendszerint páros metrumú Scherzók korábbi, eredeti funkcióját veszik át úgy, hogy egyúttal a scherzo-tételek hangvételbeli ellentételezését alkotják. Mégis alapvetően más a szerepük. A 2. *szvit* valcere nyitótétel, a rákövetkező 2/4-es ütemű, diabolikus scherzo metrum szerinti „ideálisa”, melynek hangvétele a mű legjellemzőbb tónusaként a kompozíció egészét meghatározza. A zenekari darabok sorozatában a Scherzo metrikai idegenjében botorkáló, „üres” valcer-ritmus az Intermezzóban ugyan dallamba öltözik, de nem mozdul, csak emlékezik valahavolt önmagára.

Emlékek, álmok, elmúlás tartalmi körében mozognak a keringő-ritmusok Bartók Ady-dalaiban.

Ének.
Gesang.

Assai andante. (♩: 92-84.)

Ő - szi dél - ben, ő - szi dél - ben
An Herb - stes - ta - gen, Herb - stes - ta - gen

Zongora.
Klavier.

(F#)

2.6-11. Öt dal Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára (op. 16, BB 72), I. Három őszi könnycsepp, 1–6

A *Három őszi könnycsepp* szövegének népi tónusára Bartók nem népdalhangon válaszol, hanem új, egész életművében magában álló, Reinitz Béla Ady-megzenésítéseinek hatását mutató zeneszerzői stílusban nyilatkozik meg. Ritmusalkotóként az 1850 körüli, emlékezni kezdő 19. század keringős trocheusainak nem múltó fájdalmát (*Deh non parlare al misero*, Francesco Maria Piave-Giuseppe Verdi: *Rigoletto*, I/9, 1851) idézi vissza. A magyar népzene ritmikájától idegen⁴²⁷ mozgásforma jellegzetes komplementer ritmusszervező elve a valse-ritmika és a szövegszótagok időtartamait felnagyító, trocheus lejtésű énekszólam összekapcsolása. A szöveg dikciója, bár jelentős mértékű változáson megy keresztül, nem semmisül meg, ritmusát a zenei megvalósítás integrálja. Szöveg, dallam és kíséret egymást

⁴²⁷ Bartók a trocheus lejtésű ritmusfolyamatot, minthogy „az igazi a magyar népzeneben nagyon ritkán fordul elő”, 4. Harvard-előadásának félbemaradt fogalmazványában „antimagyar” alakzatnak nevezi. Lásd Bartók, „Harvard-előadások, IV”. In: *BBí* 1, 179.

kiegészítő, az egész kompozíció folyamán megőrződő összhangja nem tűnik konvencionálisnak, mert a hangnem elmosódottságának ritmusbeli ellensúlyozását valósítja meg.

Egyre gyorsuló, emelkedő-közeledő, illetve a zárószakaszban nyugodt tempójú, távolodó-ereszkedő keringőszekvencia ad foglalatot az Ady-ciklus, Bartók dalsorozatában második versének, *Az őszi lármának*. A 9/8-os pulzáláshoz a középrészben *egy régi ember* éneke társul, aki a múltban volt, s most nincs többé, amint *régi emlékek* idézésének szövegkörnyezetében jelenik meg keringőpulzálás, a deklamáló dallamformálás ellenpontját alkotva a dalfűzér harmadik és negyedik darabjában.

Keringőtétel a dalok évében keletkezett *Zongorasvit* előzményektől idegen, magányos zárótétele is (6/8, Sostenuto, ♩ = 120-130). A volta ritmusú, de a volta táncától eltérően lassú tempójú, hozzáadott akcentusok nélküli pulzáció nem a kíséretben, hanem dallamakkordokban lüktet. A késő-középkori eredetű és a reneszánsz korában népszerű ugrós tánc, a ♩ ♩ ♩ vagy ♩ ♩ ♩ alapképletű volta a francia valse ősfarmája. Zenei mozdulatsorán nyugszik a *Gyermek- és nőikarok* „Leánynéző” és „Resteknek nótája” című darabjának ritmusfolyamata, melynek sodró lendületét hiába keressük a *Zongorasvit* záródarabjának 6/8-os, rejtett valse-lüktetésében.



2.6-12a *Svit zongorára, op. 14 (BB 70), IV. Sostenuto, 1-5*

A kezdet hallgatag keringőképlete a tétel központi, *Più sostenuto* szakaszában kibontakozik a hermetikusan zárt antiszpasztusz (_ _ _) kötelmeiből, és kimondja a megkésett valse-zenék titokzatos üzenetét: „mindaz, mi elmúlt, halhatatlan.”⁴²⁸

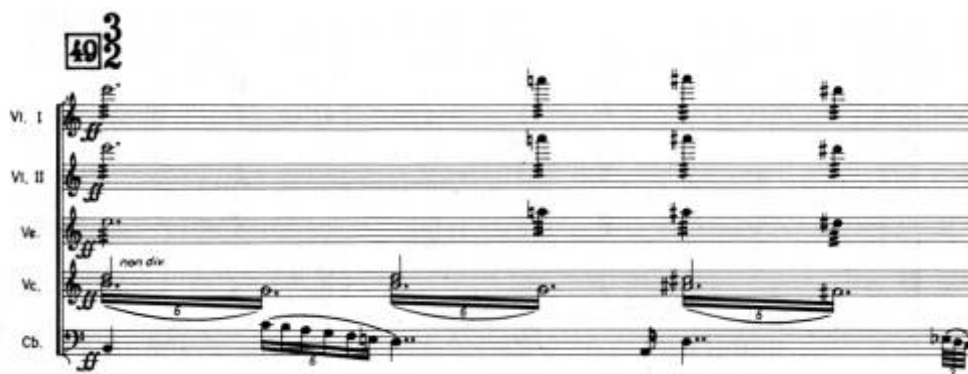
⁴²⁸ Pilinszky János: „Keringő”. In: uő, *Kráter. Összegyűjtött és új versek*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1976), 198.



2.6-12b Szvit zongorára, op. 14 (BB 70), IV. Sostenuto, 22–23

Az 1916 körüli alkotóperiódus ritmikai és mozdulat-ihlettségének forrása a mesebalett, melynek drámai-zenei szövetét szórványosan, de lényeges pillanatokban töri át a keringőpulzáció. A kezdet tagolatlan, egyhangú időáramlásának folyamatát a partitúra harmincadik taktusában a hárfa lassú keringőakkordjai elevenítik ritmikussá. E valcerlélegzésű hajnal a táncjátéknak az opera és balett köztes idejét követő előadásában mutatkozik meg teljes jelentőségében.

Az *Erdőtánc* jelenetének fordulópontjain is érezhető valcerlűktetés. Az aszimmetrikus giusto-ritmus ellenében a főhős keringőritmusokkal veszi fel a küzdelmet. A 38. próbajeltől kezdődően diadalmasszá növekedik a valcer: „A Királyfinak sikerült átjutnia az erdön”. A Királykisasszony ugyanezekkel a mozdulatritmusokkal kíséri meg a visszajutást az erdön át. A patak páros metrumú bölcsődalát is felnagyított, hármas ütemű valcerképlet tartóztatja fel.



2.6-13. A fából faragott királyfi, táncjáték (op. 13, BB 74) [49]1

A téma ritmusképlete augmentált változata az első Királykisasszony-tánc kezdő ritmusfigurájának. Ellentétes alakja a patak táncára következő képben, a fabáb megalkotásának folyamatában jelenik meg. A fabáb metrumai kizárólag páros üteműek, ritmusképletei 2/4-es giusto alakzatok. A Királykisasszony és a fabáb tánca nem torz keringő, mint a *Petruskabeli* rokonjelenet, hanem az eszményi keringőritmika sarkítottabb ellenképe:

népzenei gyökerű, 2/4-es giusto metrikába foglalt, a magyar népzeneben mégsem otthonos ritmusfolyamat.

A Királykisasszony első táncát hagyományosan verbunkosként szokás jellemezni. Szólójának lassú, percenként száz negyedet számláló, a Királyfi első lépteivel összehangolt (Andante, ♩ = 100; Molto moderato, ♩ = 100) tempója és hármas metruma a keringő előkelő ösváltozatát, a menüettet, míg feszes, pontozott ritmikájú alapképlete a 18. és a 19. század magyar nemzeti tánczenéjét idézi.

2.6-14. *A fából faragott királyfi*, táncjáték (op. 13, BB 74), [10] 9–[11] 4

A 3/4-es metrum nem jellemző ütemneme a verbunkosnak, amely többnyire páros ütemekbe rendeződik. A Királykisasszony maga körül vándorlásának kísérőfigurái a hármas képletek nyolcadszünetekkel áttört változataiból alakulnak, melyek a szilárd ütemritmika keretein belül a hangszínárnyalatokban és az elrendezésben rejlő lehetőségeket rendkívül változatosan használják ki. A verbunkos elemeket a különböző szakaszokban más-más beosztású és hangszínű keringőmotívum foglalja metrikai keretbe. Az alapüktetés hangszínének, hangerejének, néma metrikai egységének megválasztása a keringő jellegének fontos meghatározója. A változékony kísérőmotívika úgy lágyítja meg a Királykisasszony táncának

metrumfoglatatát, hogy egy pillanatra sem lazítja fel a ritmika feszes tartását. A verbunkos giusto-figurák távol tartják szólójától Salome magántáncának bolero-tónusát.

A 3. zongoraverseny verbunkos tartású, 3/4 metrumú kezdőtémája ($\text{♩} = 88$) legmélyén is érezhető valcerpulzáció. A timpani, a cselló- és nagybőgő-pizzicato ritmusalakzatainak *A Királykisasszony tance* kíséretéhez hasonló állandósága és változékonysága a stilizált verbunkos dallamot szüneteken átívelő legatók foglatába zárja.

Aszimmetriával leplezett keringő *A csodálatos mandarin* második, Allegretto ($\text{♩} = 152$) kettőse, a lány és a kis diák tance, a ritmusban elhangolt valse mélancolique. „...A fiú ügyetlen kezeit [Mimi] dereka köré fonja, s csendesen, halkán keringőzni kezdenek.” — mondja Lengyel Menyhért szöveggönyve. A partitúra színpadi utasításában ugyan a keringő kifejezés nem szerepel, a valse-pulzálás megmutatkozik a zenében, jóllehet 5/4-es metrum⁴²⁹ burkolja. De ha dallamának első két negyedét ütemelőzőnek tekintjük, jól kivehető a valse-pulzáció. A keringőképzet nem szimmetrikus, de nem is torz, csak idegenszerű. Ha metrikailag egyértelmű valcer lenne, akkor válna groteszk-kétértelművé, mint annyiszor történt ez a 20. század első évtizedeiben.

2.6-15. *A csodálatos mandarin*, némajáték (op. 19, BB 82), [26] 2–6

Változó ütemek oldják az első gondolat szerint szimfonikus balettnak szánt *Concerto* (1943) nyitótételének 3/8-os, alig rezdülő keringő-fuvallatait (Tranquillo, $\text{♩} = 70$). A szekundlépésekben fodrozódó dallam ritmusa szerint is lebeg, valcer- és valse-lüktetés között

⁴²⁹ Vikárius László Bartók ötös ritmusait elemző tanulmányában az 5/4-es szakaszt ritmikailag eltorzított táncként értelmezi, és *A kékszakállú herceg vára* 5. képének hasonló metrikájú és ritmusú részletével állítja párhuzamba. In: uő, „Ötös ritmika” 203–204.

ingadozik. Második taktusának középső értéke motivikus és melodikus helye alapján enyhe kiemelést kap, ami a témakezdő ütem ereszkedő mozgásirányát visszafordítja.



2.6-16. *Concerto zenekarra* (BB 123) I, Introduzione, 173–183

A körszerű hármas lüktetés jelen van az *Intermezzo* szerenád-témájának érverésében is, legnyíltabban annak metrikai alapképletében: a kíséret különböző időtartamú, súlyviszonyai szerint változatlan valcer-ritmus alakzataiban. Népzenei rokon ritmika a volta lüktetés a *Hess páva*, *hess páva* kezdetű népdalban, melyet Bartók feldolgozott a *Gyermekeknek* és a *Negyvennégy hegedűduó* sorozatában.



2.6-17a. *Gyermekeknek*, II/26 (1908/1909), 1–16



2.6-17b. *Gyermekeknek*, II/26 (1943), 1–6



2.6-17c. *Negyvennégy hegedűduó*, 19, Mese, 1–4

A népdal aszimmetrikus szerkezetű, ütemváltó, de metrikai alapképlete a volta-ritmusé. Az időben első feldolgozás-változat, a *Gyermekeknek* 26. darabja, ritmusában-metrumában jelentősen különbözik az eredeti alaktól. Lényeges eltérés a ritmikai alapegység volta-ritmusból valse-képletté módosulása, valamint az egyenletes, aszimmetriát, metrumváltást kerülő ütemezés. Talán pedagógiai okokból, a gyermekek számára könnyebb megoldás érdekében határozott Bartók a gördülékenyebb metrum mellett, szemben a váltakozó ütemezéssel. De az sem zárható ki, hogy Bartók a népi dallam első, Vikár Béla 1904-ben készült fonogram-felvételéről történt lejegyzésének idején még nem érzékelte a ritmikai aszimmetriát.⁴³⁰ A Vikár rögzítette fonográf-felvételnek csak egy későbbi Bartók kezétől származó lejegyzése maradt fenn, és Bartók saját gyűjtőfüzeteiben sem szerepel a dallam. Nem elképzelhetetlen, hogy korai lejegyzése egyenletes, 3/8-os metrumban őrizte meg a parasztzenei dallamot. Az írott formában rögzített változat 1923-ban jelent meg először a Kodállal közösen összeállított *Erdélyi magyar népdalok* című gyűjteményben. A *Gyermekeknek* sorozatának első, Rozsnyai-féle kiadásában szereplő táncjátékban Bartók az eredetileg nem egyenletes lejtésű magyar volta-táncot egyenletes ütemezésű valse-szerű mozgásképletté alakította. A gyermekdarab 1943-ban készült revideált változata aszimmetrikus metrikai keretet kapott. A hármas metrika megingásából következőleg az alapütemek valse-ritmusa elmosódottabbá vált, ezzel szemben a kíséret tükörképletű voltaritmus-lánca a nagyütemekben agogikus valse-pulzálást eredményezett, ami azonban nem módosított a táncdarab arculatán. Nagyütemei alapján még közelebb kerül a valse-hoz az 1931-ben készült *Mese* című, két hegedűre írt feldolgozás, amelyben az uralkodó időbe vetülő (agogikai) nyomaték a dallam melodikus tetőpontján is megjelenik, visszatérve a népdalban szereplő formulához. A fő hangsúly így mind dallami, mind ritmikai értelemben a dallamsorok második ütemének kezdőhangjára kerül. A három ütemet összefoglaló metrikai alapegység elsődlegességét ebben a változatban a szaggatott ütemvonalakat alkalmazó írásmód is kiemeli. A mozgásfolyamat vonalszerűségét erősíti a táncritmusú ostinato „elbeszélő” nyolcadokká oldása a kíséretben.

Vikárius László láthatóvá tette⁴³¹ a ritmusmódosulás rétegeit a zongorára illetve két hegedűre fogalmazott változatokban. Az egy és ugyanazon népi dallam és a belőle kiinduló, eltérő karakterű tánc típusok egymásutánja, mégha a metrumváltozás ennek ellentmondani

⁴³⁰ Lásd ezzel kapcsolatban László Vikárius, „Bartók’s Late Adventures with Kontrapunkt”. In: *Studia Musicologica*, Tomus 47/3–4, 2006, 398.

⁴³¹ Uo. 399.

látszik is, mintha az ugrós volta-tánc hajlékony valse-mozgássá alakulásának zene- és tánc történeti folyamatát ismételné.

Az aszimmetrikus keringős lüktetés az 5. *vonósnégyes* Scherzójában (*Alla bulgarese*, *vivace*, $\text{♩} = 46$) is kimutatható. A kezdő ütemek cselló pizzicatójának ritmusalakzata az osztrák–német valcertípus legjellemzőbb kísérőformulájának elrajzolt változata. Az első főértéket követő várakozás minden akcentus nélkül emeli a fő ütem súly fölé a középső metrikai egységet, valse-ritmusra emlékeztető késleltetéssel nyomatékosítva azt. A ritmus- és dallamalakzat világos valcerképlet, de a megkomponált agogika valse jellegű, a súlyviszonyok és a rögzített rubato kiegyenlítik egymást. Az így létrejövő metrikai disszonancia nem szünteti meg a keringőpulzációt, mégcsak nem is ragadja ki a nyugat-európai ritmusrendszer ütemvonal-struktúrájából, hanem befogadja Kelet-Európa ritmikai kifejezőmódjának közegébe.



2.6-18. 5. *vonósnégyes* (BB 110), III, Scherzo, *Alla bulgarese*, 1-4

A *Mikrokosmos* három főértéket számláló bolgár táncában a gyors és folyamatos additív mozgás és a divizív elvű hármas lüktetés ritmusképleteinek időtartam-viszonyai mögött nemcsak rejtőzködik, de a felszínen is megcsillan az oldott valse- vagy valcerpulzáció. Bartók bizonyos bolgáros ütemtípusainak irracionális időtartamaiban mintha csak keringőritmusok agogikai jellemzői válnának láthatóvá. A belső akcentussal vagy ellenmotivikával nem módosított $2 + 3$, $4 + 2 + 3$, valamint $3 + 3 + 2$ beosztású bolgár képletek valcer- és valse-ritmusok fellazításaként vagy „elhangolásaként” is felfoghatók abban az értelemben, ahogy Bartók írt bizonyos alapritmusok módosulási lehetőségeiről *A magyar parasztzene* című 1920 vége felé készült tanulmányában.⁴³²

A IV. kötet 7/8 metrumú bolgár ritmusú darabjának (113) metrikai egyenletességét a harmadik főérték meghosszabbodása bontja meg.

⁴³² Bartók, „A magyar parasztzene”. *BBí* 3, 154.



2.6-19. Mikrokosmos (BB 105) IV, 113, Bolgár ritmus (1), 1-6

Gyors tempóban ländlerszerű hangsúlyviszonyok vetülnek át az időbe (4 + 2 + 3/8) a VI. füzet első bolgár táncának hangértékeiben, amennyiben a főértékek kottaképben rögzített időtartamát a Bartók megfogalmazása szerinti értelemben akcentusok kifejeződésének tekintjük. Az időbe vetített hangsúlyozásban, bár kicsinyített formában, de felismerhető a mintaszerű ländler-agogika.



2.6-20. Mikrokosmos (BB 105), VI, 148, Hat tánc bolgár ritmusban (1), 1-2

Az egymás után fűzött bolgár táncok harmadik, 5/8-os darabja diminuált, gyors tempójú valse-metrikájának alapja a harmadik érték megrövidülésével járó időbeli összesűrűsödés, ami a középső érték előlegezéseként, kiemeléseként is értelmezhető, valamint a táncfordulatot nyomatékositó többlethangsúlyok vagy a motívumok hangsúlyt helyettesítő összekapcsolódása. A kódában a valse-szerű pulzálás augmentált változata is feltűnik, három 5/8-os ütem két háromtagú motívummá alakított változatában.

2.6-21a. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 150, Hat tánc bolgár ritmusban (3), 1–62.6-21b. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 150, Hat tánc bolgár ritmusban (3), 85–89

Az utolsó bolgár tánc (3 + 3 + 2/8) valcerlűktetésében a megrövidült harmadik főérték egyszerre kelti a rákövetkező ütem súly előlegezésének és a középső érték meghosszabbodásának érzetét, ami a valcer-agogika két alapmozzanata.

2.6-22. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 153, Hat tánc bolgár ritmusban, 1–4

Igaz, hogy a sebesség, az aszimmetria és a mozgásfolyamathoz csatlakozó nyomaték általi akcentusok elfedik az ütemnemek körkörös alapszerkezetét, és aligha volna értelme Bartók bolgár ritmusainak eredetét nyugat-európai volta-, valse- vagy valcer-ritmusokra visszavezetni, ugyanakkor, mint Kárpáti János emlékeztet: eltérő ritmusrendszerek kombinációjának gondolata nem állt távol zeneszerzői gondolkodásától.⁴³³ Az agogikus, keringőszerű metrika vízszintes vetületű hármasháttérpulsálásának integrálása az alapvetően súlyos léptű zenei mozgásformába jelentékenyen hozzájárult ahhoz, hogy a bartóki „bolgár

⁴³³ Lásd ezzel kapcsolatban Kárpáti, „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”.

ritmus” szabályosan ismétlődő *akzak*⁴³⁴ képleteinek ellenére megőrizze a dinamikai és az agogikai hangsúlyrend egyensúlyán nyugvó megfoghatatlan lebegését.

Bartók a bolgár ritmusrendszerrel kapcsolatban maga is hangsúlyozta a metrikai főértékek elsőrangúságát.⁴³⁵ 1938-as előadásában az alapértékek nem egyenlő nagyobb értékekbe történő csoportosulásáról⁴³⁶ és az időtartam-bővülésről mint a dinamikus hangsúlynak időbe való átvetítéséről⁴³⁷ szólt. Amint írja, „csakugyan hangsúlyosnak vagy hangsúlyt helyettesítőnek hat a bolgár ritmusféleségekben az az ütemrész, amely egy 16-dal meghosszabbodott.”⁴³⁸ A rögzített időtartamok módosulásainak hangsúly-helyettesítő szerepe a nyomaték általi akcentust kerülő keringő-ritmika egyik legfontosabb jellemzője. Az agogikán nyugszik ugyanis a szilárd metrikus struktúrájú, hármasuremű tánc akcentusmentes áramlásának megunthatatlan egyhangúsága, szférikus megragadhatatlansága.

Az időbe vetített hangsúlyok meghatározó tényezői Bartók inherens, dallamban maradó keringőritmusainak is. Kíséretet nélkülöző vagy ellenpontos textúrájú 3-, 6-, és 9/8-os mozgásfolyamatainak közös jellemzője a lassú tempó és a voltaszerű, de a voltaritmusnál szabadabb, jambusi (_ _) és trocheusi (_ _) hármasság közötti ingadozás a valcer- és a valse-pulzáció határterületén. Az emelkedő ütemű, és a lefelé szálló képletek váltakozása a zenében a ritmikus próza dikciójához hasonló lebegést idéz elő: minthogy horizontális irányokban kötöttség és oldottság egymásba játszanak, a mozgás nem emelkedik és nem gravitál. A ritmika sugallta állandóság olyan szilárdságú, hogy sem a dallamrajz, sem a harmóniamozgás irányai nem módosítják.



2.6-23a Hegedűverseny, op. poszt. (BB 48a), I, 6–10

⁴³⁴ Constantin Brăiloiu javaslatára jelöli a mai népzene-tudomány a ritmustípust a török szakkifejezéssel. Lásd uő, Brăiloiu, „Le Rythm Aksak”, 235–279.

⁴³⁵ Timothy Rice Bartók és bolgár ritmus kapcsolatát elemző tanulmányában saját népzenei kutatásai alapján egyértelműen igazolja, hogy a bolgár ritmusú zene előadója sem „alapértékekben”, hanem főértékekben gondolkodik. Vö. Rice, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”, 199, 203.

⁴³⁶ Bartók, „Az úgynevezett bolgár ritmus”. *BBi* 3, 331.

⁴³⁷ Uo., 334.

⁴³⁸ Uo., 334–335.

2.6-23b *Cantata profana* (BB 100), 22–27

2.6-23c *Gyermek- és nőikarok* (BB 111a, a cappella), III. füzet, no. 3 (Senkim a világon), 15–20

2.6-23d *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (BB 114), I, 1-6

2.6-23e 6. vonósnégyes (BB 119), I, Mesto, 1–13

Amint a keletkezésük időrendjében felsorolt példák – *Hegedűverseny, op. poszt.* (BB 48a), I, 6–10; *Cantata profana* (BB 100), 22–27; *Gyermek- és nőikarok* (BB 111a, a cappella), III. füzet, no. 3 (Senkim a világon), 15–20; *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (BB 114), I, 1-6; 6. *vonósnégyes* (BB 119), I, Mesto, 1–13 – tanúsítják, az immanens hármas képlet az alkotói pálya korai szakaszában megjelenik, és előfordul mind hangszeres, mind vokális művekben.

A *Gyermek- és nőikarok* „Senkim a világon” című kompozíciójában (Tranquillo, poco rubato, ♩ = 138–126) (2.6-23c) az előre haladó choriambus (_ _ _) és a zárt antiszpasztus (_ _ _) egymásba játszása⁴³⁹ korábban említett színpadi művek valse-lüktetésű üres helyeihez hasonlóan időt szüneteltető zenei mozgásforma a kóruskompozícióban.

A tételt indító choriambus (_ _ _) ezzel szemben a reális időben lépdél, kezdő trocheusának (_ _) alakzatát, bár a szótagszám megbontja, a dallam magában foglalja.

Tranquillo, poco rubato, ♩ = 138 - 126

Hegyek közt la - ká - som,

Hegyek közt la - ká - som,

2.6-24. *Gyermek- és nőikarok* (BB 111a, a cappella), III. füzet, no. 3 (Senkim a világon), 1–6

A ritmusképlet élesebb pontozású (3:1 1:3), verstani szakkifejezéssel ciklikus⁴⁴⁰ formája a magyar choriambusként ismert alakzat, amely a verbunkos zene egyik alapképlete.⁴⁴¹ Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operája (1844) 2. felvonásában (II/Scena IVb, No. 12b Aria, 1-2, 5-6 ü.) Szilágyi Erzsébet „Ah! rebegés, ami vadul háborítja lelkemet” szövegkezdetű áriájának (La Grange-ária) szövegritmust tovább élező magyaros ritmikája nemcsak történeti ártéltelmeződésnek köszönheti néhány évtizeddel későbbi, múltat idéző jellegét.⁴⁴² A

⁴³⁹ A két 6/8-os ritmusképlet összekapcsolódásának román népzenei párhuzamaira Kárpáti János hívta fel a figyelmet. Kárpáti, „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”, 118.

⁴⁴⁰ Lásd Gáldi László, *Ismerjük meg a versformákat*. (Budapest: Móra Kiadó 1993), 42.

⁴⁴¹ Bartók az antiszpasztusz ritmusalakzattal kapcsolatban utal a kiélezettebb pontozású magyar népzenei rokonképletekre. Lásd Béla Bartók *Ethnomusikologische Schriften*. (hg. Denijs Dille) IV. Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Budapest: Editio Musica 1968, XXV.

⁴⁴² „Múlt és verbunkos összeforrása” a 19. század második felére jellemző archaizáló törekvéseknek egyik leglényegesebb mozzanata a magyar romantikában. Lásd Szabolcsi Bence, *A 19. század magyar romantikus zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1951), 103.

szövegszótagok időmértékéhez, a rövid magánhangzó, zárhang és folyékony hang találkozásánál létrejövő *muta cum liquidá*jához hasonló zenei hangértékek⁴⁴³ és a *tempo rubato* egyaránt közrejátszik abban, hogy a *Bánk bán* (1861) II. felvonásbeli kettősének („*Hol van, hol szép homlokod lilium virága? Hol a fénylő erény, fejed koronája?*”) körvonalazatlan choriambusa valahavolt tavasz emlékének ritmusalakzata.

A már nem létezőnek ritmikai vezérmotívuma a magyar choriambus Bartók *Est* (1903) című korai kórusművében. A jellegzetes 19. századi magyar ritmusforma „hajdanvolt, jobb időkre” emlékezik a *Kossuth*-szimfóniában; kolinda-változata később a *Cantata profana* (Più mosso, ♩ = 150–160) „volt”-intonációjának lesz időalakzata. A kantáta bevezetésében a ritmus már nem tagolja a valóságos időt, nem veszi birtokba, mint ahogy történik *A fából faragott királyfi* kezdet-zenéjének lassú keringőjében, hanem, miként a gregorián ritmusok, éppen csak megérinti.

A korai *Hegedűverseny* első tételének (Andante sostenuto, ♩ = 72–76) egésze pastorale hangvétellű. A vezérmotívum és a rákövetkező, imbolygó valse-képletek, a *Torz* képmás egyhangú forgómotívumainak változékony, éteri előzményei. A jambusok és trocheusok, valcer és valse-alkatú ritmusalakzatok kiegyenlített hullámsága az ellenpontos szöveget nemcsak időben, de térben is átjárja. Az akcentusmentes volta-pulzációra vezethető vissza a tétel melodikus és tonális interferenciákkal egyenrangú fontosságú, folyamatos ritmikai lebegése.

A Geyer Stefinek írt versenymű prologusának ritmus, metrum, szerkesztésmód, tempó és dinamika szerint rokona a 6. *vonósnégyes* ritornellből epilógussá teljesedő Mestője (♩ = ca. 96, a zárótételben ♩ = 88). A két mozgásfolyamat időszerkezete a megegyező középtempó és stilizált voltaritmus ellenére egészen más. A hangvételek időbeli–stiláris távolsága, dallami (diatónia-kromatika) és műfaji (invokáció-ritornell) eltérései mellett lényeges különbség az alapritmus felépítésében mutatkozó ellentét. A két mozgásképlet egymást tükrözi. A hegedűverseny nemcsak dallamában, de ritmusában is emelkedik, míg a kvartett Mestőjének felfelé törekvő dallamát a gravitáló ritmika magához vonzza. Vízszintes vetülete szerint mindkét időalakzat mozdulatlan, a zenei idő kiterjesztett „most”-pillanata. Míg azonban a hegedűverseny indító témája „elmúló jelen”, mely „végtelen jövőből visszahozhatatlan

⁴⁴³ Bartók az alkalmazkodó ritmusok egyik leggyakoribb típusaként jellemzi a magyar choriambust, és a hangértékek időtartambeli eltéréseit hosszú és rövid szövegszótagok váltakozására vezeti vissza. Lásd Bartók Béla, *A magyar népdal*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), XXVII.

múltba fordul”⁴⁴⁴, a vonósnégyesbeli „valse triste” mozdíthatatlanságának titka a „visszahozhatatlan” mégis-jelenvalóságának súlya.

Bartók dallamba foglalt keringőritmusai, vissza-visszatérő belső hármas metrumai, nemcsak metrikai képletük szerint fordulnak meg középpontjuk körül. Amint az életmű egészén, úgy a zenei tételformákon is végighaladnak: keretét vagy foglalatát alkotják közbülső drámai folyamatoknak. Közös lényegük, hogy velük és bennük a szerkezet tartalmi ereje szétfeszíti a szférát, melyet bezár: a kozmikus tér, melyet e rejtett keringőzenék megnyitnak, nem azt sugalmazza, hogy önazonosságok elvesztésére idő múltán rákövetkezik az a pillanat, amikor a létezők újra önmagukká válnak – mint *A fából faragott királyfi* meséjében –, hanem arról ad hírt, hogy egy és ugyanazon pillanatban van, ami megszűnik önmaga lenni, van, ami megmarad annak, ami volt.

⁴⁴⁴ Martin Heidegger, *Der Begriff der Zeit*. (Oxford: Blackwell 1992), 18; Szegedy-Maszák Mihály fordítása. In: uő, „A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban. 2. Avantgárd és kánonalkotás”. In: uő, *Megértés, fordítás, kánon*. (Pozsony: Kalligram 2008), 172.

2.7 Ritmusfoglatatok

Minden zenei közlés a ritmusban mint időfoglatban valósul meg. Ugyanakkor a ritmusnak — részint az időhöz mint a zene vehiculumához való szoros kötöttségéből, részint időbeli kötelékeinek eloldhatóságából adódóan — lehetősége nyílik arra, hogy annak a zenei mondandónak, amelynek része, egyúttal támasza, kerete, vagy a figyelmet magára vonóan oltalmazója legyen. A ritmika 20. századi újraértékeléséhez — újonnan felfedezett ősejének hangsúlyozása mellett — hozzájárult az az új szerepkör is, amelyben a ritmus úgy mutatkozik meg, mint a megnyilatkozás tartalmának az ellensúlya. Az ellenerőt képző ritmusfoglatnak megvalósulási formái annak az alkotói magatartásnak ritmuskompozíciós vonatkozásai, amit saját zeneszerzői hitvallásában Bartók a „szentimentalizmus hiánya” kifejezéssel jellemezett.⁴⁴⁵

Bartók szentimentalizmusmentességet szolgáló ritmusszerkezeteinek, ritmikai eljárásainak alaptípusai: (1) magyar karakterű dallam idegenszerű metrumkeretbe illesztése. (2) tánczó jellegű, dallammozgás nélküli ritmusalakzatok. (3) ritmikai ellenszólamokat képző, párhuzamos mozgásfolyamatok, (4) ostinato alapzatú poliritmika, (5) metrikailag képlékeny, kíséret nélküli dallamok, (6) „ritmus nélküli” töredékdallamok és (7) hangrendszerbeli disszonancia-gazdagságot ellenpontoszó, merev metrika.

Nem szimmetrikus ritmusfigurák időalapzataként jelennek meg az életműben a metrikailag elhangolt ütemfajták. Egymásra következő, fokozatosan kibontakozó ritmusfoglatot hoznak létre a közbeékelt, dallam nélküli ritmusmotívumok. Egymás ritmikai ellenpontját alkotják az egyenrangú, párhuzamos ritmusszólamok. Figyelem-megosztó mozgásfolyamatok összetartó elemei a kíséreszólamokban fellépő metrikus vagy ametrikus ostinatók, míg a kettőnél több rétegű poliritmika a hangzástér tágítását szolgálja. A dallami és harmóniai történés kiemelésére az oldott metrikájú ritmusfoglatok éppúgy alkalmasak, mint az idézetszerű dallamtöredékek melódiavonalát vagy a disszonanciákat megvilágító merev metrumok.

1. Idegenszerű metrumkeret

Bartók ritmuskompozíciós eljárásainak sokat emlegetett típusa magyar karakterű dallam idegenszerű metrumkeretbe illesztése (2.7–1a, b).

⁴⁴⁵ Vö. Bartók, „A népzene hatása a mai műzenére. I. Mi a népzene?”. *BBi* 1, 140. A Bartók által bevezetett fogalmat a húszas években jelentkező újabb zeneszerzői irányzatok összefüggésében kiemeli Tallián Tibor in: uő, *Bartók*, 165. Lásd még Vikárius László, „A ’szentimentalizmus hiánya’ Bartóknál”. *Zenatudományi dolgozatok 2001–2002*. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2002), 235–257.



2.7–1a 5. vonósnégyes (BB 110), III (Scherzo, Alla bulgarese), Trio, 9–11

2.7–1b Kontrasztok hegedűre, klarinétára és zongorára (BB 116), III, 132-134

Kárpáti János *Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében* című tanulmányának terminológiai kérdésekkel foglalkozó bekezdésében a bolgár ritmusú darabok ütemstruktúra-jelzéseit értelmezve figyelmeztet arra, hogy annak ellenére, hogy a „bolgár ritmus” kifejezést használja, Bartók ütemjelzéseiben a hangok időértékének egy adott csoportosítását, vagyis a metrumot határozza meg. Nem bolgáros, de a ráhelyezett aszimmetrikus metrumkeret révén ugyancsak idegenszerűvé hangolt témáinak ritmustónusát sem elsősorban a dallam ritmusképlete sugalmazza, hanem a metrikai alapváz, amiktől a téma sajátos ritmikai arculatát nyeri. Az aszimmetrikus metrumok, amellet, hogy a hangok elrendezésének időbeli kereteit előzetesen kijelölik, szokatlan, de szilárd vázat biztosítva a kísérszólamokban, megerősítő támaszául szolgálnak a nyugat-európai ritmusérzék diktálta elvárásoktól eltérő alkatú motívumoknak és dallamsoroknak.

2. „Ritmusban beszélő hang”

Nem a metrumot, a ritmusképletet hívja önálló létre Bartók közbevetett, dallam nélküli ritmusalakzataiban (2.7–2a, b, c, d).

Tempo I. (♩ = 132)

25

sempre f

sempre f

sempre f

sempre f

2.7-2a 5. vonósnégves (BB 110), I, 23-25

6

gr. Tr.

Timp.

1. Vl.

2. Vl.

3. 4. Vl.

1. 2. Vle.

1. 2. Vle.

1. 2. Cb.

55

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

2.7-2b Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára (BB 114) I, 54-56

rall. . . al. . . Più tranquillo

ca. 68-69

Solo

42

p, leggero

Solo

p, leggero

pizz. Solo

pizz. Solo

p

2.7-2c Divertimento vonósenekarra (BB 118), I, 39-42

2.7–2d *Concerto zenekarra* (BB 123), II, 123–132

Az alaptónust ellenpontoszó hangismétlésnek sokféle változata fedezhető fel az életműben. Az 5. *kvarsett* első tételének formaszakaszait félbeszakító indulatos repetíciók, a húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára írt *Zene* fugatételének fordulópontján felhangozó ritmusalakzatok, a III. *Adagio* tételt ritmuskeretbe foglaló xylophon-szólók, a *Divertimento* egyenletes pulzálású indító tematikájának egyenetlen elosztású ritmikai ellenpontjai éppúgy ritmusban beszélő hangok, mint a *Giuoco delle coppie* rézfúvós korálját játékos tárgyilagossággal ellensúlyozó kopogtatások.

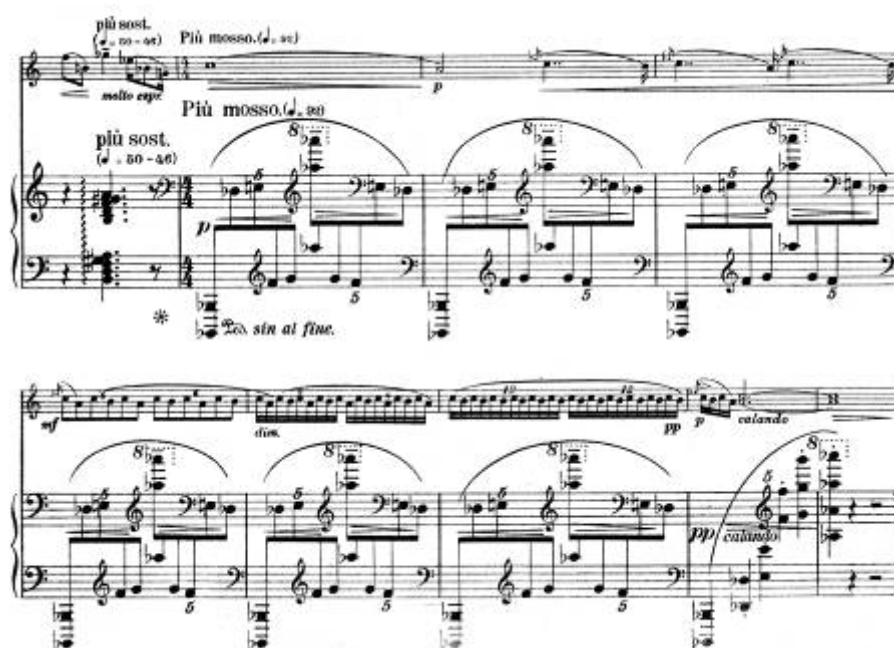
A dallammal egyidőben hangzó, de annak rajzolatával nem összeforrott, inkább külső keretet biztosító típusai a ritmusban beszélő hangoknak az 1. *zongoraverseny* *Andante* középtételének nyitótémáját ellenpontoszó ritmusmotívumok, vagy a kétféle zongorás *Szonáta* II. tételbeli zongora-főtémájának ütőhangszer-hátttere. De idetartozik minden „senza espressione”-„senza colore” hangvételi ritmikus jel, kopogtatás, zöreje, a személytelen idő tárgyilagossága, de soha nem részvételen hangjai, melyekre Bartók legszemélyesebb hangú közléseinek ritmikai védelmét bízta.

3. Párhuzamos ritmusszólamok

Összeegyeztethetetlennek látszó mozgásfolyamatok összekapcsolódási lehetőségét tudatosan kereső kísérlet alanyai az 1. *hegedű-zongoraszonáta* szélsőségesen ellentétes hangvételi ritmusszólamai, melyek egymást fogják ritmuskeretbe (2.7–3 a, b).



2.7–3a 1. szonáta hegedűre és zongorára (BB 84), I, 187–188



2.7–3b 1. szonáta hegedűre és zongorára (BB 84), I, 266–274

A szólamok szín- és mozgásbeli elkülönülése, időszerkezetük távolsága lehetetlenné teszi, hogy akár komplementer, akár ütköző ritmusaalakzatokká váljanak. Azonos időben, de különálló zenei időtartományokban mozognak. Mozgásfolyamataik mégis összetartoznak, mert a ritmusarcú zongoraszólam szélsőséges változékonysága megvilágítja a hegedű nyugodt, elsődlegesen melodikus mondandóját, akár — mint a középtétel kezdetén — a tökéletes jeltelenség, a teljes elnémulás árán is.

4. Ostinato alapzatú poliritmika

Párhuzamos mozgásfolyamatoktól eltérően valódi ritmikai ütközetek résztvevői a nem erő- és energiaelvű Bartók-ostinatók. Az ostinato lényegéhez tartozik az önelvűség, ezért lehet

poliritmikai eljárások kiindulópontja. Az ostinato alapzatú poliritmika különösen alkalmas a mondandó közvetlenségének megszüntetve-megőrzésére.

Iannis Xenakis szerint „a zene alapvetően időn kívüli, és az idő csak arra szolgál, hogy ez az időnkívüliség érvényre jusson.”⁴⁴⁶ Reális és zenei idő viszonyának feszültsége mutatkozik meg Bartók kéttagú, figyelem-megosztó poliritmikus szerkezeteinek ostinatószerű ritmusfogalataiban: folyamatos, metrikus, legato ritmusláncokban (2.7–4a, b, c, d) és ametrikus akkordsoraiban (2.7–4e).



2.7–4a A kékszakállú herceg vára (BB 62), 100–104



2.7–4b A kékszakállú herceg vára (BB 62), 1067–1069

⁴⁴⁶ Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakisszal* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 95.

2.7–4c *Concerto* zenekarra (BB 123), I, 38–43

A két ritmustípus ellentétes törekvésű. Az egyenletes metrumú, lágy vonós-ostinato — mint a szekvencia a dallamrajzolatban — mozgást jelöl, távolodást vagy közeledést, míg a határozatlan metrumú akkordsorok a néma vagy a hangzó idő áramlásának megszakítására-feltartóztatására szolgálnak.

Valóságos időben közelítő motívumismétlődések fogják feszes ritmuskeretbe *A kékszakállú herceg vára* fordulópontjait. Hasonló törekvésűek a *Concerto* nyitótételének lebegő fúvósszólamait a fizikai időhöz kapcsoló legato motívumok.

A belévetett történetstől független, abszolút időben, de a láncszerű, folyamatos legato-mozgással ellentétes irányban halad Bartók ritmikai jelrendszerében a nagyobb lélegzetű, súlyosabb léptű vonós-ostinato. Emblematikus példája az a mélyvonósokon felhangzó passacaglia-téma, melynek végeérhetetlen vonulása a *Divertimento* középtételének hallucinációs hegedű-szólamait menekíti megközelíthetetlen távolságba (2.7–4d).

Molto sostenuto
♩ = 78 [33] (senza sord.) [37]

VI. I. *con sord.* *pp* *poco a*

VI. II. *p* *legato* *poco a*

Vle. *p* *legato* *poco a*

Ve. *p* *legato* *poco a*

Cb. *p* *legato* *poco a*

[41] *poco stringendo*

VI. I. *poco cresc.* *legato* *poco a poco cresc.* *poco a poco senza sord.*

VI. II. *poco cresc.* *poco a poco cresc.* *poco a poco senza sord.*

Vle. *poco cresc.* *poco a poco cresc.* *poco a poco senza sord.*

Ve. *poco cresc.* *poco a poco cresc.* *poco a poco senza sord.*

Cb. *poco cresc.* *poco a poco cresc.* *poco a poco senza sord.*

al. ss a tempo [44]

VI. I. *ff* *dim.* *pp*

VI. II. *ff* *dim.*

Vle. *ff* *dim.*

Ve. *ff* *dim.*

Cb. *ff* *dim.*

2.7–4d *Divertimento* vonószzenekarra (BB 118), II, 33–45

Ellentétben a metrikus és láncszerű legato ostinatóval a nem egyenletes akkordismétlődés mozdulatlan időkeretet alkot, ideje, állapota a várakozásé. A *Cantata profana* vadászfűgájának megbontott metrikájú ostinatóláncolatait ametrikus akkordsor éle vágja el (2.7-4e).

2.7-4e *Cantata profana* (BB 100), 105–112

Lento, rubato, ♩ = ca. 69

pp, senza colore

mf, quasi parlando

sempre pp

mf

p, dolce

pp

p, ma espr.

pp

poco espr.

2.7–4f Improvizációk magyar parasztdalokra zongorára (BB 83), III, 1–17

Bármennyire ellentétes hangvételűek is, az ismétlődés és a határozatlan metrum együttállása miatt mind az *Improvizációk* akkordfelbontásai, mind a kantáta átváltozás-hangjai változandóság és állandóság, zenei idő és zenei örökkévalóság határvonalán várakozva imbolyognak.

5. Metrikailag képlékeny, kíséret nélküli dallamok

A zeneszerző vallomásos közléseinek egyszerre közvetítője és eltávolítója az a ritmusfoglat, amelyik nem külső keretként, nem is metrikai alapzatként, hanem a dallamba foglaltan mint dallamformáló jelenség nyilvánul meg (2.7–5a, b, c).



2.7–5a 1. szonáta hegedűre és zongorára (BB 84), II, 1–15



2.7–5b Kontrasztok hegedűre, klarinétára és zongorára (BB 116), II, 1–3



2.7–5c 6. vonósnégyes (BB 119), I, 1–13

Bartók kíséret nélkül elhangzó dallamai többségükben metrikailag sokértelmű alakzatok, amelyeknek összetéveszthetetlen hangját mégsem ritmusbeli kötetlenségük, hanem közlésmódjuk zártsága, ritmuslehetőségeik korlátozottsága biztosítja.

A hegedűre és zongorára írt első *Szonáta* középtételbeli szólóhegedű-dallamának metrikai hajlékonysága ütemváltozásokból adódik. A metrika megkomponált, giusto syllabique jellegű oldottsága az előírt poco stringendótól eltekintve nem enged meg rubato tempómódosulásokat. A *Kontrasztok* lassú tételét indító dallampárok a hangértékeik megválasztásában érvényesülő ökonómia következtében az aszimmetria és az ütemváltozás ellenére is állóképszerűen hatnak. A 6. *vonósnégyes* alapidallamának első alakja ugyancsak szigorú ritmusfoglalatú.

6. „Ritmus nélkülség”

„Ritmus nélkülség” hoz létre ritmusfoglalatot ott, ahol a mozgásbeli merevség a dallam idézet voltát vagy kontextuson kívülségét jelzi.



2.7–6a Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára (BB 114), III, 18–19



2.7–6b Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára (BB 114), IV, 244–247

musical score for two pianos (P. I and P. II) from Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion. The score shows measures 79-83. It features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include "dim." (diminuendo), "p" (piano), and "più p" (pianissimo). The tempo marking "al Tempo I" is present. A box with the number "81" is visible above the staff.

2.7–6c Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (BB 115), II, 79–83

Bartók töredékidézetei, a *Zene* III. tételének első átvezető fugatéma-darabja, a IV. tételbeli skálamozgásos fugatémaváltozat cselesztán és hárfán elhangzó variánsa és a kézzongorás *Szonáta* lassútételének közbevetett ötfokú témátöredéke köré a merev metrum törhetetlen időfoglatot von. Az utalás áttetsző közvetlenségéből és az egyidejűleg ható ritmikai ellenerőből ered Bartók „megkötözött” dallamaiban nyíltság és zártság, közelség és távoliság kettősségének egyedülálló feszültsége.

Nem esett szó még arról a ritmusfoglatról, amelyben a végsőkig fokozott egyenletességű ütemmetrika a harmóniai gazdagságot, a kifejező disszonanciákat ellenpontozza.

7. Disszonanciákat ellenpontoszó, merev metrika

2.7–7 Hét kórus zenekarral (BB 111b) 6. sz. „Only Tell Me...” [BB 111a I/2, „Ne hagyj itt!”]

A *Gyermek- és nőikarok* első füzetbeli középső darabjának mind a *cappella*, mind kamarazenekari kíséretes változatában a négy nyolcad és két negyed ritmusalakzatot mintázó, rugalmas, beszélő éneklésre rendeltetett szöveg prozódiai igényével radikálisan szemben áll a zenei ritmusszerkezet. Az akcentusmentessé stilizált népzenei dudaritmus és a velejáró feszes tempó korlátai közé zárt zenei mozdulatsor vállalása kettős: miközben a belékomponált lelki helyzetet közvetíti, önmaga lesz a megnyilatkozást eltávolító ritmikai rácsozottá. Hogy mégsem következik be hasadás a különböző – ritmikai és dallami, ritmikai és harmóniai – folyamatok között, az a nagyütemekben jelentkező — a zenekari kíséretes változatban mélyvonós pizzicatoval kiemelt — hármas osztásnak köszönhető. A hármasság a mozgásnak a kottaképben előírt merev metrumhoz viszonyítva lágy, — Gustav Becking szavával — „Ergebenheit”⁴⁴⁷ karaktert ad, ami által a ’közölhetetlen’ mintha átlépne a ritmusnak őt oltalmazóan bekeretező védőfalán, de nem áttörve azt, hanem felülemelkedve rajta.

⁴⁴⁷ Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 91.

Összegzés

Doktori értekezésem, melyhez a következőkben néhány – részben összefoglaló, részben kiegészítő – észrevételt teszek, Bartók zenéjének alapvető mozgásformáit kívánta föltárni. Emblematikus jelentőségű ritmusfolyamatok elemző vizsgálatából kiindulva igyekezett bemutatni a zeneszerző legfontosabb ritmuskompozíciós eljárásait és ritmusalkotó elveit. A ritmusanalízishez – írásainak elemzésén és értelmezésén keresztül – elsősorban Bartók zeneszerzői és népzene-kutatói gondolkodásmódja szolgált útmutatásul, amely szerint a zene ritmusbeli alkotóelemei a hangrendszer jelenségeivel egyenrangú fontosságúak. Fontos törekvése volt a vizsgálódásnak, hogy az egyes ritmusjelenségekkel már behatóan foglalkozó Bartók szakirodalomra támaszkodva, ugyanakkor az életmű egészét, valamint a zene 'idejének' és 'tartalmának' összefüggését is szem előtt tartva átfogóbban és a nemzetközi ritmuskutatásba illeszkedően értekezzen Bartók ritmikájáról. Az elemző látókörét jelentős mértékben tágította a verstan tanulmányozása, Gustav Becking ritmuselméleti munkája, melyben a szerző a mozgásformák történeti és nemzeti meghatározottságát igazolja⁴⁴⁸ és Olivier Messiaen bölcséleti–teológiai távlatú ritmustana.⁴⁴⁹

Bartók ritmusrendszere a kelet–közép-európai parasztzene két fő mozgásformáján, a tempo giusto és a parlando–rubato ritmuson alapul. Kötöttség és szabadság e két ritmikai alaphangnemére vezethető vissza az a négy ritmusmodus, amely Bartók ritmusvilágát meghatározza: (1) páros ütemű, „magyar giusto” hangvételek, (2) páratlan metrumú (többnyire nyugat-európai eredetű) kötött mozgástípusok, (3) a Constantin Brăiloiu nyomán szillabikus giustónak⁴⁵⁰ nevezett, zenei értelemben feszes, pontozott ritmusokra épülő énekbeszéd-ritmus és (4) a nyelv természetes hangsúlyrendjére támaszkodó beszédszerű (parlando) dallamosság. A különböző ritmikai hangvételeket és mozgásformákat Bartók zenéjében egységbe kovácsolja a negyedik Harvard-előadás fogalmazványában olvasható zeneszerzői alapeszme: „műzenénk az arsis elvére épül”⁴⁵¹. Bartók zenéjének legszilárdabb időbeli rendező elve a magyar nyelvnek arra a ritmikai törvényszerűségére vezethető vissza, amely szerint a beszédritmusban mindig az első szótagra esik a hangsúly, hogy szavaink jó ütemrészben kezdődnek. Bartók ritmusnak szentelt előadás-fogalmazványában az arsis-elv

⁴⁴⁸ Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*.

⁴⁴⁹ Messiaen, *La technique*; uő, *Traité*.

⁴⁵⁰ Vö. Brăiloiu, „Le giusto syllabique”.

⁴⁵¹ Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 178.

érvényét és jelentését egyszerre szűkíti és tágítja: miközben hangsúlyozza, hogy a fő ütemszívon kezdés szabálya műveiben nem kizárólagos érvényű, és nem jelenti, hogy soha nem használ ütemelőzőt, azt is világossá teszi, hogy „általános ritmikai szemléletmódját”, zenéje „általános szellemét ragadja meg e kijelentés”⁴⁵². A ritmus-stílus egészét meghatározó arsis-központúság Bartók kompozíciós gondolkodásában tágasabb értelmet nyer a nyelvi eredetű hangsúlyozási szabályok következetes alkalmazásánál. Megmutatkozik a zeneszerzői ritmusszótár alapelemeinek határozott körvonalaiiban, mind „a ritmusban beszélő hangok”, mind a dallammal „kibővített” „ritmikai személyiségek” kijelentéseinek–kérdéseinek időbeli formáiban, a szótagidőtartamaikban pontosan rögzített szillabikus giusto ritmusokban, a verbunkos hangvételi mozgásformák vagy a verbunkos elemekkel átszőtt nyugat-európai tánc típusok tartásában, a ritmusfolyamatok kiszámíthatatlan robbanékonyágában, és nem utolsósorban a ritmust megújító Bartóknak a legfontosabb hangsúly-jelhez, az ütemvonalhoz való ragaszkodásában. A nyelvrítmusban gyökerező ritmuskompozíciós stílusjeggy, ami a 19. századi városi népdalnak, vagyis a nótának, valamint a verbunkos zenének, az ő közvetítésükkel pedig Bartók korai, romantikus-magyaros hangjának is fontos jellemzője, a hangrendszer jelenségeit tekintve változékonyabb, stílusfordulatokat nem nélkülöző életmű folytonosságának egyik biztosítója. Míg a 20. század másik két, kezdeményező alkatú ritmikusának, Stravinskynak és Messiaen-nak stílusváltásai a ritmusrendszert is jelentős mértékben érintik, a ritmika elemi gesztusainak és alapmotívumainak belső összefüggései alapján a Bartók-oeuvre időben–elgondolásban távoli kompozíciói akár közös nevezőre is hozhatók.

A zeneszerzői nyelv két alapvető ritmusról szól, a giusto és a parlando hangvétel gyökereinél kivehető a mozgáselvű (ütemmetrikus) és a beszédszerű (nem ütemezett) ritmika elkülönülése. Az egyenletes ütemezésű (a reális időhöz szorosabban kötött) és a nem ütemritmikus (időtlen) ritmikai képződmények összehasonlíthatatlansága a 20. század ritmuselméletében a hangnemhez kötöttség és a hangnem nélkülség elvi ütközéséhez hasonló konfliktus. Az éles ellentét alapja a két ritmustípusnak a mérhető időhöz való eltérő viszonya.

A parlando–rubato és a tempo giusto hangvételek Bartók életművében nem különülnek el mereven egymástól. Amint a hangnemhez kötöttség és az atonalitás elve együtt érvényesülnek a bartóki polimodalitásban, vagy ahogyan a dallami- és a ritmuselemek ötvöződnek vonós- és ütősszínnek együttes alkalmazásában, az ütőhangszerek dallamhangszerként-, (pl. *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, III, 4–19, Timp.) a vonóhangszerek ütőhangszerként

⁴⁵² Uo.

kezelésében (Bartók-pizzicato), ugyanígy a giusto és a parlando jellegű mozgástípusok is gyakran találkoznak az „idők játékában”.⁴⁵³ megvilágítják egymást tempo giusto folyamatok kiegyensúlyozott vagy kiélezett ütemváltásaiban,⁴⁵⁴ eltérő ritmikai arculatú tételek egymásra következésében, de egyidejűleg is gyakran föllépnek a feszes ritmusok és a rubato hangvételek határterületein kibontakozó ritmusfolyamatokban,⁴⁵⁵ a két- vagy többszólamú poliritmikában, a „változatlan háttér előtt zajló ritmikai variációkban”⁴⁵⁶ vagy a kötött ritmusú ostinato és a szabadon beszédszerű ritmus együtthangzásában. Fennmaradt hangfelvételek igazolják, hogy kötöttség és oldottság egymásrautaltságának elvét a zongorista Bartók is érvényre juttatta: a precizitással párosuló szabadság, a rubato sciolto játékmód zongoraművészi időkezelésének legjellemzőbb vonása.⁴⁵⁷

A zene időfoglalata képlékeny. Bartók ritmusrendszerének jellegzetes képletei és mozgásformái nem csupán kötőelemek, amelyek a hangrendszer jelenségeit, a dallamot és a harmóniakat az időhöz rögzítik, hanem a reális időtől eloldozható, külső és belső időáramlatok összjátékában megvalósuló, rugalmas képződmények. Érzékelésüket és jelentésüket döntően befolyásolja elhangzásuk sebessége.

Bartók nem ragaszkodott metronómszámainak és időtartamjelzéseinek szigorú betartásához. A *Mikrokosmos* szerzői előszavában (1940) egyértelműen kinyilvánítja, hogy a tempóválasztás terén bizonyos mértékű szabadságot biztosít az előadónak:

A M.M. és időtartam-jelzést, főleg az 1., 2. és 3. füzetben, szintén csak útmutatóként tekintjük; az első néhány tucat darab tempója – a körülmények szerint – lassabb vagy gyorsabb is lehet.⁴⁵⁸

A *Hegedűverseny* zongorakivonatához fűzött bevezető szövegben (1939) is megfogalmazza, hogyan is kell az előadónak értelmeznie a megadott MM-számokat és időtartam-jelzéseket.

*Timings, noted from an actual performance, are given for sections of movements, and, at the end of each movement, for the whole thereof. It is not suggested that the duration should be exactly the same at each performance; both these and the metronomic indications are suggested only as a guide for the executants. It appears to me better to present them as exact timings, rather than attempt them into round figures.*⁴⁵⁹

⁴⁵³ Messiaen szerzői címadása. Vö. *Turangalila-szimfónia* (1946–1948). Az indiai szöösszetétel második tagja, a *lila* játékot jelent, a *turanga* pedig a futó idő.

⁴⁵⁴ „A feszes ritmusfajtaban leginkább az ütemváltások érdekeltek bennünket.” Bartók, „Harvard-előadások IV”. *BBí* 1, 179.

⁴⁵⁵ Lásd erről Frigyesi Judit, „Between Rubato and Rigid Rhythm: A Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartók’s Writings on Folk Music”. *Studia Musicologica* vol. XXIV (1982), 327–37.

⁴⁵⁶ Vö. Frigyesi, *Ritmusvizsgálatok*, 85–93.

⁴⁵⁷ Vö. Somfai László, „A szerzői hangfelvételek jelentőségéről. Rubato ritmus-stílusok Bartók játékában”. In *uő*, *Bartók*, 294–297.

⁴⁵⁸ Bartók, „Mikrokosmos, szerzői előszó”. In: *BBí* 1, 83.

⁴⁵⁹ Somfai, *Béla Bartók*, 255–6.

(Az időtartamok, amelyek tételrészenként és a tétel végén találhatók, egy konkrét előadás adatai. Nem azt jelentik, hogy az időtartamnak minden előadás alkalmával pontosan ugyanennyinek kell lennie; ezek éppúgy, mint a metronóm-utasítások, csupán az előadóknak szánt útmutatók. De nekem jobbnak tűnik, ha pontos időtartamokat adok, nem pedig kerekített számokat.)⁴⁶⁰

A szerzői időtartam- és tempójelzések nem követelik meg a sebesség meghatározta zenei karakterek egyformaságát, nem jelentik sem a „gépekkel rögzített”, „változatlanra merevedett” szerzői előadás kizárólagos érvényét, sem a feltüntetett időtartamok másodpercre pontos betartásának igényét. A hangrögzítés jelentőségével kapcsolatosan a következő gondolatokat fogalmazta meg Bartók egy zeneakadémiai felolvasása alkalmával, 1937-ben:

Kottaírásunk tudvalevően többé-kevésbé fogytékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszályira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.”⁴⁶¹

Bartók nem a mű időtartamát, hanem élő, lélegző hangvételének megtalálását, a formaszakaszok időbeli arányainak újraalkotását tartotta az előadói gyakorlatban a legfontosabbnak. Ezt nem korlátozni, inkább segíteni kívánja mind a szöveges, mind a számokkal kifejezett szerzői tempóadás. Kétségbevonhatatlan, hogy a tónust döntően befolyásolja a tempó, de a mindenkor koncertterem hangzási viszonyai, a hangszerek, az énekesek, a zenekar egyéni hangszínei, a hangszerjátékosok, az énekesek, a zenekari muzikusok személyes hangja, előadói alkata, ének- és játéktípusa, nemkülönben zenei-ritmikai anyanyelve,⁴⁶² vagy akár, ahogyan a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* tempóadásainál történt, a muzikusok technikai tudása is meghatározza. Gyakran előfordult, hogy Bartók az önkorlátozásig figyelembe vette műve előadóinak hangszeres vagy énektechnikai adottságait. Gyermeknek szánt kompozíciósorozatai mellett erről árulkodnak 1936. augusztus 31-én, Paul Sachernek írt sorai:

„Ami a nehézséget illeti, minden tölem telhetőt megtettem, hogy a vonósoknál a rendkívüli nehézségeket elkerüljem; ami a fogásbeli és tempónehézségeket illeti, azt hiszem, itt is sikerült azt elérnem.”⁴⁶³

A *Zene* tempóválasztásával kapcsolatos másik lényegbevágó szerzői eligazítás a zárótételre vonatkozik, és az UE/W.Ph zsebpártitúrában olvasható:

⁴⁶⁰ Uő, *Bartók*, 258.

⁴⁶¹ Bartók, „A gépzene”. In *BÖI*, 734. Vö. Somfai, *Bartók*, 283.

⁴⁶² Vö. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, II. Kapitel. „Nationale Haltungen und Lebensanschauungen”. In: Uo. 82–128.

⁴⁶³ *Blev*, 531.

A IV. tétel a körülményektől függően (akusztikai viszonyok stb.) valamivel lassabban is játszható.⁴⁶⁴

Figyelemre méltó a nyelvi gyökerek és a rugalmas időkezelés mellett a tánc és a táncritmusok meghatározó szerepe az életműben. Rokonság van Bartók ritmusteremtő hajlama és a néma szövegkönyvön alapuló szöveges műfaj, a balett iránti vonzódása között. Megvalósult és tervezett balettjeit vagy látható mozdulatok nélküli táncdarabjait, táncfűzéseit nemcsak a táncszínháznak a 20. század első évtizedeiben bekövetkezett megújulása és a színpadi táncműfajok megnövekedett népszerűsége vagy Stravinsky balettjeinek sikere ösztönözhetette. Megalkotásukhoz legalább azonos mértékben hozzájárult a komponista saját „táncos alkata”. Bartók gyermekkori kompozíciói főként táncok voltak. A *Duna folyása* című gyerekkori főmű is lényegében táncfűzer. Kezdetben a zene Bartók számára elválaszthatatlan volt a tánctól. Gyerekként valószínűleg kísért is táncot zongorajátékával. Legalábbis erre lehet következtetni édesanyja szavaiból, melyeket a zeneszerző 1925-ben Kosztolányi Dezsővel folytatott beszélgetése alkalmával idézett föl:

„Tanulj, fiam, zongorázni. Ha társaság jön hozzánk és fölkérnek zongorázni a tánchoz, milyen szégyen azt mondani, hogy nem tudsz. És milyen szép, ha valaki zongorázik.”⁴⁶⁵

Ifjúkori művei között úgyszintén számos táncdarab található, köztük az 1913-ban fakszimilében megjelent különleges, keleties dallamvezetésű valcer, a *Danse orientale*. Az érettkori kompozíciók között a táncjátékon, a pantomimen és más szorosabb értelemben vett táncjátékokon (*Valse, ma mie qui danse, Tót legények tánca, Medvetánc, a Tizenöt magyar parasztdal* „régii táncdalai”, *Táncszvit*, a *Szabadban* ciklus *Musettes-je, Menuetto, Csörgő tánc* a *Kilenc kis zongoradarabból*, az 1915-ös *Szonatina* hangszerelése *Erdélyi táncok* címmel) kívül sem könnyű találni olyan alkotást, amelyből egészen hiányozna valamelyik táncnak az alaptónusa. A zeneszerzőnek az 1920-as évek végén megismert bolgár ritmus iránti lelkesedése sem pusztán az európai hallás számára idegen ütemnem különlegességének szólt, hanem annak is, hogy az aszimmetrikus (aksak) ritmus éppen a tánc műfajában valósult meg. A nyugati zenei hagyomány táncdarabjai ugyanis szimmetrikus ütemrendet követnek – amint a keringő is, Bartók ritmikájának egyik kulcsfontosságú mozgástípusa. Bartók kötött hármas ritmusainak összetettsége, hangvételi sokrétősége a bécsi és a francia keringőzene, a valcer és a valse ritmikái alaphangnemének elhatározó különbségére vezethető vissza, de a magyar karakterű tempo giusto ritmus is szoros egységbe forrt Bartók életművében a táncsal,

⁴⁶⁴ Ez a megjegyzés az *Änderungen in „Mus. f. Streichinstrumente”* című lista végén szerepel, melyet Bartók az 1937. január 21-i bázeli bemutató tapasztalatai alapján január 29-i levelében az UE nagypartitúra-kiadás javított példányához (PB 74FSFC1) mellékel. Lásd erről bővebben Somfai, *Bartók*, 258.

⁴⁶⁵ Wilhelm András (összeáll.), *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000), 58.

de legalábbis a zene mozgás-aspektusával. Bartók ritmusstílusára és életműve egészére jellemző a mozgás- és mozdulatelvűség, aminek a táncgyökerűség, Bartók táncművészet iránti fogékonysága a magyarázata. Bizonyára érzékelhetőbbé vált volna Bartók kulcsszerepe a ritmus 20. századi újjászületésében mind a külföldi Bartók-kutatás, mind a ritmika nemzetközi szakirodalma számára, ha nem volna igaz Kodály megállapítása: „Ha az orosz balett nem halad el mellette, egy-két megrendeléssel bevonja munkájába, ma csodákat látnánk, és kérdés, Stravinsky megtartotta volna-e egyeduralmát.”⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 55

Bibliográfia

Antokoletz, Elliott, *Béla Bartók. A Guide to Research*. Second Edition. New York, London: Garland Publishing, Inc., 1997

Antokoletz, Elliott, *Rhythmic Form in Three of Bartók's String Quartets*. Diss. New York, 1970; Diss. New York, 1975.

Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*. Lionel Pearson (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1990

Arisztotelész, „Fizika IV, 10–14”. *Vulgo*. I/1 (1999), 88–98.

Arisztotelész, *Metafizika*, ford. Halasy-Nagy József. Szeged: Lektum Kiadó, 2002

Arisztotelész, *Rétorika*, ford. Adamik Tamás. Budapest: Gondolat, 1982

Aurelius Augustinus, *Vallomások*, ford. Városy István. Budapest: Gondolat, 1982

Aurelii Augustini (Sant' Agostino), *De Musica*. Firenze: G. C. Sansoni Editore S. P. A., 1969

Szent Ágoston, „A zenéről” (De Musica), ford. Nádasy Alfonz OSB. In: *Fiatalkori párbeszéddek*. Budapest: Szent István Társulat, 1986

Bárdos Lajos, „Népi ritmusok Bartók műzenéjében”. In: uő, *Harminc írás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 9–40.

Bartók Béla, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”. In: *BBí* 3, 87–128.

Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In: *BBí* 3, 46–64.

Bartók Béla, „A hunyadi román nép zenedialektusa”. In: *BBí* 3, 76–86.

Bartók Béla, „A magyar katonadalok dallamai”. In: *BBí* 3, 138–147.

Bartók Béla, „A magyar népdal”. Közr. Révész Dorrit, Budapest: Editio Musica, 1990.

Bartók Béla, „A magyar nép hangszerei”, In: *BBí* 3, 65–75.

Bartók Béla, „Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition.” *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft*, 1932, 2 (március–április), 6–10., 3 (május–június) 5–10.; Magyarul: „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”. In: *BBí* 1, 148–157, ford. Fábián Imre

Bartók Béla, „Das Verhältnis der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage”. In: *DocB* 5, 91–108. Magyarul: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”. In: *BBí* 1, 106–115, ford. Tallián Tibor

Bartók Béla, „Einfluss der Volksmusik auf die Kunstmusik unserer Tage”. In: *DocB* 5, 48–51. Magyarul: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *BBí* 1, 102–105, ford. Ujfalussy József

Bartók Béla, „A parasztzene hatása az újabb műzenére”, In: *BÖI*, 674.

Bartók Béla, „A tót népi dallamok”. In: *BBí* 3, 166–209.

Bartók Béla, „Az úgynevezett bolgár ritmus”. In: *BBí* 3, 329–335.

Bartók Béla, *Cântece populare românești din comitatul Bihor*. Bukarest: Librăriile Soccec & Comp. și C. Sfetea, 1913

Bartók Béla, „Delius-bemutató Bécsben”. In: *BÖI*, 716–717.

Bartók Béla, „Dunántúli balladák”, In: *BBí* 3, 41–45.

Bartók Béla, „Harvard Lectures”. In: *Essays*, 354–392. Magyarul: „Harvard-előadások”. In: *BBí* 1, 161–184, ford. Tallián Tibor

Bartók Béla, *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*. Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 2007

Bartók Béla, „Magyar népzene és új magyar zene”. Kéziratot német fogalmazvány. In: *BBí* 1, 232–238. Magyarul: uo., 129–137, ford. Szabolcsi Bence és Legány Dezső.

Bartók Béla, „Magyar parasztzene”. In: *BÖI*, 83–90.

Bartók Béla, „Megjegyzések a román népzeneről”. In: *BBí* 3, 339–344.

Bartók Béla, „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” In: *BBí* 3, 275–290.

Bartók Béla, „Népzene és a szomszéd népek népeje”. In: *BBí* 3, 210–269.

Bartók Béla, „Nyilatkozat a zongoráról”. In: *BÖI*, 793.

Bartók Béla, „Önéletrajz (1918)”’, „Önéletrajz (1921–1923)”. In: *BBí* 1, 27–30, 31–35.

Bartók Béla, „Primitív népi hangszerek Magyarországon”. In: *BBí* 3, 129–137.

Bartók Béla, „Székely balladák”. In: *BBí* 3, 17–40.

Bartók Béla, „Szlovák parasztzene”. In: *BÖI*, 487–489.

Bartók Béla, „Válasz Percy Graingernek”. In: *BÖI*, 646–7.

Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramures*. München: Drei Masken Verlag, 1923

Bartók Béla, ifj. (szerk.), *Bartók Béla Családi levelei*. A szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981

Becking, Gustav, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg: Benno Filser, 1928

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Onzième édition. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912

Bergson, Henri, *Tartam és egyidejűség*, ford. Dienes Valéria. Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet R.-T., 1923

Bónis Ferenc, (szerk.), *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Püski Kiadó, ²1995

Brăiloiu, Constantin, „Le Rythm Aksak” (1952). In: uő, *Opere I*. Trad. și pref. de Emilia Comișel. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, 1967, 235–279.

Breuer János, „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében”. In: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 84–102.

Cohen, Selma Jeanne (ed.), *International Encyclopedia of Dance* vol. 6. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998

Cooper, Grosvenor W. and Meyer, Leonard B., *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960

Christov, Dobri, „Ritmichnite osnovi na narodnata ni muzika”. Sofia, 1913.

Crane, Tim „Az idő”. In: A. C. Grayling (szerk.), *Filozófiai kalauz*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1997, 216–226

Dahlhaus, Carl, *Terminologie der neuen Musik*. Berlin: Verlag Merseburger, 1965

Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984

Demény János (szerk.), *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadókiadó, 1976

Dille, Denijs (hg.), *Documenta Bartókiana*, 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964

Dille, Denijs (hg.), *Documenta Bartókiana*, 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965

Dille, Denijs (hg.), *Documenta Bartókiana*, 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968

Dille, Denijs (hg.), *Documenta Bartókiana*, 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968

Dille, Denijs, *Béla Bartók. Regard sur le passé*. Éd. par Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art Collège Érasme, 1990

Dille, Denijs, „Bartók Lector de Nietzsche et de la Rochefoucauld”. In: uő, *Regard sur le passé*, 87–105.

Dille, Denis, „Interview de Béla Bartók par Denijs Dille” (1937). In: uő, *Regard sur le passé*, 27–29.

Dille, Denijs, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974

Domokos Mária, „Bartók népzenei rendszerei”. *Zenatudományi dolgozatok 1983*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1983, 159–167

Elston, Arnold, „Some Rhythmic Practices in Contemporary Music”, *Musical Quarterly* XLII (1956), 318–329

Frigyesi Judit, *Ritmusvizsgálatok a 20. században: aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában*. (kézirat). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1980

Frigyesi, Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998

Frigyesi, Judit, „Between Rubato and Rigid Rhythm: a Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartók’s Writings on Folk Music”. In: *Studia Musicologica* 24, Budapest: Akadémiai kiadó, 1982, 327–337.

Frigyesi, Judit: „In Search of Meaning in Context: Bartók’s *Duke Bluebeard’s Castle*”. *Current Musicology*, no. 70 (Fall 2000), 5–31.

Judit Frigyesi, „The Verbunkos and Bartók’s Modern Style. The Case of Bluebeard’s Castle”. In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (ed.) *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist* (New York: Oxford University Press, 2000), 140–151

Gábor Ignác, *A magyar ritmus problémája*. Budapest: Lampel R. Könyvkereskedése. Wodianer F. és fiai R-T., 1925

Gáldi László, *Ismerjük meg a versformákat*. Budapest: Móra Kiadó, 1993

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

Heidegger, Martin, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Budapest: Osiris Kiadó, 2001

Heidegger, Martin, „Sprache und Heimat”. In: uő, *Költemények*. Budapest: Societas Philosophia Classica, 1995, 124.

Holopova, Valentina, *A 20. századi zene ritmusproblémái*. Budapest: Zeneműkiadó/Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1975

Hooker, Lynn Marie, *Modernism Meets Nationalism: Béla Bartók and the Musical Life of Pre-World War I Hungary*. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 2001

Hunkemöller, Jürgen, „Scherzi im Komponieren Bartóks”. *Studia Musicologica* 47 (2006), 383–393.

Ingarden, Roman, *Az irodalmi műalkotás*. Budapest, Gondolat: 1977

Járdányi Pál: „A népzene Bartók művészetében”. In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2000, 185–188.

Kárpáti, János, „Perfect and Mistuned Structures in Bartók’s Music”. *Studia Musicologica*, 35/3–4 (1995), 365–380. Magyarul: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”. In: uő, *Bartók-analitika*, 150–153.

Kárpáti János, „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében”, *Muzsika* 49/3 (2006 március), 18–24.

Kárpáti János, „Bartók Észak-Afrikában – egy rendkívüli gyűjtőút és annak zenéjére való hatása”. In: uő, *Bartók-analitika*, 81–98.

Kárpáti János, „The Possibility of a Musical Integration in the Danube Basin”. In: *Bartók and Kodály Revisited. Indiana University Studies on Hungary* 2, ed. by György Ránki. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 147–165. Magyarul: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége.”. In: uő, *Bartók-analitika*, 111–123.

Kárpáti János, *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003

Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976

Kecskeméti István, „Egy korai Bartók – Liszt-találkozás – Mefisztó jegyében”. *Magyar Zene* 7/4 (1966), 352–357

Kerényi György–Rajeczky Benjamin, „Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen”. *Studia Musicologica* V (1963), 441–448.

Kiss Lajos, „Bartók és a bolgár ritmus”. In: *A Magyar Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományok osztályának közleményei* 24, 1967, 166–186.

Kodály Zoltán, „A magyar népdal strófaszervezete”. In: *Visszatekintés* 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 14–46.

Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók”. In: *Visszatekintés* 2, 450–455.

Kodály Zoltán, „Béla Bartók”. *La Revue Musicale*, II/5 (1. Mars 1921), 205–217. Magyarul: „Bartók Béla”. In: *Visszatekintés* 2, ford. Sz. Keményfy Éva, 426–434.

Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993

Kodály Zoltán, *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989

Kodály Zoltán, *Utam a zenéhez*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972

Kodály Zoltán, *Visszatekintés 1–2*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007

Kodály Zoltán, *Visszatekintés 3. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Közreadja Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007

Komlós Katalin, „Zenei utalások Goethe Wertherjében”, *Magyar Zene* 36/2 (1998), 103.

Kovács Sándor: „A magyar népzene Bartók-rendje”. In: *Bartók Béla, Magyar népdalok I. Egyetemes gyűjtemény*. Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 11–156.

Kroó György, *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962

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

Kroó György (szerk.): *Bartók CD-ROM*, [Budapest], 1995, Magyar Rádió

Kroó György, „Bartók and Dukas”. In: *The Hungarian Quarterly*. Vol. XXXVI, No. 139, Autumn 1995, 42–54.

Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzenéről és a népzene kutatásról*. Budapest: Editio Musica, 1999

Lampert Vera, „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *DocB* 5, 142–168.

Lampert Vera és Vikárius László (szerk.), *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Második, javított és bővített kiadás. Budapest: Hagyományok Háza, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, Zenetudományi Intézet, 2005

László Zsigmond, „A prozodiától a dramaturgiáig – Bartók Béla”. In: uő, *Költészet és zeneiség*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985, 100–129.

Leafstedt, Carl Stuart, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1999

Leong, Daphne, *A Theory of Time-Spaces for the Analysis of Twentieth-Century Music: Applications to the Music of Béla Bartók*. Diss. Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services. A Bell & Howell Company, 2001

Lotz János, „Általános metrika”. In: Szépe György (szerk.), *Szonettkoszorú a nyelvről*. Budapest: Gondolat, 1976, 215–236.

Luckner, Andreas, „Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie.” In: Ulrich Tadday (hg.), *Musikphilosophie. Musik-Konzepte Sonderband*. Neue Folge XI/2007 (november 2007). München, Richard Boorberg Verlag, 2007, 34–49.

Menyes Csaba, „Az észlelés és az időtudat Husserl 1905-ös előadásai alapján”. *Magyar Filozófiai Szemle* I/3 (1999), 23–39.

Messiaen, Olivier, *La technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1956 [1944]

Messiaen, Olivier, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949–1992) en sept tomes. Tome I, II, Paris: Alphonse Leduc, 1994, 1995

Messiaen, Olivier, „Les Personnages rythmiques”. In: Messiaen, *Traité* II, 91–385.

Messiaen, Olivier, „Temps Bergsonien, et rythme musical”. In: Messiaen, *Traité* I, 31–36.

Mihály András, „Metrika Bartók IV. vonósnégyesének 2. tételében”. *Muzsika* X. (1967 szeptember, október, december), 18–24, 34–38, 35–43.

Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika)*. Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadó, 1927

dr. Molnár Géza, *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, 1904

Nissman, Barbara, *Bartók and the Piano. A Performer's View*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002

Nüll, Edwin von der, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930

Platón, „Törvények”. In: *Platón összes művei*. Budapest: Európa könyvkiadó, 1984

Pound, Ezra *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968

Rajeczky Benjamin, „Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez.” *Zenetudományi Dolgozatok* 1978. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1978, 149–158.

Révész Dorrit (közr.), *Bartók Béla írásai 5. A magyar népdal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1991

Rice, Timothy, „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm” In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (ed.) *Bartók Perspectives*. London—New York: Oxford University Press, 2000

Riemann, Hugo, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: Rahter, 1884

Riemann, Hugo, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903

Ritoók Zsigmond, *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982

Ross, David, *Arisztotelész*. Budapest: Osiris Kiadó 1996

Safranski, Rüdiger, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*. Rácz Péter, Schein Gábor, Tatár Sándor (ford.). Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000

Schillinger, Joseph, *The Mathematical Basis of the Arts*. New York: Philosophical Library, 1976 [1948]

Sklar, Lawrence, „Time”. In: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. General Editor: Edward Craig, Volume 9. London and New York: Routledge, 1998, 413–417

Somfai László (hg.), *Documenta Bartókiana*, 5. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977

Somfai László (hg.), *Documenta Bartókiana*, 6. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981

Somfai, László, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996. Magyarul: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000

Somfai, László, „Classicism as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926–1937”. In: Hermann Danuser (hg.), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1997. Magyarul: „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stíluskorszaka”. In: Zemplényi Ferenc, Kulcsár Szabó Ernő, Józsa Ildikó, Jeney Éva, Bónus Tibor (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Budapest: Gondolat, 2003

Somfai László, *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981

Somfai László, „A zongoraszónára finaléjának metamorfózisa”. In: uő, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 103.

Somfai László, „A szerzői előadás”. In uő, *Tizennyolc Bartók tanulmány*, 117–149.

Somfai László, *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai*. A Bartók Archivum állandó kiállítása az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában kísérőfüzete „Népdallejegyzés-változatok, népdalfeldolgozások” című fejezete. Budapest: 1987, 59–64.

Somfai László, *Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel*. LPX 18058-60. Kísérőfüzet.

Stephan, Rudolf (ed.), *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, Band 7 Berlin: Verlag Merseburger, 1967

Stoin, Vasil, *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*, 1927

Stoin, Vasil (redacteur), *Chants populaires bulgares du Timok à la Vita*. Sofia: Édition du ministère de l'instruction publique, 1928

Stoin, Vasil (redacteur), *Chants populaires de la partie centrale de la Bulgarie du nord I–III*. Sofia: Édition du ministère de l'instruction publique, 1931

Stravinsky, Igor –Craft, Robert, *Conversations with Igor Stravinsky*. London: Faber and Faber, 1958, 1959

Suchoff, Benjamin (ed.), *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997

Benjamin Suchoff (ed.), *Yugoslav Folk Music. Volume One. Serbo–Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection by Béla Bartók and Albert B. Lord*. Albany, New York: State University of New York Press, 1978

Stevens, Halsey, *The Life and Music of Béla Bartók* New York: Oxford University Press, 1964

Szabó Miklós, *Bartók Béla kórusművei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985

Szalay Olga, „Kodály-lejegyzések, a »Kodály-támlap«”, *Ethnographia* CIX (1998, 1.) 307–343.

Szegedy-Maszák Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram, 2007

Szegedy-Maszák Mihály, „A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban. 2. Avantgárd és kánonalkotás”. In: uő, *Megértés, fordítás, kánon*. Pozsony: Kalligram, 2008, 158–182.

Szóllósy András (közr.), *Bartók Béla Összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1967

Tallián Tibor, *Bartók Béla* (= Szentől szemben). Budapest: Gondolat, 1981

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

Tallián Tibor, „Bartók-marginália”. *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979

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

Ujfalussy József (összeáll.), *Bartók breviárium*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, ³1980

Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakis-szal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980

Vargyas Lajos, „Ady ritmusa Bartók és Kodály dallamaiban”. Tudományos ülészak Ady Endre születésének 100. évfordulóján. 1977. Különlenyomat

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

Vikárius László, „A Cantata profana (1930) kéziratok forrásainak olvasata”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1992–94*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994, 115–159

Vikárius László, „A ’szentimentalizmus hiánya’ Bartóknál”. *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 235–257.

Vikárius László, „Ötös ritmika Bartók zenéjében”. *Magyar Zene* XLI/2 (2003. május), 181–207.

László, Vikárius, „Bartók’s Late Adventures with Kontrapunkt”. In: *Studia Musicologica*, Tomus 47/3–4, 2006, 395–416.

Vikárius László, *Kommentár A kékszakállú herceg vára op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához*. Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2006

Vikárius László, „A kékszakállú herceg vára”. In: Kovalik Balázs (szerk.), *A kékszakállú herceg vára*. Ismertetőfüzet. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2001, 5–10

Vikárius László, „Bartók egyetlen operája”. In: Fazekas Gergely (szerk.), *A kékszakállú herceg vára*. Ismertetőfüzet. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2009, 18–27.

Weiss, Günter, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen* (Inaugural-Dissertation). Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1970

Weizsäcker, C. F. von, „Idő”. In: Walter Brugger, *Filozófiai lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 2005, 196–198.

Westphal, Rudolph, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1880

Westphal, Rudolph, *Elemente des musikalischen Rhythmus*. Jena: Hermann Costenoble, 1872

Wiehmayer, Theodor, *Musikalische Rhythmik und Metrik*. Magdeburg: Heinrichshofen’s Verlag, 1917

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

Zaminer, Frieder (szerk.), *Geschichte der Musiktheorie*, Band 11, Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989