

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

BARTÓK ÉS AZ ÜTŐHANGSZEREK

LACZKÓ-PETŐ BALÁZS

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ (CSc)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Rövidítések -----	V
Köszönetnyilvánítás -----	VII
Bevezetés -----	IX
1. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében -----	1
1.1. Észak-Afrikai gyűjtőút -----	2
1.2. Ütőhangszeres kísérek -----	5
1.3. Az arab ütőhangszeres játék hatása -----	25
2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében -----	27
2.1. Ütőhangszeres effektusok az 1. zongoraversenyben -----	29
2.2. A 2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások -----	37
3. A <i>Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre</i> bemutatói – Bartók együttműködése ütőhangszeresekkel -----	49
3.1. A kétfonórás <i>Szonáta</i> keletkezése -----	49
3.2. A <i>Szonáta</i> európai bemutatói -----	52
3.3. A <i>Szonáta</i> amerikai bemutatói -----	58
4. Bartók ütőhangszer kezelése a kétfonórás <i>Szonátában</i> -----	60
4.1. I. tétel: Assai lento, Allegro molto -----	62
4.2. II. tétel: Lento, ma nontropo -----	75
4.3. III. tétel: Allegro non troppo -----	80
4.4. Az ütőhangszerek szerepeinek áttekintése a <i>Szonátában</i> -----	88
Függelék -----	92
Bartók újszerű ütős effektusainak kutatása, Roubál Rezső visszaemlékezésében -----	92
Az ütőhangszerek újszerű effektusainak és ütés módjainak jegyzéke Bartók zenekari és kamara műviben -----	95
Bibliográfia -----	102

Rövidítések

<i>BBI 1</i>	Talián Tibor (közr.): <i>Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
<i>BBI 3</i>	Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): <i>Bartók Béla írásai 3. Írások a népzenéről és a népzene kutatásról.</i> Budapest: Editio Musica, 1999.
<i>BBL</i>	Demény János (szerk.): <i>Bartók Béla levelei.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
<i>BÖI</i>	Szöllősy András (közr.): <i>Bartók Béla összegyűjtött írásai I.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
Cslev	Ifj. Bartók Béla (szerk.): <i>Bartók Béla családi levelei.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
PB	Péter Bartók gyűjteménye (Homosassa, Florida)
PP	két zongora
FS	Full score / partitúra
S	Sketch / vázlat, fogalmazvány
B.&H.	Boosy & Hawkes
U.E.	Universal Edition

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt szeretném hálás köszönetemet kifejezni Vikárus Lászlónak, aki felbecsülhetetlen szaktudásával, szakmai javaslataival, segítőkész és támogató jelenlétével végig kísérte e dolgozat elkészülésének folyamatát. Segítségével a Bartók Archívumban megismerhettem és mélyrehatóan tanulmányozhattam Bartók műveinek kéziratait, ezáltal közelebb kerülhettem a szerző munkásságához. Meglátásai és következetes iránymutatásai elősegítették a disszertáció témám és a fejezetek végleges formájának kialakulását. A munkához való lelkiismeretes hozzáállása és embersége példaértékű számomra.

Köszönettel tartozom az ütő doktori program vezetőjének Szabó Istvánnak, aki magas szintű szakmai tudását és tanácsait megosztva segítette a munkámat. Köszönettel tartozom továbbá Dalos Annának, akinek javaslatai meghatározó módon formálták a témám alakulását. Köszönöm a segítséget a Doktori Iskola titkárság valamennyi munkatársainak, Somos-Füstös Katalinnak, Kőrösi Mártának valamint Óhegyi Júliának, illetve a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtára munkatársainak, kiemelten Dolhai Viktóriának.

Külön köszönetemet szeretném kifejezni Tóth Boglárkának és Fehér Balázsnak, akik dolgozatom formázásánál nyújtottak rendkívül nagy segítséget.

Köszönettel tartozom továbbá húgomnak, Laczkó-Pető Magdolnának az angol, illetve francia szakirodalmak szakszerű fordításáért.

Hálával és köszönettel tartozom feleségemnek Kovács Csillának, aki állandó biztatásával, türelmével támogatta a dolgozatom megírását.

Köszönettel tartozom az egész családomnak a lelkes támogatásért, a sok-sok segítségért, hogy gyermekeim mellett befejezhettem az elkezdett munkát.

Laczkó-Pető Balázs

2025. 09. 16.

Bevezetés

Bartók műveiben fellelhető ütőhangszeres szólamainak gyakorlati megvalósításával, mint gyakorló zenekari ütőhangszeres játékos ismerkedtem meg közelebbről, amely során fokozatosan érett meg bennem az elhatározás Bartók ütőhangszerkezelésének további mélyreható elméleti vizsgálatára.

Az első meghatározó élményem Bartók 2. hegedűversenyéhez fűződik. Már a próbafolyamat elején feltűnt, hogy az ütősszólamok kottájában, milyen gyakoriak a hangszerek ütés módjainak, illetve a verőhasználatukhoz fűződő jegyzetek, amelyek időnként a hangok fölött, néha viszont a kotta lábjegyzetében hosszabb instrukcióként jelentek meg. Habár a kortárs ütőhangszeres repertoárban a különféle verők váltásai és az ütőhangszerek szokatlan hangzásai és megütési módjai rendszerint megfigyelhetőek, Bartók idejében, az általa sűrűn alkalmazott, különböző módon létrehozott ütőhangszeres hangzások és effektusok, az ütőhangszerekben rejlő újfajta lehetőségeket mutatták meg.

Bartók a Harvard Egyetemen, saját művészetéről tartott eredetileg kilenc részes sorozatának témái, a zeneszerző munkásságának fontos támpilléreit jelenítik meg, amelyek élete végén is élénken foglalkoztatták. A tervezett negyedik előadásának a „ritmus, ütős effektus” címet adta, amit egészségügyi állapota miatt végül nem tudott megtartani és az előadás írásos fogalmazványával csak a ritmus témakör kifejtéséig jutott. A félbeszakadt fogalmazvány továbbgondolása a másik fő motivációt jelentette számomra, hogy Bartók ütőhangszerkezelésében a számára oly fontos ütős effektusokat művein keresztül mélyrehatóan megvizsgáljam.

Kutatásom kezdetén arra kerestem a választ, hogy Bartók életművében, egészen korai alkotókorszakától kezdve, hol fedezhetőek fel ezek a különleges effektusok, illetve mely műveiben jelennek meg legkorábban. Bartók ütőhangszeres szólamokat tartalmazó zenekari és kamaraműveit és azokban található hagyományostól eltérő megütési módokat, effektusokat, jegyzékben foglaltam össze, amelyet a disszertáció *Függelék* részében közlök. A jegyzékben a művek pontos ütőhangszeres apparátusa mellett, a megfigyelhető különleges megütési módokat, illetve effektusokat gyűjtöttem össze, ahol félkövéren emeltem ki az életműben először alkalmazottakat. A megjegyzés rovatban az ütőhangszerek bizonyos szerepei, vagy a szólamban felfedezhető olyan újszerű elemek kerültek, amelyek feltételezhetően az akkori zenekari repertoárban egy ütős számára újdonságnak vagy különlegesnek számíthattak.

A jegyzék egészét tekintve végigkövethető, ahogy Bartók kipróbálja és alkalmazza az egyes ütőhangszerek sajátos, újszerű megszólaltatási lehetőségeit. Ahogy Bartók ismeretei – köszönhetően az ütőhangszerekkel kapcsolatos egyre nagyobb érdeklődésének – folyamatosan bővülnek, úgy a művei partitúrájában is egyre több újszerű vagy már visszatérő instrukcióval találkozhatunk, amelyekből a következőkben kronologikusan haladva emelem ki a legfontosabbakat.

Bartók Op. 2. *Scherzo zenekarra és zongorára* című művében (1904), amelyet végül csak 1961-ben mutattak be, faverőt ír a cintányér megütéséhez, illetve szokatlan módon a timpani szólamba szűkített négyeshangzat akkord ütését. Az érdekes ütőhangszeres hangzások keresésére korai műveiben először az 1907/1908-ban komponált *Két portré zenekarra* második, torz címet viselő tételében figyelhető meg, ahol a triangulumon, cintányéron, nagydobon és a tam-tamon kézzel lefogott, a kisdobon a bőrt egyik kézzel leszorított demfelt játékot ír elő. Ezáltal az egész ütőskar száraz kopogó hangzásúvá változik, ami a zene groteszk jellegét hangsúlyozza, színezi. Az 1911-ben íródott *Román tánc zenekarra* című művében, – amely a zongorára írt 1. román tánc átírata – két függesztett cintányért ír elő, az egyiket demfelre faverővel, a másikat kizengetve timpani verővel megszólaltatva, ezáltal a cintányéron létrehozható egymástól nagyon távoli hangzást alkalmaz. Az eddig már kipróbált ütőhangszerek tompítása mellett a timpani *copertó*val tompított instrukcióját ebben a művében alkalmazza először. Bartók színpadi műveiben fontos szerepet kapnak az ütőhangszerek, amelyek a cselekmény drámai fokozásában, vagy groteszk hangvételében figyelhetőek meg. A *Kékszakállú herceg vára* (1911) művében a timpani piano, a tam-tam *pianississimo* dinamikában rövid tremolós frázisokat játszik a többi szólammal együtt, emellett a timpani szólam bizonyos részén hármashangzat ütések figyelhetőek meg. A *Fából faragott királyfi* (1914-1917) ütőhangszeres szólamaiban először jelenik meg a xilofon, amely a Bartók által ritkán használt másik hangszerrel, a *castagnett*el együtt a fabáb groteszk ábrázolásának megformálását segítik elő. A nagydob kávájának és bőrének felváltott ütése szintén a groteszk ábrázolást erősíti. A harangjáték, amely időnként négyes hangzatokat játszik, a triangulummal együtt a királylány kecses, bájos karakterét jeleníti meg. Bartók előszeretettel alkalmazott összeütős *a due* cintányér tremolóját itt írja be először a kottába.¹ A *csodálatos mandarin*ban (1918-1919, hangszerelés: 1924) szintén szereplő *a due* cintányér tremolóhoz Bartók részletesen leírja a megvalósítását, amelyben a két cintányér egymáshoz dörzsölésével jön létre

¹ Korábbi műveiben is szerepel tremoló a cintányér szólamaiban, azonban mivel nincs beírva, így tehát nem egyértelmű, hogy összeütős cintányérra (*a due*) vonatkozik-e, azokon a helyeken, dobverővel függesztett cintányéron is megszólaltatható.

az érdekes effektus.² A függesztett cintányér szólamban Bartók megkülönbözteti a kisdobverő vastagabb és vékonyabb végével ütött hangjait, valamint a nagydobon kisdobverőt és rugalmas pálcát is előír. A timpani szólam újszerű effektusaként figyelhető meg az állandóan változó hangmagasságú tremolós *glissando*. Az egy évvel korábban íródott *Tánc-szvit* művében Bartók a függesztett cintányéron három különböző ütést különít el: faverővel, puha végű faverővel és egészen rendhagyó módon kézzel is ütve. A *Falun négy (nyolc) nőihangra és kamarzenakarra* (1926) című művében szintén megfigyelhető a kézzel ütött puha tónusú hangzás alkalmazása, ami a kisdob közepén szólal meg az egyik kézben, miközben a másik kéz verővel a kisdob szélén játszik felváltva. A kisdob közepén és szélén játszott hangok elkülönítését ebben a művében alkalmazza először Bartók, amely a későbbi darabjaiban is sűrűn megfigyelhető.

Az 1926-ban készült 1. zongoraversenyben alkalmazott kilenc különféle megütési mód és effektus nagy részét a korábbi műveiben már kipróbálta, de többek között például a kisdob puhaverővel történő ütése és a cintányér különleges tremolózása itt jelenik meg először. A *Cantata Profana* (1930) művében elsőként ütött timpani *glissando* is megfigyelhető, amely egy hamarabb elhaló *glissando* hangot képez, mint például a 2. zongoraversenyben (1930-1931) jelen lévő tremolós *glissando*, amely egyébként szólisztikus módon jelenik meg a műben. A 2. zongoraversenyben találkozhatunk először a faverővel ütött triangulum utasításával. A faverővel ütött triangulum effektus tremolós változata az 1933-ban komponált *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* című művében hallható elsőként.³ A *Zene híroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* 1936-ban íródott művében Bartók először ad kiemelt szerepet a xilofonnak. A 3. tétel elején és végén több ütemes szólót játszik, amiben egy hangon repetálva fokozatosan sűrűsödő majd ritkuló ritmus *crescendo-decrescendo* motívumot kopog. A timpani szintén szólisztikus és virtuóz szólamában az eltérő ütött és tremolózott *glissandók* színes változatai figyelhetőek meg. Az egy évvel később 1937-ben íródott *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* című művében, az eddig kipróbált effektusokon, ütem módokon kívül a cintányér kúpját vékony fapálcával, illetve a legszélét körömmel vagy zsebkéssel megszólaltatott egészen szokatlan és különleges hangzásokat jelenít meg. A szólisztikus játékmód mellett az ütőhangszerek különféle szerepeket kapnak, amely során a két zongora szólamot színezik, hangsúlyozzák, illetve ellenpontozzák. Még a kézzongorás *Szonáta* évében

² Elképzelhető, hogy a *Fából faragott királyfi* próbáin nem volt egyértelmű az ütőhangszeres játékos számára a tremoló megvalósítása, így *A csodálatos mandarin* kottájába már részletesen beleírta a tremoló képzésének a pontos módját.

³ A mű az 1929-ben komponált *Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára* válogatott darabjainak átdolgozásaként készült.

elkezdett 2. hegedűversenyében Bartók újabb effektusokat használ, például faverővel a timpani szélét-, valamint a cintányért és a triangulumot vékony fémpálcával ütve.

A Függelékben közölt jegyzékben jól látszik, hogy a 2. hegedűversenyt követően Bartók amerikai éveiben született további műveiben az ütőhangszerek színes használata, a különféle effektusok, megütési módok a korábbi, szinte rendszeresnek mondható alkalmazásaihoz képest szinte eltűnnek, és egyfajta letisztuláson mennek keresztül, amely során újabb szerepeket kapnak. Ezekben a műveiben Bartók, – már a 2. hegedűverseny második tételében is tapasztalható módon – a timpani szólamban például a *Concertóban* (1943), a 3. zongoraversenyben és a *Brácsaversenyében* (1945) is bőgőszerű, változó hangokon „lépdelő” kíséretet ír, amely a timpani játéktól magas technikai felkészültséget és intonációs képességet is megkövetel.⁴ Az ütőhangszerek szólisztikus játéka továbbra is megfigyelhető, például a *Concerto* második tételében, ahol a húr nélküli kisdob vezető szerepet kap. A tétel elején és végén szólóban, illetve közben a fúvósokkal együtt megjelenő jellegzetes ritmikai motívumok, a teljes tétel gerincét képezik, amelyek a zene karakterét, már a tétel legelején meghatározzák.⁵

Az ütőhangszerek megannyi hangzását, Bartók önállóan és ütős segítségével is kutatta. Bartók második felesége Pásztory Ditta, illetve fia, ifj. Bartók Béla visszaemlékezéseiből kiderül, hogy Bartók ütőhangszereket hozatott a lakásába, azok alaposabb megismerésére. Másik igen fontos forrásként tekinthetünk a *–Függelékben* teljes egészében közölt – ifj. Roubál Rezsővel, az Opera akkori timpanistájával készített beszélgetésre is, amelyből megismerhetjük Bartók nagyfokú érdeklődését a számára ismeretlen ütőhangszerek hangzásainak felderítésével kapcsolatban. Az Operaházban 1930-ban folytatott több hónapos kutatási folyamat során, a Bartók által javasolt szokatlan megütési módok, ifj. Roubál számára is újdonságként hatottak. Ez jól tükrözi az akkori ütőhangszeres játék kezdetleges állapotát, és egyúttal bizonyítja, hogy a korabeli ütősök az akkori repertoáron tartott művekben nem találkoztak olyan mértékű innovatív hangszerkezeléssel, amelyet Bartók műveiben megtapasztaltak. Azok az elvárások, amelyet Bartók művei ütőhangszeres szólamaiban alkalmazott, vélhetően jóval magasabbak voltak, mint amit az akkori magyarországi ütőoktatásban az ütőhangszerek elsajátíthattak.

A zenekari ütőhangszerek felsőfokú oktatása az 1922/23-as tanévtől id. Roubál Rezső vezetésével indult a Zeneakadémián, amely eleinte előképző tagozaton, később az akadémiai

⁴ A *Brácsaverseny* ütőhangszeres kezelését illetően, a mű eredeti fogalmazványában szereplő timpani szólamot vizsgáltam, a mű későbbi rekonstrukcióit nem vettem figyelembe.

⁵ A *Concerto* 2. tételének jellegzetes kisdob szólamához hasonló motívumokkal találkozhatunk korábbi műveiben is például a *Cantata Profana* kisdob szólamában az 1. tételének 70. ütemétől vagy a 1. zongoraverseny timpani szólamában a harmadik tétel 21. *ziffer* előtt 5 ütemmel kezdődően, amely a zene hol indulószerű, hol táncos karakterű jellegét erősíti.

tagozaton is működött kis létszámú tanszakkal.⁶ 1932-es évtől kezdve a Zeneakadémia évkönyveiben a zeneszerzés és fúvós szakokon az kötelező ütőhangszer tárgy is megjelenik, illetve később fakultatív módon például, karmester és operaénekes tanszokok hallgatói is bejártak ütőórára, amely azt mutatja, hogy az ütőhangszer tanulás ritmusérzék fejlesztő hatását egyre inkább felismerték.

Bartók számára kiemelten fontos volt, hogy az általa kikísérletezett és műveiben megjelenő hangzások a lehető legpontosabban szólaljanak meg,⁷ amely bizonyos esetekben például a kézzongorás *Szonáta* esetében a bemutató elmaradásához vezettek. Bartók ütős hangzásokkal kapcsolatos folyamatos kíváncsiságáról több anekdota is fennmaradt. Az egyik szerint, Bartók félórát benn volt a zenekari árokban és próbálgatta az ütőhangszereket. Egy másik történet szerint a 2. hegedűverseny cintányér hangzásának kipróbálásához az egyik ütőhangszerestől kérte el a bicskáját, illetve a megfelelő hangszín létrehozásához felesége horgolótűjét is elkérte.

Bartók és az ütőhangszerek disszertáció témámmal kapcsolatosan témavezetőm Vikárius László hívta fel a figyelmemet Bartók 1913-as Észak-Afrikai arab gyűjtésének megismerésére és kutatására, amelynek ütőhangszeres jelentőségét korábban nem ismertem. Az arab gyűjtés nagyjából öt órányi hanganyagának CD-ROM-on közreadott digitalizált archív hangfelvételeit, illetve Bartók által kézírással lejegyzett kottapéldáit és nyomtatott publikációit hosszasan tanulmányozva, jutottam arra, hogy készülő disszertációm első fejezetében az ütőhangszeres szempontból rendkívül értékes hanganyag dob kíséreteinek legfontosabb jellemzőit, sajátosságait kottapéldákon keresztül bemutassam. Az arab gyűjtés hangfelvételeinek nagytöbbségén hallható sokszor meglepően összetett ütőhangszeres kíséretekre maga Bartók is felfigyelt, aki helyszíni lejegyzéseiben a ritmusok mellett a dobok különféle megütési helyeit és módjait sajátos notációval jelölte, illetve a hangszerekről és a hozzájuk tartozó verők tulajdonságainak részletes leírásához rajzot is készített. Algéria északi részének kisebb oázisaiban kialakult, és Bartók által megörökített fejlettebb arab zenei kultúra és az afrikai berber törzsi dobolás fúziója rendkívül sokszínű és változatos ütőhangszeres kíséreteket hozott létre.

⁶ A Zeneakadémia 1922/23-as évkönyvében az új tantárgy indulásáról a következőket olvashatjuk: „A zenekari ütőhangszerek iránt fokozatosan megnyilatkozó érdeklődés folytán a folyó tanévre Főiskolánk diszciplinái közé beiktattuk ezt a tantárgyat”.

⁷ Egy anekdota szerint az egyik ütőhangszeres az *a due* cintányér tremolót nem a két összeütős cintányér egymáshoz dörzsölésével hozta létre, hanem verővel mire Bartók ráparancsolt: „Úgy csinálja ahogy írtam”.

A gyűjtésben több olyan felvétel található, amelynek ütőhangszeres lejegyzése részben, vagy teljesen hiányos, és amely nem található Bartók gyűjtéssel kapcsolatos utólagos lejegyzéseiben, vagy később publikált tanulmányaiban. Ezeknek a felvételek hiánypótló lejegyzésére szívesen vállalkoztam, azonban pontos lekottázásuk egyrészt a hangfelvételek sokszor gyenge minősége, másrészt a kísérek gyors és komplikált ritmusképletei miatt jelentős kihívás elé állított. Az izgalmas kutatómunka során egy olyan különleges népzenei világba nyerhettem betekintést, ahol egymás mellett vannak jelen: az ősi-afrikai ritmus, a dobok és a többi hangszeres és énekes szólam poliritmikusan eltolt játékmódja, valamint a közel-keleti, arab népzene szögletesen váltakozó ritmusképletei is. A felvételek alapján pótlólag elkészített ütőhangszeres kísérek kottapéldái közül kiválasztottam azokat, amelyek valamilyen szempontból, például sűrűn variált ritmusképletei miatt kiemelkednek a többi közül. Ezen kísérek kottapéldáit az 1. fejezetben közlöm, illetve részletesen elemzem. A fejezet utolsó alfejezetében az arab gyűjtés hatásait mutatom be, amely Bartók későbbi zenekari és zongoradarabjaiban meghatározó módon vannak jelen. Az arab hatás ütőhangszeres vonatkozásában is jelentős, ami későbbi műveinek hangszerkezelésében is megmutatkozik, valamint fontos inspirációt jelentett a különféle hangzások keresésében.

A 2. fejezetben Bartók ütőhangszer kezelését és különleges effektusainak változatos alkalmazását az 1. és 2. zongoraversenyének tükrében vizsgálom. A művek alapos megismeréséhez először a primer forrásokat, a legkorábbi kéziratot fogalmazványokat vizsgáltam meg, amely során bepillantást nyerhettem az alkotói folyamat kezdeti fázisába is. A fogalmazványokon keresztül a komponálás folyamatait illetően főként az 1. zongoraverseny esetében lehetett jelentős következtetéseket levonni. Már a mű második tételének kétzongorás fogalmazványában megjelennek az ütőhangszerek részben kidolgozott szólamai. Az ütőhangszeres szólamokban az egyes hangszerek pontos megütésének helye és verőhasználatának jelzései szinte oldalról-oldalra változnak, amely a tétel végére kezd hasonlítani a végleges formájára. A fogalmazványból megismerhetővé vált a szerző alapos és részletekbe menő komponálási technikája, ami az 1. zongoraversenyében a különféle ütős effektusok tekintetében érhető tetten. Az 1. zongoraversenyben Bartók először alkalmazza a zongorát az ütős hangszercsoportok tagjaként, amely főként a második tételben a legtöbbször ütőhangszerszerű repetáló anyagot játszik. A 2. zongoraversenyben a zongoraszólam az egyes ütőhangszerekkel párba állítva jelenik meg. Az 1. tételben az ütőhangszerek a zongoraszólamot imitálják, színezik, míg a további tételekben a szólamokból kiemelve szólóhangszerként mutatkoznak meg a zongora mellett.

A harmadik a kétfonórás *Szonáta* bemutatóiról szóló fejezet, eredetileg Bartók ütőhangszer kezelése tekintetében legfontosabb műve, a két fonóra és ütőhangszerekre íródott Szonáta keletkezését röviden bemutató bevezetésnek indult. Azonban az elsődleges forrásként szolgáló Bartók levelezései, a mű keletkezésének körülményeit és a bemutatók személyes tapasztalatait oly részletesen és széleskörűen tárják fel, amelynek terjedelme végül egy egész fejezetre növekedett. A levelezésekből egyúttal megismerhetővé válik Bartók ütőhangszeres játékosokkal való együttműködése is, amelynek során egyaránt találkozhatunk elismerő, illetve elmarasztaló megjegyzésekkel is. Mindenesetre Bartók magas szakmai elvárásait mutatja, hogy a *Szonáta* összesen tizenkét bemutatójával kapcsolatban, levelezéseiben csak a bázelivel és a londonival kapcsolatban nyilatkozik elégedetten.

Az utolsó fejezetben Bartók kétfonórás *Szonátáját* részletekbe menően, kottapéldákkal szemléltetve elemzem. Az elemzéshez többek között két fontos forrást használtam fel. Az egyik maga Bartók Szonáta premierjére készült elemzése, a másik a Szonáta Felix Meyer által szerkesztett facsimile kiadványa, amelyben a kéziratos fogalmazványok mellett, a művel kapcsolatos friss kutatásokat felvonultató tanulmányok is helyet kaptak. A *Szonátát* ütőhangszeres szempontból vizsgáló szakirodalomként fontos megemlítenem Kristen J. Lou, *A Percussionist's Guide to Performing Bartók* DMA disszertációját, amely a művet elsősorban előadóművészi megvalósítása tekintetében vizsgálja, kitérve részletesen a szólamok technikai megvalósításának problematikáira, illetve a megfelelő hangzások gyakorlati kivitelezésére is. Ezen szempontoktól eltérően elemzésemben a *Szonáta* egyes tételein keresztül az ütőhangszerek azon szerepeit vizsgáltam meg, amelyeket Bartók műve elemzésében négy fő pontban maga is kiemel: a színezés, a hangsúly erősítés, az ellenpontosított motívumjáték és a témajáték. Mivel Bartók a fonóra és ütőhangszeres szólamokat egyenrangú módon kezelte a négy főbb ütőhangszeres szerepet a *Szonáta* mindhárom tételében a fonóra szólamok vonatkozásában mindenesetben azokkal együtt vizsgáltam. Az ütős szólamok, a színező és hangsúlyerősítő szerepekben természetes módon némileg háttérbe kerülnek és kísérő jellegű feladatot kapnak, az ellenpontosított motívumjáték során a fonóra szólamokkal teljesen egyenrangú szerephez jutnak. A témajáték során a két szólam felcserélődik, és a fonorák sokszor doboló, ismétlődő motívumai, az ütőhangszerek szólóját kísérik. Az egyes kottapéldákkal is szemléltetett ütőhangszeres szerepek a *Szonáta* tételeiben változatosan, időnként alig észrevehető módon jelennek meg, amelyek során az ütőhangszerek effektusainak színes alkalmazása a fonoraszólamok hangzásaival keverednek.

Bartók ütőhangszerkezelése egész életművét tekintve a korai alkotói korszakától kezdve egészen az utolsó amerikai időszakáig egyre kifinomultabbá válik. Művein keresztül

megismerhetővé válik, ahogy az ütőhangszerek hangzásainak skáláját a végletekig kitágítja, és ahogyan a verők színes és változatos használata által hallhatóvá teszi azok teljes tónusát. Azonban az adott ütőhangszeres effektus sosem önmagában kap szerepet, hanem mindenesetben kapcsolódik más hangszercsoportok hangzásaihoz.

1. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében

Bartók első személyes kapcsolata az ütőhangszerekkel 3 éves korában kezdődött. Legelső önéletrajzában így emlékszik vissza:

Születtem Nagyszentmiklóson 1881-ben. 3 éves koromban kezdtem el dobolni, 4 éves koromban zongorázni, 8 éves koromban komponálni. Első tanítóm édesanyám volt.¹

Édesanyja visszaemlékezésből megtudható, hogy a gyermek Bartók első saját hangszerén egy dobon kísérté anyja zongorajátékát, amely során hamar megmutatkozott kiváló ritmusérzéke:

3 éves korában dobot kapott, ezzel nagy öröme volt, ha én zongoráztam, ő kicsi székére ült, előtte zsámolyon volt a dobja és megadta a pontos ütemet; ha 3/4ből 4/4-re mentem át, egy pillanatig abbahagyta a dobolást, ekkor folytatta a megfelelő ütemben; még most is magam előtt látom, mikor nagyon komolyan és figyelmesen kísérté játékomat.²

Bartók különleges vonzódása az ütőhangszerekhez korai műveiben is megfigyelhető, például a *Két portré zenekarra* (1907) és a *Román tánc zenekarra* (1911), ahol ez egyes ütőhangszerek – megszokottól eltérő hangszíneit keresve – tompított, illetve puha verővel ütött módon alkalmazza. A népzene gyűjtő Bartók magyarországi dallamok kísérőhangszereként ütőhangszerekkel csak kevés esetben, például a bihari románok kolindálásánál találkozott.³ Habár későbbi Észak-Afrikai gyűjtésének megtervezését az arab dallamokhoz fűződő érdeklődése váltotta ki, a különféle dobok és azok különösen színes hangszerkezelése és fejlett játéktechnikája mély nyomot hagyott Bartókban, amely a részletes helyszíni és utólagos megismerése által a későbbi művei ütőhangszeres szólamainak egyik meghatározó forrásává vált.

¹ BÖI: 7.

² Cslev: 414, 315.

³ Bartók Béla: „A Biskra-vidéki arabok népzeneje.” In: BBI 3: 87-128. 87.

1.1. Észak-Afrikai gyűjtőút

Bartók 1913 júniusában indult el az alaposan megtervezett észak-afrikai gyűjtőújtjára, ahová felesége Ziegler Márta is elkísérte. A közel egy hónapig tartó arab népzene gyűjtését a Biskra-vidéki oázisokban: Biskrában, Sidi-Okbában, Tolgában és El-Kantarában végezte.¹ Egy észak-afrikai látogatás gondolata már jóval korábban, 1906 tavaszán megfogalmazódott Bartókban. Vecsey Ferenc zongorakísérőjeként egy spanyol koncertturné alkalmával az afrikai partra is átutazhatott, ahol egy arab lebujban számára nagyon különleges arab énekeket hallott.²

Bartók számára – hasonlóan a magyar népzenei kutatásaihoz – kiemelkedően fontos volt az észak-afrikai gyűjtés során megkülönböztetni a városi népzeneétől az arab parasztnépet.³ A korábban megjelent arab zenéről szóló kiadványok kizárólag a városi arabok zenéjét mutatták be, amely kottairás hiányában szájhagyomány útján maradhatott fenn.⁴ Az algériai gyűjtő út eredménye – amely az eredetileg 118 fonográfhengeren mintegy nagyjából ötórányi hangfelvételt tartalmaz⁵ –, ütőhangszeres szempontból is kiemelkedően jelentős.

A hangfelvételek – amelyek elérhetőek digitalizált felújított formában – többségén az énekes, valamint a hangszeres szólam mellett ütőhangszeres kíséret is szerepel.⁶ Kutatásom során a fennmaradt felvételek ütőhangszeres kíséreteit összevetettem Bartók lejegyzéseivel és a kíséreteket különböző szempontok szerint rendszereztem.⁷ A vizsgálódás során a hangfelvétel alapján Bartók bizonyos lejegyzéseinek kiegészítése és javítása is szükségessé vált. Egyes felvételek, amelyről nem készült Bartók által lejegyzés – viszont kidolgozottsága és különlegessége révén kiemelkedik a többi ütőhangszeres kíséret közül – a saját lejegyzést közlöm.

Bartók arab gyűjtéséről, Zágon Gézának írott levelében a következőkről számol be:

¹ Kárpáti János: „Bartók Észak-Afrikában – Egy rendkívüli gyűjtőút és annak zenéjére való hatása.” In: Uő.: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.) 81–98. 83., 84.

² Demény János: „Balázs Béla. Messziről messzire.” *Új írás* 4/4 (1964. 04): 454–462. 456.

³ Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 88.

⁴ Bartók Béla: „A Biskra-vidéki arabok népzeneje.” *BBI* 3: 87.

⁵ Vikárius László: „Bartók algériai népzenei gyűjtésének primer zenei dokumentumai”. In: Kárpáti János (szerk.): *Bartók and Arab Folk Music/ Bartók és az arab népzene.* CD-ROM. –Társszerkesztő: Pávai István és Vikárius László. (Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.)

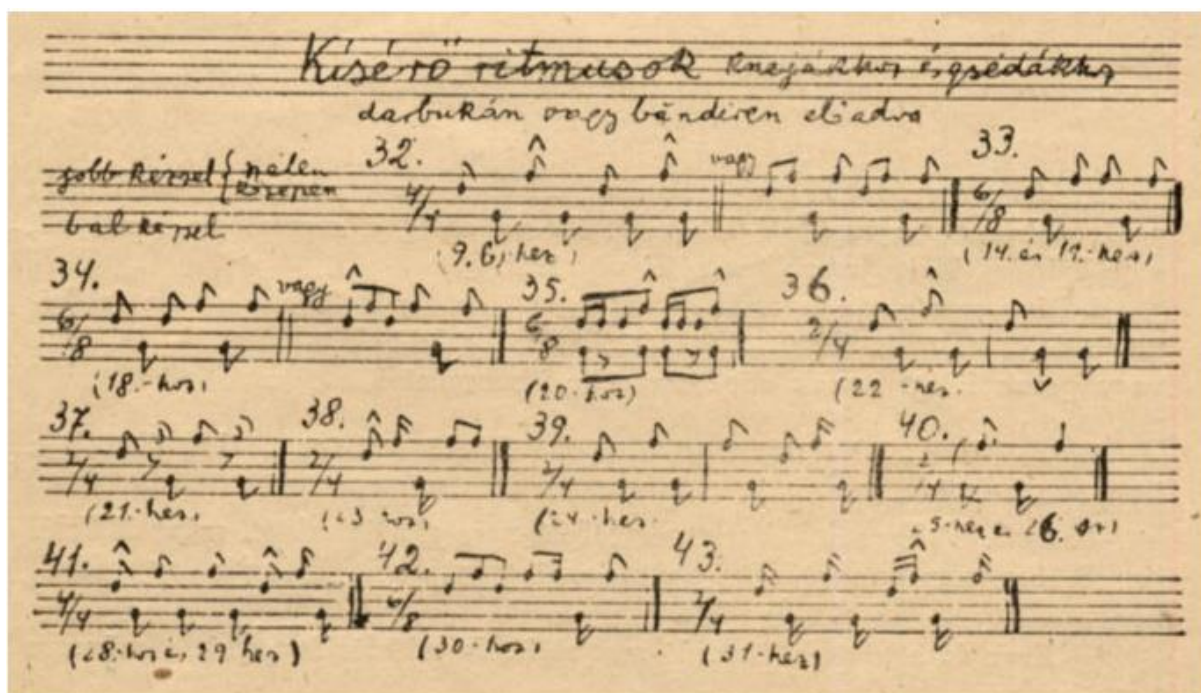
⁶ Kárpáti János (szerk.): *Bartók and Arab Folk Music/ Bartók és az arab népzene.* CD-ROM. Társszerkesztő: Pávai István és Vikárius László. (Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.)

⁷ A 118 fonográfhengerből 96 darab maradt fenn összesen. A hengereken a legtöbb esetben két felvétel található. Vikárius/CD-ROM. i.m., i. h.

1.1. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Észak-Afrikai gyűjtőút

Már 8 napja gyűjtök itt az oázis falvaiban és – hála az ajánlólevélnek – könnyebben megy a munka, mint Magyarországon. Az arabok majdnem minden éneküket ütőhangszerrel kísérik, néha nagyon komplikált ritmussal (inkább az egyenlő taktusrészek különféle hangsúlyozása adja a különféle ritmusképleteket). Ez a legnagyobb eltérés az ő és mi vidékünk dalolása közt.¹

Az úgynevezett *Arab gyűjtőfüzetbe* a zenei motívumok és az előadókra vonatkozó adatok mellett, Bartók körülbelül kilencvenöt ütőhangszeres kíséretéről készített helyszíni vázlatos lejegyzést.² Emellett precízen lejegyezte az arab ütőhangszerek sajátosságait, részletezve a hangszerek felépítését, a különféle megütési módok notációit és nem egyszer rajzot is készített a dobokról, valamint a megszólaltatásukhoz szükséges verőről.



1. faksimile. A Biskra-vidéki arabok népzeneje című tanulmányban közzétett, 12 különböző dallam ütőhangszeres kíséretének ritmus modelljei³

¹ BBL: 292, 207.

² A felvételek digitalizált másolatain még nagyjából 26 olyan dallam található, melynek ütőhangszeres lejegyzései nem találhatók meg az *Arab gyűjtőfüzetben*, illetve Bartók tanulmányaiban, lejegyzéseiben.

³ Kárpáti, CD-ROM

A felvételeken található dallamok és azok dobkíséreteinek részletes lejegyzését Bartók utólag készítette el az úgynevezett támlapra.⁴ Bartók a már korábban említett tanulmány első részét először 1917-ben a budapesti *Szimfónia* című folyóiratban közölte. Összesen 43 kottapéldát illesztett tanulmányában köztük az 1. fakszimilén látható tizenkét ütőhangszeres kíséret ritmusmodelljeit.⁵ A teljes tanulmány 1920-ban a német zenetudományi folyóiratban a *Zeitschrift für Musikwissenschaft*-ban jelent meg.⁶ A német nyelvű közlemény 65 dallamot tartalmaz, több kotta partitúraszerűen jeleníti meg az ének vagy fúvós szólamot az ütőhangszeres kísérettel.⁷ Tanulmányában Bartók részletesen bemutatja az arab népzeneben használt ütőhangszereket és amint az 1. fakszimilén is jól kivehető jelöli az ütőhangszerek háromféle megszólaltatási módját, a hangszer szélein két különböző kézzel, illetve a hangszer közepét ütve.⁸

Az arab gyűjtésben alapvetően három ütőhangszer fordul elő: a *darbuka*,¹ a *bāndir*,² valamint a *tabbāl*.³ Emellett Bartók Sidi-Okbában feljegyezte az egyik dallam kísérohangszereként egy *nakar*at nevű 11 cm magasságú, 19 cm átmérőjű kis réztestű üstdobot,⁴ amelyet két faverővel szólaltattak meg, illetve a biskrai gyűjtésben egy *benga* nevezetű kisdobot is említ. Bartók az ütőhangszerek ütőfelületének közepe és széle között jelentős hangszínbeli különbséget észlelt, ahol az ütőhangszeres a különböző hangsúlyozási lehetőségek és a jobb és bal kéz variálásával változatos ritmikai motívumokat tud játszani, még abban az esetben is, ha az egyes ütések hossza teljesen megegyezik.⁵ Bartók tanulmányában

⁴A támlapot, amelyen az arab dallamok és ritmuskísérek mellett a felvétel és a közlő adatai is szerepelnek Bartók otthonában készítette el felesége Ziegler Márta segítségével. Vikárius/Bartók algériai népzenei gyűjtés.

⁵Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 86.

⁶Vikárius, *Bartók algériai népzenei gyűjtés. CD-ROM*.

⁷Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 87.

⁸Az *Arab gyűjtőfüzetben* nyomon követhető a Bartók által az ütőhangszer szólamának jelölésére használt notációs rendszer fejlődése. Az első lejegyzésekben két vonalas rendszerben a dob kétfajta hangszínét elkülönítve (egy magas és egy mély) jegyzi le a helyszínen hallott kíséreteket. Az F7b számot viselő felvétel lejegyzésénél jelöli először a dobkíséret hangjait öt vonalas rendszerben három különböző hangon. A notációs rendszer a támlapon utólag elkészített lejegyzésekben válik véglegessé, az előzőekhez képest némi változással. Például a bal illetve jobb kéz ütésének helye megcserélődött, valamint a hangok más vonalakra kerültek.

¹„Nagyobb felületen cserépkancsó, kb. 20 cm átmérőjű; feneke cserép helyett kifeszített bőrhártyából. Hónuk alatt tartva két kézzel ütik, a jobb kézzel tervszerűen vagy az ütőfelület közepét, vagy szélét érintve, a ballal csak a szélét. Az ütőfelület közepén és szélén megütött hangok közt feltűnő nagy a színelkülönbség.” *BBI* 3: 88.

²„50 cm átmérőjű dob, melynek csupán egyik oldal van bőrrrel bevonva (vagyis csak az ütőfelület). A bőr belső felületén átmérőként két vékony zsinór van kifeszítve, amely a dob hangját zörgővé teszi. Balkézben tartják, a hüvelyk- és mutatóujjal (előbbi a dob oldalfalában lévő lyukba tolják). A bal 3., 4., 5. ujjal és a jobb 2., 3., 4., 5. ujjal ütik; ezalatt a jobbkez hüvelykujja szintén az oldalfalon nyugszik.” I.m. 89.; Az *Arab gyűjtőfüzet* 10. oldalán a hangszer leírásán kívül a *bāndir*ről található egy Bartók által készített illusztráció is.

³„Megfelel a mi nagydobunknak. Két dobverővel játsszák; az egyik hosszú, vékony, hajlékony pálca, a másik rövidebb, vastagabb, hajlított végű, merev bot, melynek ütőfelülete a hajlás domború része. Jóformán kizárólag a lármás *rcheita* kíséret társa.” I.h.

⁴Habár tanulmányában Bartók egy darab üstdobról ír, az *Arab gyűjtőfüzet* 28. oldalán található Bartók által készített illusztráción két különböző hangmagaságra behangolt üstdob látható.

⁵*BBI* 3. 88–89.

rámutat az egyébként primitív ambitusú és formájú arab zene ritmusának magas fokú fejlettségére.⁶ Kiemeli, hogy a feszes ritmusú dallamokban gyakran megjelenő szinkópák rövid hangsúlytalan elemét, – a kelet-európai népzénétől eltérően – hosszú hangsúlyoshoz kötik.

1.2. Ütőhangszeres kísérek

A következőkben a gyűjtés Bartók által lejegyzett ütőhangszeres kíséreteinek néhány jellemző példáit vizsgálom, valamint az általam hiánypótoló és kiegészített valamilyen szempontból különleges kíséreteinek kottáit közlöm, illetve elemzem.

Az ütőhangszeres kíséretben, a legtöbb esetben egyféle ritmikai motívum figyelhető meg, vagy annak variáns alakzatai, amelyek szervesen illeszkednek a dallamhoz. Néhány esetben a dallam bizonyos ritmusértékkel eltolódik az adott metrumhoz képest, amelyet a kíséret nem követ, tehát megmarad a saját ritmikai rendszerében, ezáltal poliritmika keletkezik.⁷ Bár ritkán, de előfordulnak, olyan dobkísérek, ahol teljesen hiányoznak az énekes, illetve hangszeres szólamhoz való kapcsolódási pontok, és maga az ütemmutató is különböző. Ily módon a dob szólama a kíséretfunkció helyett önálló zenei folyamatot képez.⁸ Az elemzett kották dobkíséreteinek pontos – Bartók által is használt – notációja az 1. ábrán látható.⁹



1. ábra. Bartók
ütőhangszeres notációja

⁶ Gyakoriak a 6/8-os, 6/4-es vagy a 3/4-es, 3/2-es ütemmutatójú dallamok, de szintén előfordul 2/4-es, 2/2-es és 4/4-es is. Kevert ütemmutatójú dallamok nincsenek, inkább olyanok, amelyekben a kíséret rendszer nélkül időnként kilép az eredeti ütemmutatójú struktúrából. I.m., 91.

⁷ I.m., 92.

⁸ I.m., 91–92.

⁹ Míg a jobb kézzel a dob közepén játszott ütés mély tónusú zengőbb hangszínt eredményez, addig a dob szélén megszólaltatott ütések szárazabb magasabb hangszínen szólnak. Számos felvételen hallható, hogy az ütős a két perem hangszínt némileg egymástól elkülönítve játssza vélhetően úgy, hogy a két kéz perem ütése a dob szélétől nem teljesen egyforma távolságra helyezkedik el. Így a hangzás még színesebbé válik, hiszen olyan mintha a mély és a magasan hangzó ütés mellett egy közép lágéban szóló ütés is helyet kapna a dobkíséretben.

A 1. kottapéldán¹⁰ látható Biskrában gyűjtött úgynevezett qveda¹¹ ének előadója saját magát kíséri darbukán.¹² A dob kíséretben az ütem fősúlya mindig a marcatós harmadik negyed hangra esik, a dallam természetes súlyozása viszont mindvégig az első negyeden helyezkedik el. Így a dallam és a kíséret súlyrendje már az első versszakban sem találkozik, egymástól két negyed távolságra vannak. Az énekszólam második versszakának záró üteme egy negyed értékkel kiegészül és 5/4-es ütemmé bővül, miközben a dob kísérete marad az alap 4/4-es ütemmutatóban. Ennek következtében az ének és a dob kísérete egy negyed értékkel csúszik el egymáshoz képest. A negyedik versszak záró üteme további plusz egy negyed értékkel ismét 5/4-re bővül,¹³ aminek következményeképpen az ötödik versszak kezdetén az ének és a dob ritmikai és súlybeli szövete pontosan találkozik egymással. A két szólam folyamatos eltolódás és egymástól függetlenített játéka poliritmiát hoz létre, amely előadói szempontból is rendkívüli és bravúros, hiszen az előadó saját éneklését kíséri dobon.

1. kottapélda. Felül az énekszólam, alul pedig a dobkíséret. F31a, Biskra; Az ének szólam kottapéldája a 29. számú példa a *Szimfónia* cikkében, 22. számú példa a *ZfMw* cikkében.

¹⁰ Az F31a jelzés (F=Fonográf) a felvétel eredeti hengersizámot jelöli. A közleményekben, így a *Szimfóniában* és a *ZfMw*-ben (*ZfMw=Zeitschrift für Musikwissenschaft*), mindenesetben eltérő példaszámmal van feltüntetve.

¹¹ „Vallásos szövegű énekek (nagyobbrészt dervisek dicsőítésére). Csak férfiak éneklék, egyedül vagy ketten párének-szerűen, saját magukat *darbukán* kísérve, feszes ritmusban; nem bizonyos, hogy milyen alkalommal”. *BBI/3.* 90.

¹² Az énekszólam *Zeitschrift für Musikwissenschaft*-ban megjelent kottapéldáját közöltem. Bartók az F31a felvételhez a támlapon lejegyzett és a *Szimfóniában* megjelent dobkísérete nem teljesen egyezik a felvételen hallottakkal. A Bartók által leírt kíséret egy negyed értékkel van elcsúszva a felvételen megjelenő dobkísérethez képest. Így a 2. kottapéldán az általam módosított dobkíséret látható.

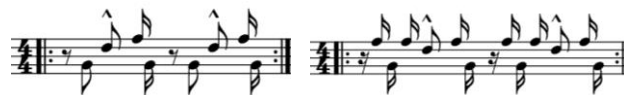
¹³ Az énekszólam negyedik versszakának záró üteme a *Zeitschrift für Musikwissenschaft*-ban megjelent tanulmányból vett kottapéldán hibásan 3/2-ben lett jelölve. A gyűjtésről készített digitalizált másolat felvételén 5/4-es ütemhosszúság hallatszódik, ha ugyanis 3/2-es záró ütem volna, a két szólam súlyrendje nem találkozna az 5. versszak 1. ütemében, hanem további egynegyed hanggal csúszna el egymáshoz képest.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek

Bartók több olyan felvételt is készített, amelyben eleinte a teljes zenei formáció hallatszik, majd egy adott ponton a fonográf tölcserét egy bizonyos hangszerre vagy az énekszólamra fókuszálja.¹ Az F6a fonográfhenger számú felvétel első harmadában a két énekes mellett az 1. dob kíséret hallható (2b kottapélda).² A 2. dobkíséret csak a felvétel végén érhető tisztán, miután Bartók a dobosra irányította a fonográfot.³ A 2b kottapélda 2. dobkíséretén megfigyelhető hogy a kíséret alap ritmusképlete tizenhatod díszítéssel egészül ki, amely ebben a formájában egyértelmű hasonlóságot mutat a *Concerto* második tétel kisdob szólójának két ütemével (2a kottapélda). Az egyezés nem csupán ritmikailag érhető tetten, a marcatók pontos egybeesésének köszönhetően karakterisztikailag és zeneileg is.⁴



2a kottapélda. Bartók Concerto: II. tétel: a kisdobszólam első nyolc üteme



1. dobkíséret

2. dobkíséret

2b kottapélda. F6a számú felvétel 1., 2. dobkísérete, Biskra.

A *Concertóban* megjelenő – egyébként húr nélküli – kisdobmotívum ritmikájának fokozatos felépítése és bővítése emlékeztet a gyűjtésében található dobkísérek szerkezeti felépítésére, ahol eleinte a kíséret váza jelenik meg, majd fokozatosan sűrűsödik be a ritmikai anyag. (3. kottapélda) Az F22a hengerszámú felvétel dob kíséretéről nem készült Bartók általi

¹ Vikárius, *Bartók algériai népzenei gyűjtés. CD-ROM*.

² Az F6a felvételhez Bartók nem készített lejegyzést. A felvételhez kapcsolódó 3b kottapéldán hallható dobkíséreteket a hanganyag alapján saját kezűleg készítettem el. A hangszerre vonatkozólag Bartók lejegyzésében, egy *benga* nevezetű kisdobot ír, amit hajlított verővel szólaltatnak meg.

³ Feltételezhető, hogy már a felvétel elején is a 2. dobkíséret anyagát játszotta az ütőhangszeres, azonban a hanganyag első harmadában csupán a díszítések nélküli dobkíséret hallható.

⁴ Miután a Concerto 2. tételével kapcsolatban Bartók nem említ arab hatást, így a kisdob szólam írása közben több mint 30 év távlatából, vélhetően nem tudatos módon hatottak rá, az arabok között intenzíven megélt zenei élményei.

helyszíni, illetve utólagos lejegyzés, azonban a *darbuka* szólam ritmikájának fejlesztése és variálása szempontjából nagyon különleges és érdekesnek találtam a lekottázására. A 3. kottapélda elején először az ütem gerincét képező úgynevezett *aksak* típusú váltakozó 3+3+2 ritmust,⁵ majd annak tizenhatod ritmusértékkel kitöltött variációit láthatjuk. Észak-Afrikában az aksak ezen változatát *barwal* ritmikai motívumnak nevezik.⁶ A variációk során a *barwal* ritmikájának súlyai szinte végig változatlanok, azonban az ütések, és ezáltal a hangmagasságok változtatásával nyolc különféle dobkíséret jön létre. A váltakozó 3+3+2 belső lüktetés csupán a 7. és 8. variációnál módosul páros lüktetésre.

széle-jobb kéz
közepe-jobb kéz
széle-bal kéz

$\text{♩} = 120$

barwal ritmus 1.variáció 2.variáció 3.variáció

6 4.variáció 5.variáció 6.variáció 7.variáció

10 8.variáció

3. kottapélda. F22a hengersizámú felvétel,
darbuka kíséretének variációi

Bartók a Biskrában töltött pár napos gyűjtése után a 35 km-re délkeletre fekvő Tolga oázisba utazott.⁷ Az itt rögzített felvételek ütőhangszeres kíséretén és a dallamok ritmikáján

⁵ Aksak típusú ritmus a páros és páratlan ritmusértékek váltakozását jelenti, amelynek számos változata megfigyelhető például: 2+3+3, 3+2+3, 3+3+2.

⁶ Mehdi Trabelsi: *La musique populaire arabe dans l'œuvre de Béla Bartók*. PhD disszertáció, Párizs: Université Paris-Sorbonne, 2002. 344.

⁷ Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 84.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek

jelentős különbség figyelhető meg a biskrai anyaghoz képest.⁸ Az F61a számú felvételen a dobkíséret ütemeinek ritmikai fejlesztésében az alap ritmikai motívumot jól mutatják azok a marcatós hangok, amelyek a sűrűbb ritmusú ütemekben is változatlanul ugyanott helyezkednek el.⁹ (4. kottapélda) A ritmus fejlesztését és sűrítését az ütős a *darbuka* közepén szólaltatja meg, amely a kotta negyedik vonalán van jelölve. Az újdonság egyfelől a sűrűn pontozott ritmusképletek és az ütemvégi felütés szerű tizenhatod érték, másfelől az arab zenére jellemző 3+3+2 tagolás helyett,¹⁰ a nyolcadértékek – a 4. kottapélda első ütemében látható – 2+3+3-as osztása. Előbbi ritmusképlet a már korábban említett *barwal*, míg az utóbbi ritmusképlet, amely a 4. kottapéldán is szerepel, a *bunawwara* megnevezéssel ismert Észak-Afrikában.¹¹



4. kottapélda. F61-es számú felvétel ütőhangszeres kísérete, Tolga.

Számos tolgai felvételen megfigyelhető az afrikai törzsi dobolásra jellemző lassú 6/8-os (5a kottapélda), illetve gyors 12/8-os lüktetésű kísérő ritmus (5b kottapélda).¹²



5a kottapélda. Az F60a számú felvétel ütőhangszeres kísérete, Tolga.



5b kottapélda. A F63b számú felvétel ütőhangszeres kísérete, Tolga.

⁸ Bartók az *Arab gyűjtőfüzetben* először az 57a hengerszámu felvételnél tünteti fel a gyűjtés helyszínének Tolgát.

⁹ Azoknál a felvételeknél, – így az F61-nél is – amelyeknél Bartók nem jelölte, hogy a dallamot pontosan milyen ütőhangszerrel kíséri a játékos, a felvételek minősége miatt nem minden esetben lehet pontosan meghatározni a dallam kísérő ütőhangszerét. A *tabbāl* sajátos harsány, csattogós hangszíne miatt a felvételek nagy többségén jól kivehető, ráadásul a legtöbb esetben a fúvós hangszer kísérő hangszereként jelenik meg. Ezzel szemben sok felvételen nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy *darbuka* vagy *bāndir* jelenik-e meg a dallam kísérőhangszereként. A felvételhez kapcsolódó 4. kottapéldán látható dobkíséretet a hanganyag alapján saját kezűleg készítettem el.

¹⁰ Sylvia B. Parker: „Béla Bartók's Arab Music Research and Composition.” *Studia Musicologica* 49/3–4 (2008. szeptember): 407–458. 439.

¹¹ Trabelsi, *La musique*, i.m., 346.

¹² A Biskráról kisebb oázisokban, mint pl. Tolga vagy Sidi Okba Bartók jelentős számú érintetlenebb népzenei tudott gyűjteni, és feltehetően ennek köszönhető, hogy ezeken a településeken az afrikai néger törzsi zene hatása jelentősebb. Bartók az egyik *Arab gyűjtőfüzetben* található dallamnak a *négeritánc* címet adta, amelyet elképzelhető, hogy néger származású előadók adhattak elő. Az 5a kottapéldán a Bartók által lejegyzett dobkíséretet közöltem. Az 5b kottapéldán látható dobkíséretet a hanganyag alapján saját kezűleg készítettem el.

A 6a és 6b kottapéldákon szereplő dallamok ütőhangszeres kíséretét Bartók a Biskrától délre fekvő Sidi Okba oázisban gyűjtötte. A két kíséret egymás utáni felvételeken található és a marcatók kivételével a ritmikai motívumuk, a tempójuk, valamint az ütésmódjuk is teljes egészében megegyeznek. A hangsúlyos hangok azonban két egymástól lényegesen különböző dobkíséretet hoznak létre (6a/6b kottapélda).¹³



6a kottapélda. F93b számmal jelölt dobkíséret, Sidi Okba; 31./ *Szimfónia*, 24./ *ZfMw*.



6b kottapélda. F94a számmal jelölt dobkíséret, Sidi Okba.

A 7. kottapéldán az arab zenében igen gyakran előforduló hemiola jelenik meg. A 6/8-os metrumon belüli nyolcadok először háromnegyedenként háromszor két nyolcados, majd a második ütemben kétszer három nyolcados csoportokba tagolódnak.¹⁴



7. kottapélda. 95a hengershámmal jelölt kíséret, Sidi Okba.

A 8. kottapéldán szereplő 3/2-es *bāndīr*-kíséret felvételét Bartók arab gyűjtésének utolsó helyszínén El Kantarában készítette.¹⁵ A kíséret első ütemében a teljes ritmikai motívum gerince látható. A második ütemben kiegészül díszítő-, és marcatós hangokkal, amelyek mindhárom ütésmódhoz tartozó szólamban megjelennek. A harmadik ütem első marcatós

¹³ Az F93b – egyébként elveszett felvétel – Bartók által a támlapon lejegyzett dallam dobkíséretét közöltem a 6a kottapéldán. A 6b kottapéldán szereplő F94a felvételhez, amely éppen megmaradt Bartók nem készített ritmuslejegyzést, csupán annak az előző dobkísérettel való teljes megegyezésére utal. Habár az F94a felvételen ugyanazon ritmikai motívum szerepel, mint az F93b Bartók által lejegyzett felvételen, a hangsúlyok másik ütésekben hallhatóak. A 6b kottapéldán a hangsúllyal kiegészített dobkíséretet közölöm.

¹⁴ Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 96.

¹⁵ A 8. kottapéldán a Bartók által lejegyzett dobkíséretet, annak a felvételen hallható variációival együtt közölöm.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek

hangja az eddigi perem hangról a mélyebb tónusú közép hangra változik, ezáltal némileg módosul a kíséret lüktetése és a ritmika súlyviszonya.¹⁶



8. kottapélda. F103-as hengersizámú felvétel ütőhangszeres kísérete, El Kantara. 73./ *Szimfónia*, 61./ZfMw.

Az arab zene ütőhangszeres része önmagában is érdekelte Bartókot, valószínűleg ennek is köszönhető, hogy az F75b számmal jelölt felvételének dobkíséretét majdnem teljes egészében, részletesen kidolgozva jegyezte le a támlapon. Mivel ez a gyűjtéshez kapcsolódó egyetlen teljes oldalnyi kizárólag dobkíséretet tartalmazó lejegyzése feltételezhetjük, hogy az arab ütőhangszeres játék technikai fejlettsége, ritmikai sajátosságai Bartók számára ezen a felvételen voltak tettenérhetők leginkább. Habár az említett lejegyzést Bartók végül a budapesti *Szimfónia* és a lipcsei *Zeitschrift für Musikwissenschaft* című folyóiratokban megjelent Algériai gyűjtőútról szóló tanulmányban nem közölte, az autográf támlap legalján eredetileg francia nyelven olvasható Bartók a dobkíséretre vonatkozó rövid megjegyzése: „Ezeknek az ütemeknek a ritmusa szabály nélkül változnak anélkül, hogy hozzákapcsolódnának a dallam egyes részeihez.”¹⁷

A dobkíséret dallamtól valló függetlenedése számos másik arab gyűjtés felvételén is megfigyelhető, azonban a vizsgált dobkíséretnek különlegessége (egyedisége) abban áll, hogy míg a felvételeken hallható kísérek a legtöbb esetben egy, kettő vagy három ritmikai motívumból vagy azok fejlesztéséből épülnek fel, addig az említett példában az ütőhangszeres jóval komplikáltabb módon véletlenszerűen, improvizatíván variálja a különféle ritmusmintákat.

A 9. kottapéldán az említett dobkíséret látható, amely Bartók kéziratához képest némileg eltérő módon a hiányzó kezdő és záró szakasszal, valamint ütemmutatókkal kiegészítve a F75b felvétel hanganyaga alapján közöl. ¹⁸ A felvételen hallható úgynevezett *tabbāl* dobkíséret

¹⁶ Az arab ütőhangszeres kísérekben, a dob közepén létrehozott mélyebb tónusú ütés a legtöbb esetben a ritmikai motívum fontos súlypontjait jelölik.

¹⁷ A kéziratban található megjegyzés eredetileg francia nyelven: „Ces mesures de rythme s’alternent sans règle et sans qu’il soient attachés aux parties spéciales de la mélodie.”

¹⁸ A dobkíséret „fél = 130” gyorsaságú virtuóz tempója miatt a felvétel ritmikailag nehezen értelmezhető és követhető.

lejegyzéséhez a Bartók által használt notációt alkalmaztam,¹⁹ amelyben a jobb kézzel játszott vastag verővel ütött szólam felfelé húzott szárral a felső vonalon, míg a bal kézzel játszott szólam vékony pálcával ütve az alsó vonalon lefelé húzott szárral helyezkedik el.²⁰ Bár a kottában külön nem jelöltem, fontos megjegyezni, hogy a nyolcad értékek a felvételen triolás artikulációval szólnak.²¹ Ahhoz, hogy érthetőbbé és tagoltabbá válják az említett kíséret szerkezete, az összetartozó, valamint az egymástól elkülöníthető ritmikai motívumok csoportjait, különféle betűkkel és számokkal jelöltem. „A”-val a dobkíséret azon részeit jelöltem, amelyek páros lüktetésű – 4/4, 3/2 vagy időnként 2/4-es – ütemekből épülnek fel. Az „A”-val jelölt szakaszok rendszerint három 1 ütemes kisebb ritmikai motívumból tevődnek össze melyeket kis „a”, „b” és „c” betűkkel jelöltem. A kíséretben ezeknek a kisebb ritmikai motívumoknak szabad variálásának köszönhetően a nagy „A” rész különböző variációi figyelhetők meg, amelyeket számokkal jelöltem. Az „A” rész variációi, leginkább az ütemszámuk és hosszúságuk tekintetében térnek el egymástól, az azonos ritmikai elemek használata miatt megegyezik egymással a karakterük és súlyviszonyuk is. „B” betűvel a 3/8-os osztású ritmikai motívumokat különböztettem meg, amelyek jellemzően 12/8-os vagy rövidebb 6/8-os metrikájú ütemekben figyelhető meg, ebben az esetben is különféle hosszúságú motívumsorokat alkotva. „C” betűvel jelöltem a páros alaplüktetéstől eltérő 3/4-es metrikájú ritmikai motívumok csoportját. A kíséret gerincét és a ritmika súlyviszonyait a *tabbäl* gyakran marcatóval ellátott felső szólama adja.

A felső szólam – jobb kézzel – a dobbőr közepén vastag verővel szólal meg, így a két ütésmód közül ez a mélyebb, zengőbb tónusú ütésmód.²² Az alsó szólam – melynek vékony, csattogásszerű hangszínét egy vékony pálcával szóltatja meg a játékos – apró nyolcad értékekkel díszíti és egészíti ki a felső szólamot, ezáltal annak komplementerévé válik.

¹⁹ Előfordulnak olyan *tabbäl* kíséret lejegyzések, amelyben Bartók a három különféle ütésmódot jelöl. Ezekben a kíséreteken jobb kézben tartott vastag faverővel az ütőfelület közepe mellett a bőr szélén is játszik az ütős.

²⁰ A vékony pálcával játszott szólam hangjegyeit a könnyebb értelmezhetőség végett, hagyományostól eltérően x-el jelöltem.

²¹ A nyolcadok triolás játéka a következőképpen értendő:

²² Bartók feltehetőleg a jobb kéz miatt helyezte a fentebb lévő vonalra a mélyebb szólamot, ezzel magyarázható, hogy a mélyebb tónusú hang miért található magasabb vonalon.

tabbāl

75. b hengerszámú felvétel

Sidi-Okba

$\text{♩} = 130$

bevezető a b a c

6 A 1. A

11 A 2.

16 B A 3.

20 B 1. A 4.

25 C

32 A 5.

38 C 1. A 6. C 2.

45 A 2. B 3.



Vastag verővel - jobb kézzel ütve

vékony pálcával-bal kézzel ütve

9. kottapélda. F75b számú felvétel dob kísérete, Tolga.

F. 75. b)

*Accompagnement à la mélodie de 75a)
(nommée Tögl barok)*

Talga
un jeune homme (né à Talga)

$d = 130$

Tutti:

* Ces mesures de rythme s'alternent sans règle et sans qu'ils s'attachent
soient attachés à des parties spéciales de la mélodie.

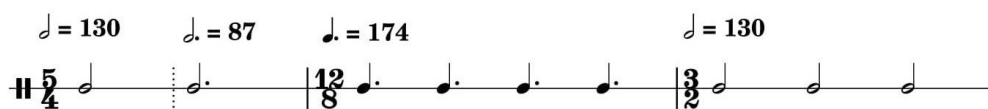
58.

2. faksimile. Az F 75 számú felvétel Bartók támlap lejegyzés, Autográf.²³

²³ Kárpáti, CD-ROM.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek

A kíséret első ütemében található ritmikai bevezető – amely a fúvós hangszerrel párhuzamosan indul –, nem szerepel Bartók lejegyzésében.²⁴ Habár a bevezető ritmikája teljesen eltér a további zenei anyagtól, sajátos módon készíti elő.²⁵ A bevezető ütem ritmusképlete – amely végig a felső szólamban szólisztikusan szólal meg – a második ütem első negyed hangjával együtt értelmezhető megfelelően,²⁶ hiszen ily módon megegyezik egy eredetileg Közép-Afrikából származó, úgy nevezett *son clave* ritmikai motívummal.²⁷ A második ütemben induló A-val jelölt 4 ütemes periódusban „a” „b” „a” „c” módon követik egymást a ritmikai motívumok. Az „a” motívum visszatérése az „A” 1. variációjában is megfigyelhető, azonban itt az első „a” motívum és az azt követő „b” motívum töredék 3/2-es ütemet alkot. A következő részben változatlanul tér vissza az első periódus anyaga, ami egy rövid időre a szabályos rendszer meglétét érezteti. Az „A” 2. variációjában a visszatérő „a” motívum 5/4-es ütemmé tágul, amely előkészíti az új lüktetésű „B” részt. Az 5/4-es ütemben szaggatott vonallal jelöltem a lüktetés változását, amit eddig a felső szólam félértékű mérője határozott meg. A mérő ütés az 5/4-es ütem második felében pontozott fél (háromnegyed érték) hosszúságú, ezáltal olyan mintha a tempó 2/3-ára csökkenne miközben a negyed tempója nem változik. A következő 12/8-os ütemben („B”-vel jelölt rész) a mérő pontozott negyedre változik, ami az előző ütem pontozott fél értékéhez képest pontosan a fele így az ütemek belső nyolcadértékeinek páratlan tagolása és hangsúlyozása által metrikai moduláció érzékelhető. A következő ütemre az „A” 3. variációjára a lüktetés visszaáll az eredeti páros nyolcad tagolással fél értékű mérőre. A 10. kottapéldán az említett modulációs folyamatot és a hozzájuk kapcsolódó metrumok tempóérzetét jelöltem a dobkíséret lüktetését adó felső szólamban, a kotta 15-17. üteméig.



10. kottapélda. modulációs folyamat a F75b számú

felvétel dob kíséret, 15-17. üteméig

²⁴ Feltételezhetően Bartók a kíséret bevezetőjét a dobos bemelegítő ütéseinak értelmezte.

²⁵ Egyes esetekben az alapritmikai formula előkészítést igényel, hasonlóan a Maghreb vidékén „Istikhbar”-nak nevezett melodikus bevezetésekhez. Bartók arab gyűjtésében hasonló bevezetésre – az elemzett felvételen kívül – több példát is találhatunk, amit Bartók is lejegyzett. Trabelsi, *La musique*, i.m., 329.

²⁶ A kottában szaggatott vonallal választottam el a 3/2-es bevezető ütem utolsó két negyed értékét, illetve a második ütem felét, amelyek ily módon két 4/4-es ütemként is értelmezhetőek, ezáltal létrehozva a jellegzetes *son clave* ritmust.

²⁷ A *son clave* egy alapvető afro-kubai ritmus, amely számos latin zenei stílus gerincét alkotja. Ez a ritmus két fő részből áll, amelyeket két ütemen keresztül játszanak.

Az „A” 3. variációban a ritmikai motívumok újabb variálása észlelhető, és hasonlóan az „A” 2. rész felépítéséhez az utolsó ütemben pontozott félértékre változik a mérő, ezt követően pedig megismétlődik a fenti kottapéldán látható modulációs folyamat. Háromütemnyi átvezető „A” 4. variációját követően, átvezetés nélkül váltja fel az eddigi 4/4-es és 2/4-es lüktetésű részt a hat ütemből álló „C”-vel jelölt szakasz 3/4-ben. A 3/4-es motívum alsó szólamában lévő szinkópák komplementer ritmusként egészítik ki a felső szólam marcatós negyed mozgását. A marcatók az első két ütemben csak az első negyed ütéseken figyelhetők meg, a harmadik ütemben azonban a harmadik ütés is hangsúlyt kap. Habár a hangsúlyok elhelyezkedése véletlenszerűnek tűnik, a „C” 2-es variációjának 3/4-es részében – amely csupán négy ütemből áll – a „C”-vel teljesen megegyező struktúrában jelennek meg a marcatók. Ebből is kiderül, hogy a dobkíséretben olyan ritmusminták vannak felfűzve egymásra, amelyek nemcsak az egyes ütemek ritmikai motívumai lehetnek, hanem hosszabb szakaszok összekapcsolódásával több ütemes ritmikai motívumot is alkotnak. Érdekes megfigyelni, hogy mindhárom 3/4-es „C”-vel ellátott részt az előtte lévő „A” rész 2/4-es üteme előz meg. A kíséret utolsó „B”-vel jelölt ütemét hasonlóan a 15.-17. ütem közötti moduláció köti össze.

Összességében megállapítható, hogy a 75. b számú kíséret nagy betűvel jelölt részein belül szabadon variálja a játékos a ritmikai motívumokat és azok hosszát, azonban a részek között mindig hasonlóan vezeti át egyik szakaszt a másikba, például „A”-ból „B”-be illetve „A”-ból „C”-be. Emellett a „B” és „C” részek nem találkoznak közvetlenül, minden esetben található A rész közöttük. Ily módon az improvizációs, véletlenszerű játékmód, bizonyos keretek között, tágabb rendszerben, de mégis bizonyos szabályszerűség mentén halad.

Az arab gyűjtés dobkíséretei között még számos olyan felvétel található, ami ritmikai összetettsége, virtuozitása, és a változatos ritmikai motívumok szempontjából kiemelkedik a többi közül, viszont Bartók tanulmányaiban nem található róla részletes lejegyzés. A 90.a hengerszámú felvételen a dob kíséret az előzőhöz hasonlóan tabbál-on szólal meg, és a zenei anyag komplikáltsága miatt érdemesnek találtam a teljes kíséretet kottában rögzíteni, és az alábbiakban közölni.²⁸ A felvétel gyenge minősége miatt a kíséret bizonyos részei, csak többszörös lassítás segítségével lehetett tisztán értelmezni. A korabeli hangrögzítési technikákkal maga Bartók sem volt elégedett, egyik írásában a következőket olvashatjuk:

²⁸Algéria és környékén szinte minden család rendelkezett egy *darbukával*, *tabbalon* viszont szinte kizárólag hivatásos zenészek játszottak. Feltételezhetően ennek köszönhető, hogy a felvételek közül a *tabbál* kísérekben található a legkomplikáltabb ritmikájú és variáltságú szólam. Trabelsi, *La musique*, i.m., 126.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek

A legtöbb exotikus nép zenéjének – pl. az arabok dallamainak – ütőhangszereken szerfölött jellegzetes, különböző kísérete rendkívül fontos alkotórésze; az ütés módja, továbbá az ütőknek a két kéz között való váltakozása a fonogramból nem ismerhető meg, az olykor rendkívül komplikált ritmust a színhelyen kell lejegyezni.²⁹

A kilassított felvételen jól hallható az eddigi *tabbāl* megütési lehetőségek mellett egy harmadik is, amely a jobb kézben vastag fa verővel a bőr szélén történik. A három megütési mód (jobb kézzel vastag verővel közepén és szélén, illetve bal kézzel pálcával) egymástól jól elkülöníthető hangszínt eredményez, amely a hangsúlyok és a különböző ritmikai motívumok által rendkívül változatos kíséretet eredményez. Bartók az 1932-ben Kairóban megrendezett zenei kongresszuson így fogalmaz ezzel kapcsolatban:

Bizonyos kezdetleges formái a többszólamúságnak már léteznek az arab zenében – például azokban a darabokban, ahol a dobon ritmikus motívumokat játszanak. Ezek a motívumok hangszínbeli különbségeik révén mintegy sajátos dallamvonalat képeznek.³⁰

A *tabbāl* három különféle megütési módjának nótációja a *rcheita*³¹ nevezetű fúvóhangszer szólama alatt jól látszik Bartók lejegyzésében is.³² (3. faksimile) Lejegyzésemben hasonlóan a bartóki nótációhoz a jobb kéz kétfajta ütésmódját a dallamvonalon egy hang távolságra helyeztem el egymástól.³³

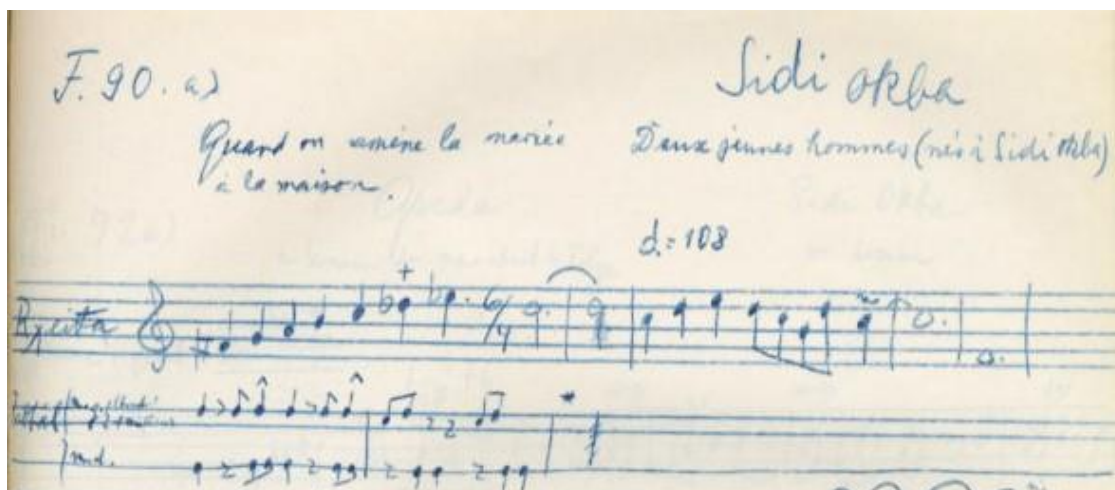
²⁹ Bartók Béla: „Zenei folklór.” In: *BÖI*: 571–578. 573.

³⁰ Denis Dille: „Bartók und die Volksmusik.” In: Denis Dille (közr.): *Documenta Bartókiana*. (Budapest: Akadémiai kiadó, 1970.) 70–128. 118.

³¹ A *rcheita* egy oboa szerű hangszer. Bartók szerint: „Hangja sokszorta erősebb, mint az oboa legmélyebb hangjai; minden regiszterben egyformán átható és éles, zárt helyiségben szinte velőkéig ható.” *Tabbāl* szólamot szinte kizárólag *rcheita* kísérőtársaként találhatunk, mivel a *darbuka* és *bandir* hangerejét elnyomná a *rcheita* lármás hangja.

³² Bartók lejegyzése és a felvétel kíséretének anyaga között nem találtam egyezést.

³³ A kíséret könnyebb olvashatósága végett az egymás mellett elhelyezkedő kétfajta ütésmódot a hagyományos mellett speciális rombusz alakú hangjeggyel jelöltem.



3. faksimile. Bartók F90a hengorszámú felvétel támlap lejegyzésének autográf részlete³⁴

A 12. a/b kottapéldán látható F90a hengorszámú dob kíséret ritmikai motívumait, illetve részeit az F75b felvételtől eltérően nem betűkkel jelöltem, mivel itt a motívumok több ütemből egyetlen témává összeállva ismétlődnek, variálódnak. A kottában megkülönböztettem főtémát, annak hiányos, bővített, illetve töredék változatát. Emellett egy rövid bevezető és egy átvezető rész található a kíséret szerkezeti felépítésében. A zenei szövetből dinamikailag különféle mértékben kiemelkedő ütések, hangsúlyokkal és marcátókkal jelöltem. A kíséret főtémája először a negyedik ütemben hallható teljes egészében és három ütemen keresztül tart. Előtte egy ritmikai bevezető, illetve egy rövid töredék található, amely a főtéma első ütem első felének és a harmadik ütem második felének (a szaggatott vonaltól kezdődően) motívumaiból tevődik össze. A főtéma 4/4-es első és második ütemének ritmikai gerincét a 2+3+3-as osztású, korábban már említett *bunawwara* ritmikai motívum határozza meg, amely egyben a téma súlypontjait is jelöli. (11. kottapélda)

³⁴ Kárpáti, CD-ROM.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek



11. kottapélda. Alul az F90a hengersizámú kíséret főtámája (4., 5. ütem), fölötte az úgynevezett *bunawwara* ritmusképlet.

A főtéma utolsó üteme hasonlóan indul a második ütemhez azonban kiegészül egy záró motívummal, ezáltal 6/4-es ütemet hozva létre. (12. kottapélda) Ez a zárómotívum, amely a szaggatott vonaltól indul, a főtéma minden egyes változatának végén megtalálható. A kíséret 7. ütemében jelenik meg először a főtéma két ütemből álló hiányos változata. Ez a változat megegyezik a főtéma első 4/4-es és harmadik 6/4-es ütemével, azonban a főtéma középső (második) üteme teljes egészében hiányzik. A kíséret során a hiányos téma fordul elő leggyakrabban, és általában periodikusan ismétlődve. A 9. ütemtől indul a főtéma négy ütemes bővített változata, amelyben először a főtéma 1. üteme, majd a második üteme duplázva jelenik meg, amihez egy 7/8-os zárás kapcsolódik. Hasonló metrikai struktúrájú, bővített változat található a kíséret végén is (29-32 ütemig), viszont a ritmikai motívumok és a hangsúlyok némileg variáltak jelennek meg. A 13-14. ütemben az eddig használt ritmikai motívum töredékekből alakul egy átvezető szakasz. Az 14. – 5/4-es – ütem elején egy hangsúlyos duplaütéssel egy pillanatra megakad a ritmikai folyamat.³⁵ A főtéma teljes egészében a 17. ütemben jelenik meg újra, utána a kíséret végéig hiányos, töredék, illetve bővített változatok következnek. A felvétel tempójelzése hozzávetőleges, ugyanis az ütőhangszeres tempója folyamatosan hullámzik. Főként az azonos ritmikai motívumok játszásánál lehet gyorsulást tapasztalni, míg a záratoknál némi visszalassulást.

³⁵ A kíséret 5/4-es ütemének első hangja az egyetlen olyan ütés, ahol a játékos a jobb kezében vastag verővel és a bal kezében vékony pálcával egyszerre üt. Így ez az ütés hangszínében is kiemelkedik a többi közül.

tabbál

90. a hengerszámú felvétel

Sidi-Okba

$\text{♩} = 150$

ritmikai bevezető

Téma töredék

4

Főtéma

7

Téma- hiányos változat

10

Téma- bővített változat

14

Átvezető rész

Téma- hiányos változat

17

Főtéma

20

Téma- hiányos

Téma - h.

23

Téma - töredék

26

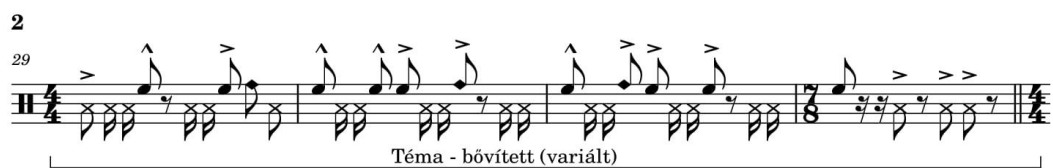
Téma - hiányos

Téma - h.

12./a kottapélda. Az F 90. a hengerszámú

kíséret 1. oldal

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kísérek



12./b kottapélda. Az F 90. a hengerszámú kíséret 2.

oldal

Az alábbiakban az arab gyűjtés biskrai helyszínéről, két olyan lakodalmas induló-szerű zene kísérete kerül közlésre, amelyek több szempontból is érdekesek külön-külön az elemzésre, és nem találhatóak Bartók lejegyzési, illetve tanulmányai között.

A 13. kottapéldán látható F52a hengerszámú felvétel *tabbāl* kíséretében egyedülálló módon két egymástól jelentősen eltérő tempójú és metrikájú téma váltakozik. Az „A”-val és „B”-vel jelölt témák tempója átmenet nélkül teraszosan változik. A kíséret bevezetője a lassabb tempójú (nyolcad = 240) „A” témának utolsó három hangjával indít. Ezt követően a gyorsabb „B” téma (nyolcad = 300) indul 5/8-ban 3+2 osztásban, amit Észak-Afrikában *mdjarrad* ritmusképletnek neveznek.³⁶ Az első „B” téma két 5/8-os ütemét követően egy 3/8-os ütemmel zár, ami a második és harmadik „B” témánál egyformán négy 5/8-os és egy 3/8-os ütemből álló. A „B” témák között húzódó lassabb „A” témák felépítése minden esetben két – egy 9/8-os és egy 12/8-os – ütemből áll, tehát periódikusan ismétlődő. A kíséretben a két téma bár két egymástól eltérő belső metrikai tagolással rendelkezik mégis, a két rész végig periódikusan ismétlődik.

A 14. kottapéldán látható másik lakodalmas zene *tabbāl* kíséretében is két téma váltakozik, azonban itt a tempó állandó és a metrika a belső tagolásokon kívül folyamatos hármas lüktetésben marad. A kíséret hasonlóan az eddig vizsgált kíséretekhez bevezetővel indul melyben a „B” rész motívumait variálja 3/2-ben belső 5/8-os és 7/8-os tagolásban. Az első „A” rész első üteme marad 3/2-ben viszont 3/4-es belső tagolással, majd ezt követi egy 3/4-es ütem. Így összesen három 3/4-es motívum található benne. Az első „B” részben – hasonlóan a bevezetőhöz – 5/8-os és 7/8-os tagolás jelenik meg, ezáltal a metrum érzet egy pillanatra megbotlik. A második és harmadik „A” részben összesen öt 3/4-es ritmikai motívum szerepel, ebből négy 3/2-es egységben. Érdekes, hogy az „A” részek ritmikai motívumainak száma minden esetben páratlan (három, öt) míg a „B” részek belső váltakozó ritmikájú motívumai párosan jelennek meg (kettő, négy).

Összességében megállapítható, hogy az eddig elemzett és vizsgált ütőhangszeres kíséretek mindegyikében találhatóak szabályszerűségek, amelyek olykor egyértelmű módon, időnként azonban alapos és részletes vizsgálatuk nyomán kerülnek felszínre. Habár Bartók több ütőhangszeres kíséretet véletlenszerűnek és rendszer nélkülinek tartotta, a fenti példákon keresztül megismerhetővé válnak a kíséretek sajátos, de valamilyen módon mégis struktúrálnak mondható felépítései.

³⁶ Trabelsi, *La musique*, i.m., 341.

1.2. Az arab ütőhangszeres játék Bartók észak-afrikai gyűjtésében: Ütőhangszeres kíséret

tabbāl

52. a hengerszámú felvétel

Biskra

♩ = 240 ♩ = 300

A rész bevezetés 1.B rész

5 ♩ = 240 ♩ = 300

1.A rész

8 ♩ = 240

2.B rész 2.A rész

13 ♩ = 300

3.B rész

18 ♩ = 240

3.A rész

21 a bőr szélén, jobb kézzel, vastag verővel
a bőr közepén, jobb kézzel, vastag verővel
vékony pálcával, bal kézzel ütve

13. kottapélda. F52a hengerszámú
felvételének *tabbāl* kísérete

tabbál

50. b hengerszámú felvétel

Biskra

♩ = 82

5/8 7/8 3/4 3/4

bevezető B rész A rész

4 5/8 7/8 3/4 3/4 3/4 3/4

B rész A rész

7 5/8 7/8 5/8 7/8

B rész

10 3/4 3/4 3/4 3/4

A rész

a bőr szélén, jobb kézzel, vastag verővel
a bőr közepén, jobb kézzel, vastag verővel

vékony pálcával, bal kézzel ütve

14. kottapélda. F50b hengerszámú

felvétel *tabbál* kísérete

1.3. Az arab ütőhangszeres játék hatása

Az észak-afrikai népzenei gyűjtés hatásai több későbbi Bartók-műben felelhetők, amiről 1928-ban a New York-i Pro Musica Society meghívására tartott előadásában, maga Bartók is beszámolt:

Ami engem illet, nem csupán magyar, hanem szlovák és román népzene is gyűjtöttem és vettem mintául. Sőt a világháború előtt Észak-Afrikában is jártam, hogy a Szahara arab népzenejét gyűjtssem és tanulmányozzam. Nem zárkózom el az arab népzene hatása elől sem: zongoraszvitem harmadik tételére például az arab népzene hatott.¹

A szvitben az arab hatás legfőképp a zongora állandó ostinato ritmusú szólamában jelenik meg, amely emlékeztet az arab népzene dobkíséretére.² Bartók későbbi, a Harvard Egyetemen tartott előadásában egy másik művére a *Táncszvit* kromatikus melódiáinak arab népzenei vonatkozásaira utalt.³ Ezeken kívül, olyan művekben is megfigyelhetők az arab hatások, amelyekre Bartók nem utal. Az egyik ilyen mű Bartók 4. vonósnégyesének zárótétele, ahol egyértelműen megjelennek az arab ütőhangszeres kíséret ritmikai motívumai. A brácsa szólam egyenletes nyolcad kíséretét *sforzatók* és a cselló szólamának a korábban említett *aksak* típusú 3+3+2 nyolcadértékei tagolják, miközben a két hegedűszólam a lüktetéstől teljesen független zenei folyamatot játszik.⁴ Ütőhangszeres hangszerkezelés szempontjából talán a legközvetlenebb kapcsolódási pont *A csodálatos mandarin* fugatójának nagydob szólamában érhető tetten (10. kottapélda). Bartók tulajdonképpen a *tabbāl* hangszínét és annak arab népi játékmódját ülteti át a klasszikus zenekari nagydobra.



15. kottapélda, Bartók: *A csodálatos mandarin* fugatójának nagydob szólama

¹ Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: *BBI I*: 129–137. 135.

² Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 92.

³ Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: *BBI I*: 161–184. 176., 177.

⁴ Kárpáti, *Bartók Észak-Afrikában*, i.m., 97.

A játékosnak utasítást ad arra, hogy a lefelé húzott szárú hangokat bal kézzel rugalmas pálcával üsse úgy, hogy közben a pálca felső része a bőrön helyezkedjen el. A fölfelé húzott szárú hangokat a jobb kéz, nagydob verővel szólaltatja meg.⁵ Bartók nótációján megfigyelhető, hogy az arab dobkíséretnek lejegyzéséhez hasonlóan a mélyebb hangszínt jelöli magasabban.

Az arab ütőhangszeres játékmód alapvető sajátossága, az ütőfoltok elkülönülése,⁶ szintén megjelent Bartók műveiben, legelőször a *Falun* című művében, amelyet 1926-ban komponált.⁷ Bartók a kisdob szólam kottájában a lefelé húzott szárú hangjegyeinek megszólaltatását a dobbőr szélén, míg a felfelé húzott hangokat egy vagy két ujjal a hangszer közepén jelölte. A hangszer megszólaltatási instrukciója azt bizonyítja, hogy Bartókot tíz évvel az afrikai gyűjtés után is foglalkoztatta az ütőhangszerek különböző megszólaltatási módjai. Kereste az ütőhangszerek effektusaiban rejlő lehetőségeket, illetve azok alkalmazásait, melyek kezdetben az 1. zongoraversenyében, majd később a két zongorára és ütőhangszerekre íródott szonátájában valósultak meg leginkább. Ehhez jelentettek kiemelkedően fontos inspirációt a gyűjtése során – az arab paraszti zenében és légkörben – megtapasztalt élményei.

⁵ A partitúrában eredetileg német nyelven íródott ütőhangszeres instrukció: „Die Unterstimme mit der linken, die Oberstimme mit der rechten Hand zu spielen. Die linke Hand benützt (bis [64]) einen biegsamen Stab, mit dessen oberer Hälfte das Fell berührt wird.”

⁶ Az ütőfolt elnevezés az adott ütőhangszer bőrének különböző megütési helyeit jelenti, ami Bartók előírása szerint a kisdobbőr közepét és a kávához közeli szélét jelenti. A normál ütőfolt a kisdobon a kettő közötti részen helyezkedik el.

⁷ Későbbi műveiben, mint például a *II. Rapszódia hegedűre és zenekarra*, a *Cantata profana*, a *II. Zongoraverseny* és a *II. Hegedűverseny* szintén alkalmazza kisdobon a kétfajta ütőfoltot.

2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében

Bartók saját művészetéről 1943-ban a Harvard Egyetem meghívására kilenc előadást tervezett megtartani. Az előadások témája közül a negyediknek – amelyet egészségi állapota miatt már nem tudott bemutatni – „Ritmus, ütős effektus” címet adott. Az előadás fogalmazványának a ritmussal kapcsolatos része valamelyest elkészült, azonban az ütős effektusról szóló anyag írásába már nem kezdett bele. A téma felvetése azt bizonyítja, hogy az ütőhangszerek különféle megszólaltatása révén létrejövő effektusok Bartók műveinek meghatározó szerepet betöltő elemei. Ez a fajta érdeklődése a zenekari darabjainak újszerű ütőhangszerkezelését illetően először a *Négy zenekari darab* (1921), a *Tánc-szvit* (1923) és a *Csodálatos Mandarin* (1924) című műveiben érhető tetten.

A Harvardi előadások 6. tervezett előadásának Bartók a „Hangszerelés (új hangszeres effektusok) zongora és hegedű mint ütőhangszer” címet adta. A zongora, mint ütőhangszer már az 1916-os zongorára íródott *Suite*-jében is foglalkoztatja Bartókot, aki a művel kapcsolatban megjegyzi: „(ez egyes tételeiben a zongora ütőhangszeres jellegét hangsúlyozza)”.¹ Az 1926-os év zongoradarabjaiban tovább erősödik ez a törekvés, ami megmutatkozik például a *Szonáta* ütőhangszerszerű főtémájában, a *Kilenc kis zongoradarab: Menuetto, Csörgőtánc* tételeinek ütőhangszeres hatásaiban, a *Szabadban* ciklus *Síppal, dobbal* határozatlan hangmagaságaiban és dobritmusaiban, valamint *Az éjszaka zenéje* zörejszerű effektusaiban.² A zongora szólamainak folyamatosan lüktető, súlyokat ütő dobolása és az ezt ellensúlyozó szinkópás komplementer ritmusok fontos jellemzői Bartók folyamatosan kialakuló *percussive* zongorastílusának.³

Bartók a zongora ütőhangszerként való alkalmazását a zongoradarabjai után, először az 1. zongoraversenyében az ütőhangszerek társaságában próbálja ki, amely különösen *Az éjszaka zenéjére* emlékeztető második tételben figyelhető meg,⁴ ahol egymásmellé állítja a két „rokon” hangszer hangzásbeli hasonlóságait. A Zongoraversenyben a zongora a hagyományostól eltérően egyfelől többnyire az ütőhangszercsoportnak részévé válik, amelyet Bartók partitúrába írt utasítása is megerősít: „Az ütőhangszereket (az üstdobokkal együtt) lehetőleg

¹ Bartók Béla: „Mesterművek zongorára.” In: *BBi I*: 94–95. 94.

² Tallián Tibor: *Bartók Béla*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.) 231.

³ Somfai László: *18 Bartók tanulmány*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2014.) 81.

⁴ Kroó György: *Bartók kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 136.

közvetlenül a zongora mögött kell felállítani”.⁵ A szólisztikus szakaszokban pedig leginkább repetáló, makacsul doboló anyagokat játszik.⁶ Bartók 1927-ben a következőképpen nyilatkozik a zongora szerepéről:

A zongorahang semleges jellegét régóta felismerték. Nekem azonban úgy tetszik, hogy igazi jellegzetességét csak az a mostani törekvés használja ki, amely ütőhangszerként kezeli.⁷

Bartók úttörő volt a zongora ütőhangszerként való alkalmazásában,⁸ amellyel kapcsolatban fontos megemlíteni Bartók több mint 10 évvel korábbi arab gyűjtésének hatásait. A szűk hangterjedelmű dallamok és az *ostinatós* ritmikai motívumok az 1. zongoraverseny teljes egészének meghatározó elemei, amik Bartók korábban komponált zongoradarabjainak is egyik alapvető jellemzőjeként jelennek meg.⁹ Szintén az arab gyűjtés hatásának köszönhető Bartók rendkívüli érdeklődése az ütőhangszerek különféle megütésével létrehozható újszerű hangzások iránt. Az ütőhangszeres effektusok mellett a játékmód és az ütőhangszeres szólamok összekapcsolásai terén is megfigyelhetők Bartók újító szándékai, amellyel kapcsolatban a zongoraverseny ütőhangszeres partitúrájának nyitóoldalán, a következő magyarázat olvasható:¹⁰

The Percussion is for 3 performers. [...] Where two percussion parts are joined by { the two instrument concerned must be played by one performer. The effect and manner of playing are explained by figures as follows.¹¹

A *Falun négy (nyolc) nőihangra és kamarzenakarra* című 1926-ban íródott műve, az 1. Zongoraverseny ütőhangszeres szólamait illetően előtanulmányként tekinthető. Az egyik lényeges hasonlóság a *Falun* című művével, – amit Bartók először kiemel a magyarázatában – az ütőhangszer szólamok összekapcsolása. A Zongoraversenyben a legtöbb esetben a húros és húrnélküli kisdob szólamait kapcsolja össze, illetve pár ütemig a két függesztettcintányér

⁵ Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000.) 278.

⁶ I.m., 233.

⁷ *BÖI*: 793.

⁸ Stephen Walsh: *Bartók Chamber Music*. (London: BBC, 1982.) 69.

⁹ Mehdi Trabelsi: *La musique populaire arabe dans l'œuvre de Béla Bartók*. PhD disszertáció, Párizs: Université Paris-Sorbonne, 2002. 466.

¹⁰ A timpani szólamot Bartók külön szólamkottába írta.

¹¹ „A mű 3 ütőhangszeres előadót foglalkoztat. Ahol két ütőhangszer szólamot { köt össze, ott az adott két hangszert egy előadónak kell játszania. Az effektust és a játékmódot az alábbi számok magyarázzák.”

szólamait. Az összevont szólamot Bartók magyarázata szerint egy ütőhangszeres játssza, ami a *Falun*-ban is megfigyelhető, ahol a két kisdobszólamhoz időnként egy harmadik függesztett cintányér vagy nagydob szólam is kapcsolódik.¹ Ez a fajta úgynevezett *set-up* játékmód, – amelyben egy játékos egyszerre vagy felváltva több ütőhangszert is megszólaltat – megfigyelhető Igor Stravinsky két korábbi, az 1918-ban íródott *Histoire du soldat* (A katona története), illetve a *Ragtime* című műveiben is. Utóbbi partitúráját Bartók még a Zongoraverseny komponálása előtti időszakban – vélhetően a hangszerkezelési újítások miatt – tanulmányozta,² így módon hatással lehetett a készülő zongoraverseny ütőhangszeres szólamaira is.

2.1. Ütőhangszeres effektusok az 1. zongoraversenyben

Bartók az 1. zongoraverseny ütőhangszeres partitúrájához fűzött magyarázatának további részében, kilenc féle effektust és játékmódot különböztet meg, amit 1-9-ig számozva jelöl a szólamokban, és amit részletesen kifejt a hozzájuk tartozó leírásban.¹ Az ütőhangszerek különösen gazdag megütési lehetőségeit, ezáltal színes hangzásait Bartók a komponálás előtt a *Sternberg* cégtől kapott ütőhangszereken maga is kipróbálhatta.² Így módon a zongora mellett az alkotói folyamat során az ütőhangszerek is állandóan elérhetőek voltak Bartók számára, ami lehetőséget adott az újfajta ütős effektusok kikísérletezéséhez, és vélhetően fontos inspirációként szolgált a zongoraszólam ütőhangszerszerű részeinek kidolgozásában. Az ütőhangszeres partitúra leírásában a következő effektusok és játékmódok találhatók:

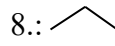
- 1.: a dobbőr közepén, timpaniverővel;
- 2.: a dobbőr közepén a kisdobverő fejével;
- 3.: a dobbőr és a függesztett cintányér pereménél, a kisdobverő fejével;

¹ Komor Vilmos a *Falun* 1926-os bemutatójának karmestere, 1970-ben készült interjúbán a következőképpen emlékezett vissza a próbafolyamatra: „Köztudomású, hogy ez a darab elég komplikált ritmikailag és a ritmuskombinációkon belül még külön Bartók, aki nagy előszeretettel viseltetett az ütőhangszerek kezelése iránt, előírta pontosan, hogy mit kell a szélén egy dobknak mit kell a közepén egy dobknak, hol kell kézzel váltani, szóval rengeteg olyan variációt ami az akkori ütők előtt teljesen ismeretlen volt” Bartók Béla halálának 25. évfordulóján készített sorozat. Készítette: Magyar Televízió, 1970. Megtekintés: Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA).

² Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor, 1999.) 134.

¹ Bartók későbbi műveiben nem használja az effektusok számokkal történő bejegyzését, helyette a szólamkotta elejére, illetve a kottában az adott oldal alján lábjegyzetben jelölte a kívánt hangzás elérésének pontos módját.

² ifj. Bartók Béla: „Apámról.” In Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok III.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.) 281–285., 283.

- 4.: a függesztett cintányér pereménél, timpaniverővel;
- 5.: a függesztett cintányér pereménél a kisdobverő végével;
- 6.: a függesztett cintányér közepén a kúpon, kisdobverővel;
- 7.: az egyik kisdobverővel a függesztett cintányér szélét ütve, míg a másik verőt a bőr akasztójához rögzítjük úgy, hogy a verő feje érintse a cintányért;
- 8.:  két verővel a kisdob peremétől a közepe felé haladva majd vissza;
- 9.: két timpaniverővel a cintányér szélén.

A felsorolt effektusok és játékmódok egy része nem először jelenik meg Bartók ütőszólamaiban. A kisdob bőrének széle, illetve közepe megütését Bartók a *Falun*-ban is alkalmazta, ráadásul hasonlóan a Zongoraversenyhez, húros és húrnélküli hangszereken is.³ Míg a függesztett cintányér játékmódjai közül a faverő már korai műveiben is például az 1904-es *Scherzo*-ban szerepelt, a timpaniverő használata az 1911-ben írodott *Román tánc zenekarra* című művében, később az 1921-ben hangszerelt *Négy zenekari darabjában*, a Táncszvitben (1923), illetve a különböző vastagságú faverők használata például *A csodálatos mandarinban* (1924) jelenik meg. A timpaniverővel a dobbőr közepén játszott, illetve a függesztett cintányér közepén a kúpon, kisdobverővel ütött effektusok korábbi műveiben még nem figyelhetők meg.⁴ A 8. pontban jelölt játékmód – amelyben a kisdob peremétől a közepéig, majd vissza kell haladni – Bartók a *crescendáló-decrescendáló* kisdobtremolók esetén alkalmazza.⁵ A játékmódok közül a 7. pont talán a legkülönlegesebb mind a megütést mind a hangzást tekintve, ami rávilágít Bartók innovatív hangszerkezelésére, és arra az állandó kíváncsiságra, ahogyan az új és szokatlan ütésmódokat és a hozzájuk társuló effektusokat alkalmazza. A függesztett cintányér bőr akasztójához rögzített kisdobverő – a másik verővel a cintányér szélének megütése majd rezgése hatására – mozgásba jön és finoman pergő hangot ad, amely ötvöződik a peremen ütött zengő cintányér hangzásával. Az effektus fontosságáról tanúskodik a Zongoraverseny 2. tételéhez kapcsolódó legkorábbi folyamatvázlat, ahol Bartók piros színnel kezdetlegesen jelölte az ütőhangszerek belépései helyeit, azonban az effektust illető

³ A húros, illetve húrnélküli kisdobokon játszva a hangszerek kétféle megütése (szélén, közepén), jelentősen eltér egymástól, így ezeket kombinálva négy különféle effektus jön létre.

⁴ Feltételezhető, hogy Bartók merített ötletet Stravinsky műveiből a verőválasztást illetően, mivel a Bartók által tanulmányozott *Ragtime* (1918) kamaradarabjában már szerepel a dobok timpaniverővel történő megszólaltatása.

⁵ Bartók 8. játékmódja, amelyben a halk dinamikát a magasabb tónusú, kevésbé zengő kisdob peremétől, a zengőbb és mélyebb bőrközepe felé haladva játékát határozza meg. A változó dinamikájú kisdob tremoló képzésének megvalósításának a kisdob bőrének pontos helyét illetően, feltételezhető, hogy egy korabeli ütőhangszeres játékosnak nem volt magától értődő, így Bartók fontosnak tartotta megjegyezni, ami tükrözi a körültekintését és precizitását a hangzás technikai megvalósulását illetően.

2.1. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében: Ütőhangszeres effektusok az 1. zongoraversenyben

magyarázatot egyedül a későbbi 7. számmal jelölt ütéshez írt, amely a következőképpen olvasható: „piatti (bot rezegetés)”.⁶

Bartók a későbbi két zongorás fogalmazványában kiváltképp a 2. tételt illetően, részletesen beírja a zongoraszólamok mellé az ütőhangszeres szólamokat, illetve itt már számokkal látja el az adott ütőhangszer hangjait, aminek pontos megütési módját a lap alján részletezi.⁷ A fogalmazványban még nem a végleges számozás, illetve effektus szerepel, viszont megfigyelhető benne a rendszer kialakulásának folyamata.⁸

Bár a Zongoraverseny mindhárom tételében megfigyelhető Bartók újszerű megközelítése az ütőhangszerek hangzását illetően, igazán kiemelkedő szerepet a második tételében kapnak.

Az 1. zongoraverseny második, lassú *andante* tempójú tételének első négy üteme, ütőhangszeres bevezetővel indul, amelyben a kezdő motívumot a timpani első ütemben induló háromnyolcadai és a következő ütem timpaniverővel megütött függesztett cintányér hangjai adják. (16. kottapélda) Az 5. ütemben a zongora a timpaniban induló motívumot és annak hangzását utánzó *staccatós* hangokon lép be, majd a következő ütemtől az ismétlődő pontozott negyedes akkordokkal ismétli a függesztett cintányér effektusát. A cintányér és a zongora pontozott negyed hangjai közben a húrnélküli kisdob szólamban a 3/8-os ütem második és harmadik ütésére – egymástól jól elkülöníthető, közepén timpaniverővel és a peremén kisdobverővel megütve – jelennek meg kísérő hangok. (16. kottapélda)

⁶ PB 58PPS1. 34. Bartók „bot rezegetés” megjegyzése ebben a hiányos formájában, itt még hagyományos kisdobverővel megszólaltatott cintányér tremolóra is utalhatna, azonban a megfogalmazás azt sejteti, hogy a verő itt passzív mozgásban hozza létre a rezgő hangot és nem direkt módon. Elképzelhető, hogy a különleges ütemmódot maga Bartók kísérletezte ki. A fogalmazványvázlat kézírata a bázeli Paul Sacher Alapítvány (Paul Sacher Stiftung) Bartók-gyűjteményében található, fénymásolata pedig a budapesti Bartók Archívumban tanulmányozható.

⁷ PB 58PPS1.

⁸ Megfigyelhető a II. tétel kétfonórás fogalmazványban, hogy az adott megütési módok és a hozzájuk tartozó számok – ahogyan a zenei szöveg sűrűsödik és egyre több ütőhangszeres effektus jelenik – szinte oldalanként változnak, és csak az adott oldalra érvényesek.

II.

Andante (♩=108)

Timpani

Tamburo piccolo s. c.

Cassa e Piatto

Pianoforte

16. kottapélda: 1. zongoraverseny. II. tétel. 1-8. ütem
Partitúra. Universal Edition. (továbbiakban U.E.) 8777.

Az 1. ziffertől kezdve a húrnélküli kisdobkíséret, húros kisdobbal – közepén, dobverővel játszva – egészül ki. A három egymástól jelentősen eltérő effektus jól kivethető dallamot hoz létre, amit a zongora átkötött akkordjai és a cintányér kizengetett hangjai kísérnek. (17. kottapélda) A dallam mély tónusról indul a húrnélküli kisdob közepén timpani verővel, amit tőle magasabban hangzó, dobverővel a kisdob szélén ütött hang követ. A dallam „legfelső” hangja a magasabb húros kisdob közepén szólal meg, ami a húr rezgése miatt akusztikailag még magasabbnak hallatszik.⁹ A dallam ezután megfordul és ereszkedve először a peremnél majd a hangszer közepén ütve, a legmélyebbnek ható effektuson zár. (17. kottapélda)

⁹ Bartók két különböző hangmagasságú kisdobot ír elő. Egy húr nélküli alacsonyabbra hangolt és egy húros magasabbra hangolt dob. A Zongoraverseny kétfonórás fogalmazványába a húros kisdobon még nincs jelölve a megütés pontos helye. PB 58PPS1. 16.

2.1. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében:
 Ütőhangszeres effektusok az 1. zongoraversenyben

17. kottapéllda: 1. zongoraverseny. II. tétel. 1.

ziffertől. U.E. 8777.

Az 5. *ziffer* előtti *pianississimo* timpani verővel ütött cintányértremolót, amely a zongora szólammal együtt fokozatosan *calando* halkul és lassul, váratlanul szakítja meg az 5. *ziffer* első hangján egy szóló *fortississimo* cintányérütés, az eddigiektől eltérően a cintányér közepén a kúpon ütött effektussal. Az 5. *ziffer* utáni hetedik ütemtől a zongora, a tam-tam és nagydob szólamaival „kamarázik”. A mélyregiszterű zongoraszólam repetitív, oktávketőzött ütőhangszerszerű effektusait a tam-tam és a nagydob – a zongoránál puhább hangzású – *pianississimo* komplementer ütései egészítik ki. (18. kottapéllda)

18. kottapéllda: 1. zongoraverseny. II. tétel. 5.

ziffer után 3-9. ütem. U.E. 8777.

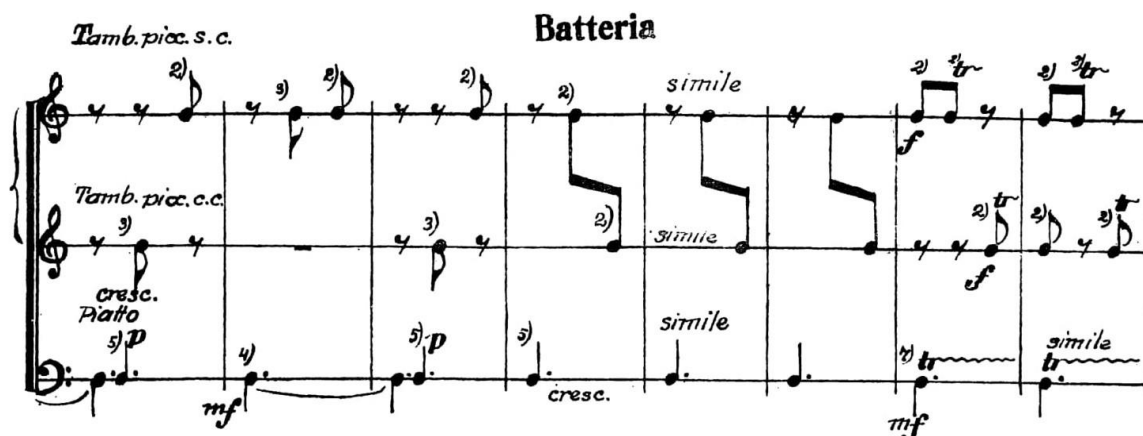
Az 5. *ziffer* utáni tizedik ütemben a kezdő motívum háromnyolcad hangjait kopogja a zongora, ami visszhangszerűen, ütemenként elcsúsztatva ismétlődik a timpaniban, a húros kisdob közepén dobverővel, végül a húrnélküli kisdob közepén timpaniverővel.

A 7. *ziffer* utáni hatodik ütemtől kezdve nagyjából a 12. *zifferig* egy hosszú fokozatosan fel-, majd leépülő *ostinatós* rész található, amely mintha egy karaván konvoj útját jelenítené meg. A háromnyolcados mozgású menetszerű basszus kíséret a zongoraszólamban *pianóban* indul, mellé finoman kúszik be a timpaniverővel ütött cintányér és kisdob.¹⁰ A kíséret fölött a nyolcadik ütemben először a klarinétban, majd fokozatosan a többi fafűvős szólamokban is, keleties hangzású dallam jelenik meg. A rész folyamatos hangosodása mellett a zene szövete is fokozatosan sűrűsödik.¹¹ A 9. *ziffertől* az ütő szólam, két periódust követően a húrnélküli kisdob szélén dobverővel játszott hangjaival bővül, alatta a zongoraszólam akkordjai is sűrűbbé válnak. Az ütőszólamban periódusosan lépnek be az egyes hangszerek effektusai, a húrnélküli kisdob szélén ütve, a kétfajta kisdob közepén timpani-, majd végül faverővel ütve. A fokozás vége felé haladva a cintányérszólamban ütemenként változnak az effektusok, kisdobverővel a cintányér szélén és a kúpon játszva. (19. kottapélda) A rész tetőpontján jelenik meg Bartók korábban említett különleges tremolós cintányér effektusa, illetve a kétfajta kisdob felváltva játszott nyolcadtremolói. (19. kottapélda)

¹⁰ A kétzongorás fogalmazványban cintányér a zongoraszólam mellé egyedül lép be kisdobverővel ütve, a kisdob csak a 8. *ziffertől* csatlakozik a végleges timpaniverő helyett kisdobverővel játszva. Bartók feltehetőleg eleinte kopogósabb hangzást képzelt ennek a résznek, amit végül timpaniverőre cserélt mindkét szólamban, amitől puhábbá tette a kíséretet. PB 58PPS1. 17.

¹¹ A Zongoraverseny legkorábbi folyamatvázlatába, még kezdetlegesen, de a második tétel 8. *ziffertől* pár soros dallamlejegyzésébe Bartók piros színnel bele írta a kisdobok belépési helyeit és jelölte, hogy az adott szólam az „1.” vagy a „2. dob” szólamra vonatkozik. PB 58PPS1. 34.

2.1. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében:
 Ütőhangszeres effektusok az 1. zongoraversenyben



19. kottapéllda: 1. zongoraverseny. II. tétel. 10. ziffer után

2-9. ütem. Ütőhangszeres Partitúra. U.E. 8777.

Az egyre több fafűvös hangszeren egyre magasabban, egymástól elcsúszva belépő dallamok arab fűvósok lármás, visító hangjához hasonlóan jelennek meg, amik mintha Bartók több mint tíz évvel korábbi észak-afrikai arab gyűjtésének emlékeit jelenítenék meg. A csúcspont után a karaván hangzavara hamar eltávolodik, és a rész leépülése gyorsabban történik, mint a felépülés, ezáltal az ütőhangszeres effektusok is sűrűbben váltakoznak és ritkulnak ki. A 14. ziffer előtt hat ütemmel a magas regiszterben játszó fafűvós szólamainak, a triangulum és két függesztett cintányér – cintányér szélén kisdob-, és timpaniverővel játszott hangjainak – egymástól némiképp eltérő effektusai, fényes hangzást adnak.¹² A következő ütemben a tétel elejéhez hasonlóan váratlan éles hangszínű *forzato* ütés jelenik meg a cintányér kúpján.¹³ A tétel végéhez közeledve a 17. ziffer előtt öt ütemmel a tétel kezdeti háromnyolcados motívuma jelenik meg a zongorában, amit a timpani és a kétfajta kisdob, az elejétől eltérően kétnyolcad csúsztatással felváltva ismét. (20. kottapéllda)

¹² A két függesztett cintányér szüksége azzal magyarázható, hogy Bartók szerette volna minél jobban elkülöníteni és tisztán hallani a két egymás mellett párhuzamosan megjelenő effektust.

¹³ Bartók ezen a helyen a kézzongorás fogalmazványban összeütős cintányér hangot ír. PB 58PPS1. 19.

Cl. b. in si b

1. Flg.

2. Flg.

Timp.

i. c. Tamb. picc.

c. c.

Piatto

Pfo.

17

dim.

pp

p

più p

tr

20. kottapélda: 1. zongoraverseny. II. tétel. 17. ziffer
előtt 5. ütemtől. Partitúra. U. E. 8777.

A második tétel legvégén gyors tempójú átvezetőszakasz indul, ahol a timpani, illetve a húros és húr nélküli kisdobok kánonszerűen játsszák az utolsó tételt meghatározó ritmikai motívumsort, és vezetnek rá a sodró lendületű harmadik tételre, amiben az ütőhangszerek különböző effektusai, habár jelen vannak, kevésbé dominánsan vesznek részt az inkább ritmikus zenei környezetben. (21. kottapélda)

Cl. b. in si b

1. Flg.

2. Flg.

Timp.

i. c. Tamb. picc.

c. c.

Piatto

Pfo.

18

f

p

mf

poco allarg.

attacca

21. kottapélda: 1. zongoraverseny. II tétel. 18. ziffer
előtt két ütemtől. Ütőhangszeres partitúra. U. E. 8777.

2.2. A 2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások

Bartókot az 1. Zongoraverseny komponálása utáni években továbbra is foglalkoztatta az ütőhangszerekben rejlő újfajta lehetőségek kiaknázása. Ezzel kapcsolatosan nem csak a készülő műveinek partitúráján keresztül nyerhetünk betekintést.

Bartók 1930-ban az Operaház akkori timpanistáját ifj. Roubál Rezsőt kérte meg,¹ hogy az ütőhangszereken a különböző hangzásokat kutathassa. Erről egy későbbi visszaemlékezésben a következőket olvashatjuk:

Bartókkal hónapokon át kísérletezget: milyen új lehetőségek rejlenek az ütőhangszerekben. Ez a sok együtt eltöltött délután érdekes és szórakoztató: a két megszállott művész néha hatalmas nevetésben tör ki, máskor úgy elvesztik időérzéküket, hogy szegény Roubál épp, hogy bezuhan az esti előadásra.²

Bartók kutatásának részleteibe ifj. Roubál Rezső 1970-ben készült interjújából nyerhetünk bepillantást, amely Bartók ütőhangszeres effektusainak kutatása szempontjából kiemelkedően jelentős forrásnak tekinthető. Roubál interjújának egyik részében a következőkre emlékszik vissza

Meg is beszéltük a mesterrel, hogy az Operába találkozunk, bevittem a zenekarba, hangolóba, ütőhangszerek birodalmába. Elsősorban üstdobot próbáltuk ki, ahol bizony a legfurcsább hangokat próbálkozott kihozni a hangszer megszokott hangzásaiból. Eredetileg mindig filcverővel, puha és kemény verővel szoktuk a hangzásokat megszólaltatni. Bartók professzornak volt olyan kérdése, hogy próbáljam megfordítani a filcverőt és a faverővel üssem, vagy fölváltva fa és filcverővel felváltva. Megpróbáltam... Közben véletlenül lenyomtam a pedált a lábammal egy ütés alkalmával és felcsúszott a hang ilyen *glissando*-szerűen. Erre fölcillant Bartók szeme, hogy ezt, hogy csinálta? Mondom, Mester véletlen rányomtam a pedált és fölszalad a hang. Próbálja, ismételje meg nekem ezt mégegyszer. Megpróbáltam és – Nagyon jó, most a másik timpanin! Ugyanazt megpróbáltam... – Most visszafelé föntről próbálja meg az egészet. Az is sikerült.

¹ ifj. Roubál Rezső, (1907-1985) zenekari ütőhangszer művész. A Zeneművészeti Főiskola elvégzése után 1929/30 között a drezdai Zeneművészeti Főiskolán Heinrich Knauer (1879-1947) tanítványaként tökéletesítette ütőhangszeres tudását. 1925-től 1973-ig a Magyar Állami Operaház és a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekari tagja (timpanistája); 1948-tól 1982-ig a budapesti Zeneművészeti Főiskola ütőhangszer fő- és mellék tanszakának tanára.

² Kórodi András, „Roubál Rezső hetvenöt éves.” *Muzsika* 25/3 (1982. március), 28–29. 28.

Lejegyezte ezeket a dolgokat, és ez így ment egy-két délutánon. Annyira belemelegedett a professzor, hogy ez nem volt neki elég, ezt több mint két hónapon keresztül ismételtük, elővettük az összes ütőhangszereket.¹

Habár Bartók reakciója egyértelműen azt mutatja, hogy e kutatás alkalmával találkozott először a timpani *glissandóval*, már évekkel korábban 1924-ben komponált *A csodálatos mandarin* partitúrájának timpani szolamában, a 97. ziffertől több ütemes le-fel mozgó *glissandó* figyelhető meg, átkötött tremolóval játszott hangokon.² A timpani a *glissandót* a többi hangszerrel-, a harsonákkal, a zongorával és a cselló szolammal együtt játssza, így effektusának sajátossága, nem kerül igazán előtérbe, inkább erősíti és kiegészíti a többi szolam hangzását. A tremolós timpani *glissandótól* eltérő – a timpani pedál lenyomása közben egyetlen ütéssel létrehozott – változatát Bartók, a kutatással megegyező évben az 1930-ban íródott *Cantata Profana* 3. tételében alkalmazza először, ami azt bizonyítja, hogy az effektust Roubállal való közös kísérletezésük során ismerte meg és hatására használta, amely a visszaemlékezés szerint a timpani pedáljának véletlen lenyomása következtében jött létre.³ A *Cantata Profanában* a vonósok tartott hangjai és a kórus *piano* szolama felett szóló timpani ütött felfelé pedálozott *glissando* hangjai, a timpani szinte teljes regiszterét bejárva (nagy *fisztól* kis *f*-ig) változó hangmagasságról indítva és különböző timpanikon játszva jelennek meg, hasonlóan ahhoz, ahogyan a visszaemlékezésben Bartók, Roubáltól is kérte.⁴

A timpani *glissando* tremolós változatának szólisztikus megjelenése a szintén 1930-ban íródott 2. zongoraversenyének második tételében figyelhető meg először, amelynek háttérében szintén fontos inspirációs forrásként említhető a fentebb említett kutatás. Bartók az effektust a timpani és a zongora párbeszédszerű szakaszában alkalmazza.

¹ Bartók Béla halálának 25. évfordulóján készített sorozat. Készítette: Magyar Televízió, 1970. Megtekintés: Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA). Az interjú teljes szövegét a disszertáció végén a Függelék részben, teljes egészében közlöm.

² A csodálatos mandarin 1927-ben elkészült zenekari szvit változatából Bartók kihagyta a pantomin – timpani tremolós *glissandót* is tartalmazó – záró szakaszát.

³ Bartók érdekes módon a timpani effektust az 1926-ban íródott – az ütőhangszerek és effektusait előtérbe helyező – 1. zongoraversenyében nem alkalmazza. Feltételezhető, hogy ennek oka többek között az is lehetett, hogy ekkor még nem ismerte teljes mértékben a timpani *glissando* lehetőségeit, annak szólisztikusan megszólaltatott hanghatásait.

⁴ Az ütött *glissando* során, az ütés után vagy közben elindított pedálynomás alatt a hang ereje fokozatosan csökken így, még egy nagyobb, hangosabb ütés után is hamar lecsökken a *glissando* hangereje. Nem véletlen tehát hogy Bartók ezt az új effektust egy halk és vékonyan hangszerelt zenei anyagban próbálja ki, ahol kellőképpen hallhatóvá válik a *glissando* különleges hangzása. Ezzel ellentétben a tartott tremoló közben, a *glissando* hangereje, amennyiben nincs előírva dinamikai változás változatlanul fenntartható. Emiatt az ütött és tremolózott *glissando* hangzása között, jelentős a különbség. Tremolós *glissando* a *Cantata Profana* 1. tételében 165-171. ütemig is megfigyelhető, de a szerepe hasonlóan *A csodálatos mandarin*ban lévő *glissandóhoz* a többi hangszerrel együtt mozog (hárfá, 4. kürt, cselló, bőgő), ráadásul alig hallható folyamatos nagyszekund lépésekben.

2.2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében: A 2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások

A következő kisebb apparátusú műveiben – a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* (1936) és a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (1937) – még jobban előtérbe kerülnek a timpani *glissandóval* különböző módon létrehozott effektusai.¹ Bartók ezekben a műveiben a timpani *glissandót* még színesebben és kifinomultabban használja, és variálja a hosszú kétirányba tartó (le-fel mozgó) folyamatos tremolós *glissandókat* az egy irányba tartó tremolós-, illetve egyetlen ütéssel megszólaltatott egészen rövid *glissandókkal*.²

Az interjúban említett, Bartók kérésére kipróbált faverővel ütött timpani effektus az 1937-38-ban komponált 2. hegedűversenyében tűnik fel először, ahol az instrukció a timpani bőrének szélén történő ütése faverővel, illetve kisdobverővel.

A visszaemlékezés további részéből kiderül, hogy Bartók a függesztett cintányér különféle megütési lehetőségeit szerette volna felmérni és többek között megkérte Roubált, hogy a hagyományos faverő (kisdobverő) után vékonyabb fapálcával is szólaltassa meg a cintányér különböző pontjait. Roubál végül egy karmesteripálcát használva szólaltatta meg a cintányért. Bartók elégedett volt a cintányér hangzásával, és a többi megütési módokkal együtt lejegyezte füzetében.³ A fapálcával létrehozott újszerű effektust Bartók legközelebb a kézzongorás *Szonáta* 2. tételének bevezető ütőhangszeres részében alkalmazta, amely hangzásával különös színt ad a mű éjszaka zene típusú tételének.

Habár Roubál nem említi, feltételezhető, hogy az egyébként két hónapos kutató munka eredményeként született meg egy másik fontos ütőhangszeres effektus is, Bartók tompa hangzású triangulum ütésmódja. A megszokott fém verővel játszott fényes triangulum hang helyett Bartók faverővel ütve, matt hangzást ér el. Ez az effektus először a kutatómunkát követő időszakban, hasonlóan a timpani *glissandóhoz* az 1930-1931 között komponált 2. zongoraversenyében jelenik meg, amely alátámasztja az ütésmód létrejöttének fentebb feltételezett körülményeit. A Zongoraversenyben a két újszerű hangzás mellett, a korábban már alkalmazott kisdob közepén és szélén megszólaltatott effektusok is megfigyelhetők.

¹ A *Zenében* Bartók a timpani szólamkottájának lábjegyzetében a két szélső hang közötti folyamatos és egyenletes csúszásra hívja fel a figyelmet.

² A *glissando* tremolós változatában a pedál csúszása közben a folyamatos ütések a hangmagasságváltozást jólérthetően szólaltatják meg, amelyben a hosszú tartott hangok esetében is fenttartható az állandó intenzitása a *glissandónak*. A pedál csúsztatása közben, egyszeri megütéssel létrehozott *glissando* hangmagasságváltozása a hangerő csökkenése révén csak rövid ideig tartható fenn, így ezeket Bartók két hang rövid rákötéseivel alkalmazza. Bartók timpani glissando kezelésének sokrétű alkalmazási megfigyelhetők például a *Zene* 3. tételének 4-20., 31-34., és a 77-80. ütemig, illetve a két zongorás Szonátában leginkább az 1. tétel 133-161., 274-283. és a 3. tétel 260-269., 387-395. üteméig.

³ MTV, 1970. NAVA.

Bartók, hasonlóan az 1. zongoraversenyéhez, a zongorát és a zenekart, a 2. zongoraversenyében is egyenrangú módon kezeli, amelyről a következőket írja elemzésében:

Megjegyzem még, hogy két zongoraversenyemnek egyikét sem zenekarral kísért zongorára írtam; szólistának és együttesnek teljesen egyenrangú szerepet szántam mindkettőben⁴

A versenyműben a zongorát a zenekar különböző hangszercsoportjaival állítja szembe,⁵ kivéve az ütőhangszerek csoportját, ahol Bartók az egyes ütőhangszereket párba állítja a zongorával. Ütőhangszeres párja elsősorban a timpani, de rövidebb időre a kisdob, a csörgődob, a nagydob és a triangulum is kapcsolódnak hozzá, amelyek bizonyos részekben a zongora egyedüli kísérőjeként, máskor pedig párbeszédszerűen egymást kiegészítve jelennek meg. Erre vonatkozólag a 2. zongoraverseny mindhárom tételének ütőhangszeres szólamaiban találhatók példák, amelyekben megfigyelhető, hogy a zongoraszólama az adott ütőhangszerpárjának egyedi hangszínéhez és karakteréhez, hogyan illeszkedik.

Bartók az elemzésében, a Zongoraverseny egyes tételeinek zenekari hangszercsoportjait a következőképpen állította össze:

Az első tétel zenekara fúvós és ütőhangszerekből áll; az adagioé (szordinált) vonós hangszerekből és üstdobokból; a scherzo vonós hangszereken és a fúvós és ütőhangszerek egy csoportján szólal meg, s csak a III. tétel veszi igénybe a teljes zenekart.⁶

Az első tételben, ahol a vonós szólamok teljesen hiányoznak, a fúvós szólamok meghatározó jelenléte mellett a különböző ütőhangszercsoportok a zongoraszólammal együtt kiemelt szerepet kapnak. A 19-20. ütemig a zongoraszólam fordított galoppitmusai a kisdob bőrének közepén és szélén játszva a zongorával egyidőben szólalnak meg. A kisdob ritmikai motívuma a lefelé húzott szárú mélyebb bőr közepén játszott tizenhatod hangokkal indul, amit a felfelé húzott szárú, magasabb tónusú bőrszélén játszott hangok követnek. A két zongoraszólam felfelé mozgó dallamvonalának irányához sajátos módon ugyan, de a kisdob motívuma pontosan illeszkedik. (22. kottapélda)

⁴ BBI I: 72.

⁵ Walsh, *Bartók*, i.m., 69.

⁶ BBI I: 72.

2.2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében: A
2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások

Ob. 1.2
Cl. 1.2
Hr. b
Fg. 1.2
1.3.
Cor.
Fa
2.4.
Timp.
Tamb.
picc.
s.c.
Pfte.

22. kottapéllda: 2. zongoraverseny. 1. tétel. 18-

21. ütemig. Partitúra. U. E. 10.442.

A 74. ütemben Bartók, a zongorát a timpani és a kisdobszólamokkal állítja párba. A timpani tonalitást erősítő basszus hangjai mellett a zongora és a kisdob szólamai egymás ritmusát ellenpontoszva jelennek meg. (23. kottapéllda)

Mosso, J = 108
Timp.
Tamb. p.
s.c.
Pfte.

23. kottapéllda: 2. zongoraverseny. 1. tétel. 74-76.

ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

A „trio” elemi, táncos ritmusjátékát a nyugodtabb *Tranquillo* részben a 82. ütemtől a zongora és a triangulum légies párbeszéde váltja. A zongora magas regiszterű *arpeggiós* akkordmeneteit a triangulum – Bartók új effektusaként megjelenő – faverővel, és a hagyományos fémverővel játszott hangjai színezzik.⁷ (24. kottapélda)



24. kottapélda: 2. zongoraverseny. 1. tétel. 80-83.
ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

A 136. ütemtől a fafúvók futamait a zongora a timpani és a csörgődob *ostinato* ritmusai kísérik. A zongora alsószólamával a timpani negyedhangjai míg a felsőszólamával a csörgődob rövid nyolcad ütései mozognak együtt. (25. kottapélda) A 142. ütemben a csörgődob szólam ritmikai anyagát folytatva, egy tompább hangszínen lép be a húr nélküli kisdob.

⁷ Bartók a faverővel ütött hangot csillaggal, a hagyományos fémverővel játszott hangot plusz jellel jelöli.

2.2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében: A
2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások

The image shows a musical score for Bartók's 2nd Piano Concerto, measures 136-140. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2 in B-flat, Timpani, Tambourine, and Piano. The tempo is marked 'Mosso' with a quarter note equal to 108. The key signature has two flats. The score shows various rhythmic patterns and dynamics like p, ppp, and pppp. A box labeled '140' is at the top right.

25. kottapéllda: 2. zongoraverseny. 1. tétel. 136-140. ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

A 266. ütemben a tizenhatod-szextolás, trilla-szerű zongora szólam lelépő *fesz* hangjai, a timpani enharmónikus *e* triola hangjait komplementer módon egészíti ki. (26. kottapéllda)

Fl. 1. 2. *p*
 Ob. 1. *p*
 Cl. 1. 2. *pp*
 Bsn. *pp*
 Cfg. *pp*
 1. 3. *pp*
 Cor. Fa *con sord.*
 2. 4. *pp*
 Timp. *p*
 Tam-Tam *pp*
 Pte. *pp*

poco rall. — *accel.* —

26. kottapéllda: 2. zongoraverseny. 1. tétel. 266-268. ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

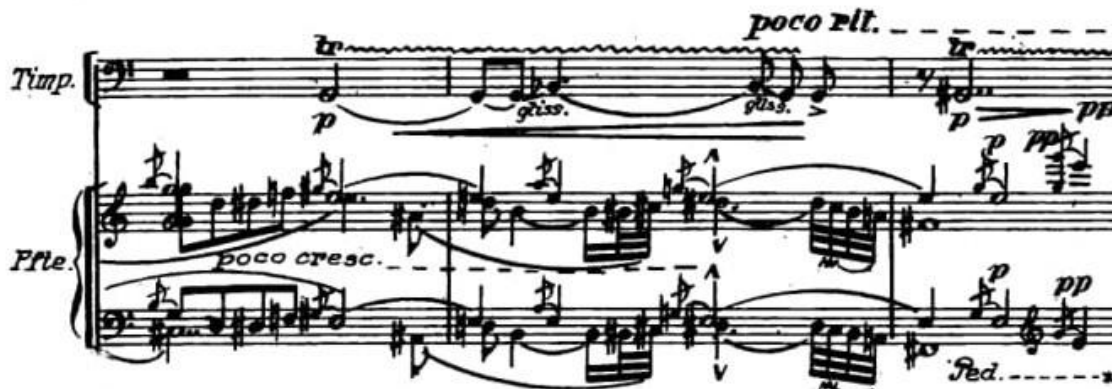
A 2. *adagio* tétel vonós korálszerű bevezetésében először kap kiemelt szerepet a vonóskar, amit 23. ütemtől a zongora és a timpani párbeszédének szakasza folytat. A zongorában megszólaló zeni motívum utolsó kitartott hangja fölött a timpani fokozatosan *crescendáló*, majd *decrescendáló* halk tremolója mintha a zongora monológyszerű motívumára reflektálna. (27. kottapéllda)

Pte. adagio *so-re* *p* *pp* *ppp*
 Timp. *p* *pp* *ppp*
 Pte. *p dolce*
 [25]

27. kottapéllda: 2. zongoraverseny. 2. tétel. 23-26. ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

2.2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében: A 2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások

A 28. ütemtől a zongora motívumával együtt a timpani szólamban megjelenik a Bartók által először szólóban alkalmazott tremolós *glissando*. A timpani-effektus dallamszerű hanghatása – amely folyamatos hangmagasság emelkedése és csökkenése révén jelenik meg – a timpani szólamának új lehetőségeket teremt. (28. kottapélda)



28. kottapélda: 2. zongoraverseny. 2. tétel 28-30. ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

A 39. ütemtől a két hangszer további együttműködésében a timpani tartott tremolója ezúttal inkább kísérő, illetve tonális funkciójú szerepet tölt be. A második tétel hirtelen támadt *presto* középrészének 63., 64. ütemében a húr nélküli kisdob szóló hangjai a zongora akkordjaival felváltva fokozzák a rövid zongora-kadencia előtti csúcspontot. A gyors középrész kadencia utáni szakaszát a zongora mellett a vonós és fúvós szólamok csoportjai határozzák meg, az ütőhangszerek szinte teljesen hátrébe kerülnek.

A *presto* részt elvágólag szakítja meg a *forte* fém verővel ütött triangulum és a magas fekvésű trombita hangjai. A két hangszer fényes hangszínét a zongora trillája folytatja, és egyúttal átvezeti a részt az *adagio* visszatérésébe. Ebben a részben a timpani a vonós szólammal együtt mozog és a zongora szólóját *marcatóval* indított tremolós hangokkal szakítják meg. Az *adagio* visszatérésének 23. ütemétől a zongora makacsul ismétlődő oktáv nyolcad hangjait a timpani változó számú, öt-hat nyolcaddal álló motívumának hangjait a timpani két nyolcaddal elcsúsztatva ismétli. Az egymástól elcsúsztatott motívumok tagolásának véletlenszerű hatását a folyamatosan változó metrumok még tovább növelik. (29. kottapélda)



29. kottapélda: 2. zongoraverseny. 2. tétel. Adagio visszatérés. 21-24.

ütem. Partitúra. U. E. 10.442.

A harmadik tétel tematikailag a 7. ütemben induló új témán kívül, az első tétel szabad variációiból épül fel.⁸ A tételt kezdő szóló *fortissimo* nagydob ütését követően a zongora futama és a nagydob tremoló egyszerre *crescendálva* érkezik meg a 3. ütem első hangjára. Ezt követően a timpaniban szóló *accelerando* kisterc lépések indulnak, amelyek nagydob ütésekkel kiegészülve folyamatos *ostinato* kíséretévé válnak a 7. ütemben induló zongora témának. A rész mind a repetáló ritmikai, mind a sajátos melodikai jellemzőit illetően az arab gyűjtés hatását tükrözi.⁹ (30. kottapélda)



30. kottapélda: 2. zongoraverseny. 3. tétel. 4-11. ütem. Partitúra. U.

E. 10.442.

⁸ BBI I: 69.

⁹ Trabelsi, *La Musique*, i.m., 466.

2.2. Az ütőhangszerek- és effektusaiknak alkalmazása Bartók 1. és 2. zongoraversenyében: A 2. zongoraverseny – újszerű ütőhangszeres hangzások

A 207. ütemben az eddig a timpani szólam által játszott *ostinato* lépéseit a tétel elejéhez hasonlóan *accelerandóval* a zongora alsó szólama játssza. A zongora folyamatosan lüktető alsószólamának kíséretéhez a téma, a 211. ütemben a felső szólamban indul, amihez a nagydob komplementer ütései párosulnak. (31. kottapélda)



31. kottapélda: 2. zongoraverseny. 3. tétel. 207-213. ütem. Partitúra.

U. E. 10.442.

A 255. ütemtől kezdve húsz ütemen keresztül a timpani szólam a kis *f* hangról egészen a nagy *gesz* hangokig átkötött tremolós hangokkal skála-szerűen jut el. A tremoló közben, az arabos színezetű skála kisszekund lépései, *glissando* szerű hatást keltenek. (32. kottapélda)



32. kottapélda: 2. zongoraverseny. 3. tétel. 255-275. ütem. timpani

szólamkotta. U. E. 10.443.

Bartók 1. és 2. zongoraversenyén keresztül megfigyelhetővé válik az ütőhangszerek effektusainak egyre színesebb használata és újfajta szerepeinek, a zenei szövetet egyre inkább meghatározó alkalmazása. Az 1. zongoraversenyben kiváltképpen a 2. tételben a zongora,

amely maga is az ütőhangszercsoportjainak egy részévé válik, a zenekar szólamaiba beolvadva ütőhangszerszerű anyagot játszik. A tétel során az ütőhangszerek egyes csoportjai hangsúlyos szerepet kapnak és az újszerű effektusaik szólisztikusan kerülnek előtérbe, miközben a zongoraszólam tulajdonképpen az ütőhangszerek hangzásait perkusszív módon imitálja. Például a tétel elején a kétfajta kisdob különböző megütési módjainak színesen variált dallamszerű motívumait a zongora és a timpani repetáló anyaga kíséri. (17. kottapélda) A nagydob és a tam-tam hangzását, a zongora mély regiszterű szólama utánozza. (18. kottapélda) Időnként a zongora két szólama egyidőben egyszerre több ütőhangszer, – a timpani, a két kisdob és a cintányér variált ütés módú – egymástól különböző effektusaihoz alkalmazkodik. (20. kottapélda).

Míg az 1. zongoraversenyben kifejezetten a 2. tételben kapnak hangsúlyos szerepet az ütőhangszerek, addig a 2. zongoraverseny mindhárom tételében megfigyelhetők olyan szakaszok, ahol az egyes ütőhangszerek előtérbe kerülnek. Bartók a 2. zongoraversenyben, a műben szereplő szinte valamennyi ütőhangszerrel párba állítja a zongoraszólamot. Az 1. tételben a kisdob, a timpani, a triangulum és a csörgődob, a zenekari szólamok részeként, a zongoraszólam anyagát imitálva, kiegészítve, színezve jelennek meg. A további tételekben az ütőhangszerek a zenekari szólamokból kiemelve szólóhangszerként jelennek meg a zongora mellett. A 2. tételben hosszabb szakaszon keresztül a zongora és timpani szólói felváltva párbeszédszerűen váltakoznak; A 3. tétel rövidebb szakaszán, a zongora szólóját először a nagydob szólóban, majd a timpanival együtt kísérik.

Az ütőhangszerekben rejlő további újfajta lehetőségek teljes felderítésére és kiaknázására, illetve szólóhangszerként való kezelésére Bartók, *Zene húrohangszerekre, ütőkre és cselesztára* (1936) és a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (1937) című műveiben kerül sor.

3. A *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* bemutatói – Bartók együttműködése ütőhangszeresekkel

3.1. A kétfonórás *Szonáta* keletkezése

Nemsokkal a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* sikeres bemutatója után 1937. május 4-én Paul Sacher ismét egy új kamarazenei mű megírásával bízta meg Bartókot, ezúttal az International Society of Contemporary Music bázeli csoportjának nevében, a Társaság 10 éves évfordulójának alkalmából megrendezendő ünnepi hangversenyre.¹ Bartók válaszelevelében több fajta apparátusra írt kamaradarab lehetőségét ajánlja fel: elsőként egy kvartettet zongorára és ütőhangszercsoportra, illetve felmerül egy zongoratrió és egy énekhangra-zongorára írt kamaradarab.² Sacher mindhárom változatot nagy lelkesedéssel fogadta, azonban a zongorára és ütőhangszerekre szánt kompozíció keltette fel leginkább az érdeklődését.³ Mint ahogy Bartóké is, aki már több évvel korábban elhatározta, hogy kamaradarabot szeretne írni erre a hangszercsoportra. Erről, a baseli *National Zeitung*-nak adott ismertetőjében ír:

Már évekkal ezelőtt tervbe vettem egy zongorára és ütőhangszerekre írt művet. Lassanként azonban megerősödött bennem az a meggyőződés, hogy egyetlen zongora és a gyakran nagyon éles hangzású ütőhangszerek nincsenek eléggé egyensúlyban. Ezért úgy módosult tervem, hogy egy zongora helyett kettőt állítok szembe az ütőhangszeresekkel.⁴

A választásáról, illetve a komponálás folyamatáról több hónapos hallgatás után szeptember elején kelt levelében értesíti Sachert:

Örömmel közölhetem Önnel, hogy a tervezett művet – a Kvartettet választottam 2 zongorára és 2 ütőhangszercsoportra – majdnem be tudtam fejezni, tehát lehet rá számítani. 3 tételből áll, ebből az 1. és a 2. készen van, a 3. csak félig. A játszási idő valószínűleg valamivel több, mint 20 perc – – A zongoraszólam semmiesetre sem nehezebb, mint a zongora-hegedű-szonátaim; a dob-szólam körülbelül olyan, mint a

¹ Felix Meyer: „The Genesis and Sources of the Sonata for Two Pianos and Percussion.” In: Felix Meyer (szerk.): *Bartók Béla: Sonata for two Pianos and Percussion. (Facsimile)* (London: Boosey & Hawkes, 2018.) 44–50. 44.

² *BBlev.*: 832, 551.

³ Bónis Ferenc (közr.): *Bartók Béla és Paul Sacher levelezése.* (Budapest: Balassi kiadó, 2013.) 45.

⁴ Bartók Béla: „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” In: *BBi I.*: 81.

múltévi darabomban, a xylophon azonban valamivel nehezebb, de ez sem különösebben nehéz – – – A zongorajátékosoknak természetesen jóknak kell lenniök; és a xylophon-játékosnak bizony alaposan kell gyakorolnia a maga részét.⁵

Ekkor még nem volt egyértelmű, hogy a darab zongora szólamait Bartók és felesége Pásztor Ditta játssza-e, az erre való felkérés egy későbbi levélben érkezik Sacher részéről, amit Bartók végül elfogadott.⁶ A fenti levélben Bartók a *Szonáta* ütőhangszeres szólamait a „múltévi” darabjához, a *Zene* nehézségi szintjéhez hasonlítja. A „dob-szólam”-ába – ami ebben az esetben az üstdobot más néven a timpanit jelenti – a *Zenéhez* hasonlóan Bartók több helyen is ír *glissandókat*, amelyet kizárólag pedállal hangolható timpanin lehetett megfelelően lejátszani.⁷ Bartók idejében az ilyen típusú hangszer még nem mindenhol volt elérhető, helyette több helyen még a kézzel hangolható változatot használták. Albrecht Sándornak küldött leveléből tudjuk, hogy a *Szonátát* szerette volna Pozsonyban is előadni, azonban többek között a pedálos timpani – „Maschinenpauke” – hiánya miatt ez a terv nem volt megvalósítható.⁸ Bartók még a *Zene* bemutatójára készülve bizonyosodhatott meg arról, hogy pedálos-timpani rendelkezésre áll Bázelen, mivel a *Szonáta* kapcsán ez a kérdés Sachernek küldött leveliben már nem merült fel.

Bartók számára vélhetően a korabeli ütőhangszeres játékosok szakmai felkészültsége több esetben nem volt teljesen kielégítő vagy éppen nem érte el azt a szintet, amit Bartók az általa elképzelt ütőszólamban meg akart volna valósítani. Sachernek írt későbbi levelében hangot ad ebbéli aggodalmainak:

Művem címe *Szonáta 2 zongorára és ütősökre* legyen, mert esetleg – ha a 2 ütőhangszeres nem lenne elég ügyes – egy harmadik játékosra is szükség lesz, így aztán a kvartett kvintetté alakulna át.⁹

⁵ BBlev: 842, 558.

⁶ Meyer, *The Genesis*, i.m., 44.

⁷ A timpani pedállal hangolható változatát, Carl Pittrich fedezte fel 1872-ben Drezdában, azonban viszonylag lassan terjedt el Európában. Magyarországon a *Szonáta* keletkezésének idejében, vélhetően már voltak pedálos timpanik, azonban csak a két középső méretű úgynevezett *tutti* hangszerek, míg a szükséges harmadik vagy olykor negyedik timpani kézzel hangolt változatát használták, amely a gyors hangolásoknál nehézséget jelenthetett. A kézzel hangolható timpanik sűrű hangolása plusz játékosok bevonásával lehetett csak megoldani, akik játék közben tekerték a timpani hangolóját, miközben a timpani játékos ütötte a hangszert. Habár nincsen fennmaradt bizonyítéka, mivel Sacher és Bartók levelezéseiben nem találhatunk a három pedálos timpanival kapcsolatban aggályokat feltételezhető, hogy Paul Sachernek sikerült a premierre beszerezni három pedálos timpanit.

⁸ BBlev: 872, 575–576.

⁹ BBlev: 849, 562.

3.1. A *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* bemutatói – Bartók együttműködése ütőhangszerekkel: A kétzongorás *Szonáta* keletkezése

Bartók korábbi levelezéseiben is találunk példát arra vonatkozóan, hogy elégedetlen az ütőhangszeres szakmai teljesítményével. Egy korábbi Dittának címzett levelében például erősen bírálja az 1. zongoraversenyében közreműködő ütősöket:¹⁰

Egyszóval úgy ahogy tűrhetően ment a dolog délután, baleset persze volt bőven,
főleg az ütőhangszereknél.¹¹

Mindemellett találkozott olyan ütőhangszeres játékosokkal is, akik eloszlatták kételyeit a készülő *szonáta két ütőssel* történő biztonságos eljátszását illetően. Ezzel kapcsolatban ír Sachernek, novemberben kelt levelében:

Nemrégem alkalmam volt egy ütős-együtttest alaposan megtekinteni: nagyon jól lehet
majd a művet eredeti intencióm szerint csupán 2 ütőssel játszani.¹²

Nem áll rendelkezésre további információ azzal kapcsolatban, hogy milyen ütőegyütttest látott Bartók, azonban annyi bizonyos, hogy az ütősök kamarazenélésében több olyan gyakorlati problémára láthatott megoldásokat, mint például: a különböző ütőhangszerek közötti „közlekedés”, gyors verőcserélés, illetve bizonyos esetekben a szólamok közötti váltás.

Müller-Widmann asszonynak címzett novemberi levelében, Bartók a *Szonáta* próbafolyamatáról ír, hangsúlyozva az első tétel számára kiemelkedően nehéz részeinek gyakorlását.¹³ Bár a bemutatóra a felkészülés ütőhangszerek nélkül két zongorával történt, Bartók a lakásába korábban tanulmányozás céljából felhozott ütőhangszerekkel megismertette Dittát, ily módon felkészítve őt a mű teljes hangzására.¹⁴ A *Szonáta* elkészült partitúráját és ütő szólamkottáinak másolatait november végén küldte el Bázalbe. A műnek végül a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* címet adta.¹⁵ Sacher levelében, biztosítja Bartókot, a két ütőhangszeres játékos megfelelő felkészülésével és próbáival kapcsolatosan, amelyek a bemutató előtt egy hónappal megkezdődhettek.¹⁶

¹⁰ Bartók az 1. Zongoraverseny párizsi bemutatójával kapcsolatban írt Dittának, amelyen a szerzőt a Párizsi Szimfonikus Zenekar Nicolas Slonimsky vezényletével kísérte.

¹¹ *Cslev*: 747, 522.

¹² *BBlev*: 854, 565.

¹³ *BBlev*: 853, 565.

¹⁴ Büky Virág: „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2009*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009.) 13–31. 20.

¹⁵ Meyer, *The Genesis*, i.m., 44.

¹⁶ Bónis, *Bartók Béla és Paul Sacher levelezése*, i.m., 70.

3.2. A Szonáta európai bemutatói

A Bartók házaspár egy héttel a bemutató előtt érkezett Bázélbe. A *Szonáta* próbái eleinte Sacher közreműködésével zajlottak, azonban az ütőhangszeresnek – Fritz Schiesser (1. szólam: központban a timpani) és Philip Rühlig (2. szólam: központban a xilofon) – megfelelő felkészültségének, és a Bartók házaspárral való gördülékeny együtt játékuknak köszönhetően elképzelhetővé vált, hogy a művet karmester nélkül adják elő.¹ A több napon át tartó próbafolyamat eredményesnek bizonyult és feltételezhetően kialakult az összhang az ütőhangszeresek és a zongoraduó között. A próbafolyamatba Ditta, Bartók édesanyjának írt leveléből nyerhetünk betekintést:

Tőlünk próbára mentünk 1/2 3-ra és rövid megszakítással 9-ig próbáltunk. Úgy látszik szép lesz, jó lesz; a két közreműködő közül az egyik, az üstdobos, az egy igen kiváló muzsikusz, nagyszerűen érzi, tudja a dolgokat. A másik az nem oly jó, de viszont az igyekezet nagy, így majd jó lesz.²

A *Szonáta* ősbemutatójára január 16-án délelőtt a bázeli konzervatóriumban került sor, a jubileumi ünnepi hangverseny záró számaként, két másik kortárs zeneszerző művei után. A *Szonáta* karmester nélküli előadása olyan fergeteges sikert aratott, hogy Bartókék a mű zárótételét még egyszer eljátszották a lenyűgözött közönség számára.³ Bartók, aki saját koncertjeiről a legtöbb esetben visszafogottan és kritikusan nyilatkozik, édesanyjának örömmel számol be a *Szonáta* bemutatójáról és annak fogadtatásáról.⁴ Bartók a kamarapartnereivel is meg volt elégedve, például az üstdobos játékát – Albrecht Sándornak írt levelében – „valóságos üstdobvirtuóznak” nevezi.⁵ Hasonlóképpen vélekedett a bemutatóról a *Basler Nachrichten* újságírója is:

Az ütőhangszeresek Fritz Schiesser (Zürich) és Phlipp Rühlig (Bázél) teljes mértékben képesek voltak a végtelen ritmikai finomságok csodálatos, mesteri kezelésére.⁶

¹ Meyer, *The Genesis*, i.m., 44.

² Cslev: 848, 577.

³ Meyer, *The Genesis*, i.m., 45.

⁴ Cslev: 849, 578.

⁵ BBlev: 872, 575–576.

⁶ Meyer, *The Genesis*, i.m., 39.

3.2. A Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre bemutatói – Bartók együttműködése
 ütőhangszerekkel: A Szonáta európai bemutatói

Bartók – habár szívesen emlékezett vissza később is a sikeres bemutatóra – Dittának írott levelében, amelyben a jövőbeli koncertkilátásokat veszi fontolóra, a *Szonáta* további bemutatóival kapcsolatosan aggályok közepette ír:

mert hiszen – jól kellene tudnod – igen nagyok a nehézségek. Pl. mindjárt evvel az ütős szonátámmal és éppen az ütősök miatt. Hogy ezt egyáltalában valahol eljátszhassuk, ahhoz – úgy képzem – legalább 3 városba kellene ezt játszani, közel egymásutánban ugyanazokkal az emberekkel.⁷

Bemutató dátuma	Bemutató helyszíne	közreműködő ütőhangszerek, karmester
1938. január 16.	Bázel: bázeli konzervatórium	<i>Fritz Schiesser</i> (timpani), <i>Philipp Rühlig</i> (xilofon)
1938. június 11.	Luxembourg: Villa Louvigny (rádió koncert)	<i>Matthias Gieres, Jean Gieres</i> és két másik ütős (nevük ismeretlen), karmester: <i>Henri Pensis</i>
1938. június 20.	London: BBC Concert Hall, Broadcasting House	<i>Samuel Geldard, William Bradshaw</i>
1938. október 31.	Budapest: Magyar Állami Operaház	<i>Jegesi József, Vigdorovits Sándor</i> , karmester: <i>Ernest Ansermet</i>
1938. november 15.	Amszterdam: Concertgebouw	<i>Cor Smit, Tom van Dijk</i>
1938. november 20.	Brüsszel: Maison de la Radio (rádió koncert)	két ütőhangszeres játékos (nevük ismeretlen)
1939. február 17.	Zürich: Great Hall, Conservatory	<i>Philipp Rühlig, Fritz Schiesser</i>
1939. február 27.	Párizs: Salle Gaveau	két ismeretlen ütős, karmester: Hermann Scherchen
1939. március 6.	Párizs: Ecole normale de musique	két ismeretlen ütős, karmester: Hermann Scherchen
1939. április 8.	Velence: Teatro La Fenice	hat ismeretlen ütőhangszeres játékos, karmester: Nino Sanzogno
1940. november 3.	New York: Town Hall	<i>Saul Goodman, Henry Denecke</i>
1940. november 10.	New York: CBS Studio Building (rádió koncert)	<i>Harry J. Baker, Edward J. Rubsam</i>

1. táblázat. A *Szonáta* bemutatói⁸

⁷ Cslev: 852, 581.

⁸ Meyer, *The Genesis*, i.m., 49.

Bartókék a nehézségek ellenére, – amelyeket a *Szonáta* próbáinak szervezése mellett a mű hangszerparkja is jelentett – 1938 júniusa és 1940 novembere között a darabot összesen tizenegyszer adtak elő.⁹

A bázeli ősbemutató után, a mű további bemutatóinak első állomása Luxemburgban volt. Vélhetően a pozitív sajtóvisszhangnak is köszönhető, hogy a Luxemburgi Rádió már pár héttel a sikeres bázeli bemutató után felkérte Bartókot a *Szonáta* bemutatójára.¹⁰ A júniusi bemutató előtti próbák színvonala elmaradt attól, amit Bartók a bázeli tapasztalataihoz képest elvárt volna. Az ütőhangszeres szólamot kettő helyett négy ütőhangszeres játszotta, és most először a darabot karmester dirigálta, ami Bartókot inkább zavarta, mint segítette.¹¹ (1.táblázat) A bemutató után, Bartók édesanyjának írt levelében elégedetlenségének ad hangot, mind a saját, de még inkább az ütősök teljesítményével kapcsolatban:

De azért én nagyot paccoztam éppen a legkönnyebb helyen (mentségemre mondván, azért, mert a dobolók nem egészen precíz dobolása megzavart). A dobosok is produkáltak néhány cifra dolgot.¹²

Bár a mű szerzője elégedetlen volt az ütősökkel és szigorúan értékelt, érdekes, hogy a levél első felében, Ditta egy merőben más pozitív kicsengésű, sikeres koncertről ír.¹³ Vélhetően Bartók korábban hozzászólt a jóval stabilabb bázeli ütősök pontos játékához, amelyhez képest jócskán elmaradt a luxemburgi ütősök teljesítménye.

Egy héttel később a londoni bemutatón a legelső bázeli előadáshoz hasonlóan karmester nélkül és két ütőhangszeres közreműködésével szólalt meg a *Szonáta*.¹⁴ Bartók elégedett volt az előadással, amelyről részletes tájékoztatást ad Müller-Widmannak asszonynak írott levelében:

Az előadás végül is jól sikerült, mi ketten talán jobban és szabadabban játszottunk, mint Baselben; a dobos ugyanolyan jó volt, mint ott, de a másik bizonytalanabb volt, mint az Önök Rühligje! Mindenesetre itt csak 6 ½ óra időt tudtunk próbára

⁹ I.m., i.h.

¹⁰ *BBlev*: 876, 577.

¹¹ *CsLev*: 864, 587–588

¹² *CsLev*: 865, 588.

¹³ I.m., i.h.

¹⁴ Meyer, *The Genesis*, i.m., 49.

3.2. A Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre bemutatói – Bartók együttműködése ütőhangszerekkel: A Szonáta európai bemutatói

kiszorítani! – Luxemburgban sokkal rosszabb volt – 4 ütős és hozzá még egy karmester, és ennek ellenére, vagy éppen ezért bizonytalanabb volt.

Bartók az 1. timpani szólam játékosának színvonalát ugyanolyannak ítélte, mint a bázeli ősbemutató játékosáét, azonban a 2. xilofon szólam ütősének teljesítménye alul maradt a bázeli Philipp Rühlig játékához képest.¹⁵ A próbák mennyisége Bartók számára nem volt elegendő, és ebből okulva az európai koncert-szervezőjének Antonia Kossarnak írt levelében előre leszögezi, hogy a további bemutatók előtt biztosítson minimum 10 óra próbaidőt.¹⁶ Mint ahogy azt is határozottan kéri, hogy lehetőleg mindenütt karmester nélkül adják elő művét.¹⁷ Az angol sajtó és az angol kritikusok elismerően nyilatkoztak a darabról és az előadásról,¹⁸ amely pár nappal később a magyar sajtóban is megjelent:

Az ütőhangszerek ugyanis hol aláfestették, hol tematikusan tovább képezték, majd ismét összeolvadtak a két zongoraszólam dallamvonalával [...] a Times, a Daily Telegraph és a Daily Mail műbírálói kivétel nélkül a legnagyobb elragadtatással nyilatkoznak az új Bartók-alkotás jelentőségéről s megállapítják, hogy az ütőhangszerek pompásan kiemelték Bartók zenéjének viharos lüktetését.¹⁹

A *Szonáta* hangos nemzetközi sikere és híre nagyban segítette, hogy a művet október végén itthon is bemutatták. A bemutató a budapesti Operaházban, a Filharmóniai Társaság hangversenyén szólalt meg, Jegesi József és Vigdorovits Sándor ütőhangszerek, valamint Ernest Ansermet karmester közreműködésével.²⁰ A budapesti bemutatóról, Bartók leveleiben nem található beszámoló, azonban több zenekritikai is megjelent a koncert kapcsán. Ezek közül idézem Prahács Margit a *Zenében* megjelent zenekritikáját, amelyben a mű részletes elemzése mellett az ütőhangszerekről és játékosairól tesz fontos megállapításokat:

¹⁵ Philipp Rühlig-et Ditta korábban már idézett levelében így jellemezte: „nem oly jó, de viszont az igyekezet nagy, így majd jó lesz.”

¹⁶ *BBlev*: 902, 595.

¹⁷ *BBlev*: i.h.

¹⁸ *BBlev*: i.h.

¹⁹ N.N.: „Bartók új Szonátája a Londoni Zenekongresszus eseménye volt.” *Nemzeti Újság* 20/139 (1938. június) 11.

²⁰ A Szonáta budapesti, karmesterrel történő bemutatásának pontos okai nem ismeretesek. Feltételezhető, hogy ez a rövid felkészülési időnek, vagy az ütőhangszerekkel való nehezebb együttműködésnek köszönhető.

Új művének legfőbb problémája új hangszínek keresése és ezeknek új kombinációja. [...] Az európaiak eddig ugyanis az ütőkben csak a lárma, a zörej, a dinamikus fokozások eszközét látták. Ősi népzeneiből tanulják meg ezeknek a hangszereknek finomabb zenei kiaknázását. Bartók művében ez a törekvés nemcsak ritmikai-dinamikai szempontból jelent erősebb és gazdagabb árnyalatokat, hanem csodálatosan finom színekben is. [...] Az opera nagy színtere, bármennyire is kitűnő az akusztikája, nem alkalmas ilyen intimhatásokban bővelkedő alkotás előadására. [...] Az ütőket kezelő Jegesi József és Vigdorovits Sándor tanubizonyságát adták annak, hogy a köztudatban jelentéktelennek tartott ütőhangszerek milyen nagy zenei képességeket kívánnak az előadóktól.²¹

Habár a 30-as években az ütőhangszer oktatás Magyarországon még kezdetlegesnek mondható, a hazai bemutató ütőhangszeres közreműködőinek szakmai felkészültsége a kritika alapján elérte azt a szintet, amelyben megvalósulhattak – a nem éppen kedvező tér ellenére is – azok az ütőhangszeres effektusok, hangszínek, amelyet Bartók a *Szonátában* elképzelt.

Bartók a *Szonáta* amszterdami és brüsszeli bemutatójára „2 nagyon jó ütősjátékos” kért és a próbafolyamat lerövidítéséhez lehetőleg mindkét koncerten azonosakat. Nem ismeretes Bartók kérésének teljesülése, hiszen a brüsszeli rádióban történt bemutatóról nem maradtak fenn információk. (1. táblázat)

A zürich-i bemutató a bázeli ősbemutató ütőhangszereseinek közreműködésével történt, akikkel Bartókék szívesen játszottak, mivel stabil, precíz játékuk biztonságot jelentett számukra.²² Somfai László riportjában Ditta, a zürichi bemutató mellett a két párizsi bemutatóra is mint sikeres előadásra emlékszik vissza.²³ A párizsi bemutatók során Bartókék a *Szonátát* egy hét különbséggel két eltérő koncertteremben karmester segítségével és két ismeretlen ütőssel adták elő. A bemutatók próbafolyamata nem volt feszültségmentes. Az egyik párizsi előadás próbájáról Bartók fiának küldött levelében tudósít, ahol annyi vitatkozás és kiabálás volt, hogy kételkedett benne, hogy egyáltalán elő tudják adni a művet.²⁴

Egy hónappal később Bartókék Velencébe utaztak a *Szonáta* első Olaszországi bemutatójára, ahonnan Bartók Müller-Widman asszonyt tájékoztatta levelében a velencei előadás számára elszomorító körülményeiről:

²¹ Prahács Margit: „Események a Hangversenyéletből. Filharmóniai Hangverseny Bartók és Hindemith bemutatók.” *A Zene*. 20/3 (1938. november): 67–70. 68., 69.

²² *Cslev*: 848, 577.

²³ Büky, *Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával*, i.m., 20.

²⁴ Meyer: *The Genesis*, i.m., 49.

3.2. A *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* bemutatói – Bartók együttműködése ütőhangszerekkel: A *Szonáta* európai bemutatói

ma itt játsszuk a 2 zongorás szonátát, van egy szabályos hosszú zongoránk és egy egészen rövid!! (állítólag Velencében nincs több hosszú zongora); „timbales mécanique” (Maschinen-pauken) sincsenek; két ütőhangszeres helyett pedig hat van! (és még egy hangversenymester), egyik borzalmasabban játszik, mint a másik. Sohatöbbé nem jövök ebbe az országba zongorázni!²⁵

Bartók csalódottsága érthető, hiszen a *Szonáta* addigi bemutatói közül a levelezések alapján nem fordult elő, hogy a koncertszervezők nem tudtak biztosítani két egyforma méretű hangversenyzongorát.²⁶ A hat ütőhangszeres játékosra feltehetően azért is lehetett szükség, mert a lábbal hangolható timpani helyett, az akkoriban hagyományosnak számító kézzel hangolható változatot használták. Ebből kiindulva elképzelhető, hogy a timpaniszólam *glissandóit*, sűrű áthangolásait külön játékos végezte vagy, hogy magát a szólamot több játékosra szétosztva és több előre az adott hangmagasságra behangolt timpanikon szólaltatták meg. Bár levelében határozottan elhatárolja magát a további olaszországi koncertektől felkérést kap egy római bemutatóra is, amit Kun Imrének írt levelében szigorú feltételek mellett végül hajlandó elvállalni:

A római hangversenyre kívánt saját 2 zongorára és ütőhangszerre írt művemet elfogadom, de a következő speciális, írásban lefektetett föltételekkel: a) a szükséges 2 vagy 3 ütőhangszeres első rangú legyen b) 3 „timbales mécanique” (Maschinenpauke) álljon rendelkezésre és egy kifogástalanul hangzó xylophon c) 12-órányi próbaidőt kell ehhez a darabhoz kapnunk.²⁷

Emellett Bartók szerződésileg köti ki, hogy két egyformán nagyméretű Steinway hangversenyzongora legyen biztosítva.²⁸ Az 1939. december 12-re tervezett koncert 11-én valósult meg, viszont meglepő módon a *Szonáta* nélkül, így a mű római bemutatója sajnálatos módon végül elmaradt.²⁹

²⁵ *BBlev*: 948, 621.

²⁶ Pávai István és Vikárius László (szerk.): *Bartók Béla élete-levelei tükrében*. CD-ROM. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2007.

²⁷ *BBlev*: 969, 634.

²⁸ *BBlev*: i.h.

²⁹ Pávai-Vikárius: *Bartók élete levelei tükrében*. I.m.

3.3. A Szonáta amerikai bemutatói

Bartókék a *Szonáta* bemutatóinak utolsó helyszínére New Yorkba, igen kalandos utazás végén 1940. október 30-án érkeztek meg.¹ Az első Town Hall-i bemutató próbájáról készült újság fotón Bartókék mellett, a timpaninál Saul Goodman az ütőhangszereknél August Schmehl látható, akik mindketten a New Yorki Filharmonikusok művészei voltak.² A Próbafolyamatról és az előadásról részletes beszámoló található egy 50 évvel később Saul Goodman-nel készült riportban. Ebből többek között kiderül, hogy Bartókék érkezése előtt az Ütőhangszerek nem kaptak kottát és megfelelő tájékoztatást a mű hangszerparkját illetően, így az első próbára – ami a sajtó fotóból is kiderül – kézzel hangolható timpanit készítettek elő.³ Pedálos timpanit, csak ezt követően a másnapi próbára sikerült beszerezni. Sajnálatos módon az ütőszólammal a Goodmantól jóval idősebb Schmehl nem tudott megbirkózni, így a második próbán Henry Denecke váltotta őt, aki végül a mű bemutatóján is közreműködött. Goodman szerint az akkori ütőhangszeres játék fejlettsége még nem tartott azon a szinten, hogy a *Szonáta* ütőszólamai könnyűszerrel elsajátíthatóak legyenek.⁴ Emellett karmesterhez szokott zenekari zenészként számukra nagy kihívást jelentett kamaraformációban együttműködni és összeegyeztetni a ritmikai elképzeléseiket Bartókéval.⁵ A bemutató előtti hosszas próbák elegendőnek bizonyultak az ütős szólamok elsajátításához, illetve az együttjáték összeegyeztetéséhez.⁶ Goodman visszaemlékezése szerint Bartók a próbákon többnyire feszültnek és ingerlékenynek tűnt, azonban végeredményben nagyon meg volt elégedve a teljesítményükkel.⁷ Habár a november 3.-i Town Hall-i bemutatóról szóló kritikák vegyesek voltak Ditta nagy sikerről számol be bátyjának írott levelében.⁸ Az előadásról Több pozitív kritikai is született például Noel Strauss – a *New York Times* kritikusa – szerint a mű elejétől a végéig tele volt újszerű és

¹ Habár ifj. Bartók Béla: *Apám Életének Krónikája* szerint Bartók 1939 december 12-én a római koncerten bemutatta a *Szonátát*, a Bartók Archívumban őrzött december 11-i rádióműsor cáfolja a dátumot, illetve a mű bemutatóját is, hiszen a *Szonáta* nem szerepel a műsoron. Emellett Nicolo Pelazzetti: *Bartók in Italy* című könyvének függelékében is a december 11-i koncert található.

² Meyer, *The Genesis*, i.m., 42.

³ Paul Jasionowski: „Percussion Performance. An Interview with Saul Goodman about the Bartók Sonata.” *Percussive Notes* 32/7 (1994. április): 53–59. 53.

⁴ I.m., 55.

⁵ Jasionowski, I.m., 53–54

⁶ Az interjúban Goodman kétszer is megemlíti, hogy a bemutatóra összesen 13 próba volt. A november 3-i bemutató előtt Bartókék érkezésétől számítva a próbákra (október 30.) összesen négy nap állt rendelkezése. Bartók, Andor Schulhofnak írt levelében összesen 9 óra próbát számít előre, ami jócskán kevesebb, mint amiről Goodman beszámol. Elképzelhető, hogy a körülmények miatt napi 3 próbára is szükség lehetett, legalább is így értelmezhetővé Goodman állítása.

⁷ Jasionowski, *Percussion Performances*, i.m., 54.

⁸ Vikárius László: „Masterly Pianism, Adverse Conditions. The CBS Radio Recording of November 1940.” In Felix Meyer (szerk.): *Bartók Bela: Sonata for two Pianos and Percussion*. (Facsimile) (London: Boosey & Hawkes, 2018.) 58–63. 58.

3.3. A *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* bemutatói – Bartók együttműködése ütőhangszerekkel: A *Szonáta* amerikai bemutatói

váratlan színekkel, hatásokkal. A *New York Post* hasábjain Samuel Chotzinoff kiemelte az ütőhangszerek effektusainak, hangzásainak vonzerejét.⁹ Goodman a bemutatón történt váratlan leállásról is beszámol, miszerint az egyik helyen Bartók véletlenül kettőt lapozott így az allegro résztől újra kellett kezdeni a művet.¹⁰

A *Szonáta* utolsó előadására egy héttel a new yorki bemutató után a CBS (Columbia Broadcasting System) Studio Building rádió koncertjén került sor, szintén New Yorkban. A rádió koncerten készült felvétel az egyetlen megmaradt hangfelvétel a *Szonátáról* amit Bartókék játszottak, ezért forrásértéke kiemelkedő.¹¹ Ami talán a legmeglepőbb a hangfelvételben, hogy az ütőhangszeres szólam feltűnően hiányos, több fontos belépés is kimarad, illetve nem szólalnak meg pontosan a leírt ütőhangszer effektusok. A hangfelvételen érdekes módon nem a Town Hall-ban szereplő ütőhangszerek közreműködtek, hanem két másik ütős: Harry J. Baker és Edward J. Rubsam. (1. táblázat) Ez a változás azért is különös, mert Bartók több korábbi levelében külön kéri, hogy amennyiben azonos városban vagy országban egymás után több koncertteremben is felcsendül a *Szonáta*, lehetőleg ugyanazok az ütősök legyenek szerződötve, ezáltal meggyorsítva a próbafolyamatot és biztosítva a koncert sikerességét. Vikárius László tanulmányában felhívja a figyelmet egy fontos levélre, amelyet a CBS szervezői a felvétel előtt küldtek Hans Heinsheimernek.¹² A levélből kiderül, hogy a CBS rádiófelvételére Saul Goodman-t és August Schmehl-t szerződöttnék, akiket a Town Hall-i előadásra is.¹³ Sajnálatos módon nem ismert az oka annak, hogy vajon miért cserélhették le a premieren közreműködő kritikák által is elismert ütőhangszereket, olyan játékosokra, akik nem tudtak megfelelni a szokatlanul nehéz ütőszólamoknak.

A bemutatók után nem sokkal a *Szonáta* ütőszólamáról — nem alaptalanul — elterjedt az a nézet miszerint a mű meghaladja a legtöbb zenekari ütőhangszeres képességeit.¹⁴ Ennek híre John Cage-hez is eljutott, aki egy 1941. decemberében kelt levelében felajánlotta segítségét Bartóknak, miszerint kész a saját ütőegyütteséből küldeni ütősöket a darabhoz.¹⁵

⁹ Jasionowski, *Pecussion Performances*, i.m., 55.

¹⁰ I.m., 54.

¹¹ Meyer, *The Genesis*, i.m., 49.

¹² Vikárius, *Masterly Pianism*, i.m., 59.

¹³ I.m., i.h.

¹⁴ Meyer, *The Genesis*, i.m., 49., 50.

¹⁵ Ezzel az ajánlattal azonban sohasem éltek, hiszen nem is kaptak több lehetőséget arra, hogy a *Szonátát* az Egyesült Államokban játsszák.

4. Bartók ütőhangszer kezelése a kétzongorás *Szonátában*

Mint ahogy azt korábban láthattuk, Bartók az 1926-ban komponált 1. zongoraversenyében felderíti az ütőhangszerek különféle ütőhangszeres effektusait, variálja a különféle megütési módokat a verők keménységének és a hangszerek eltérő megütési pontjának változtatásával. Később a 2. zongoraversenyben, majd a *Zenében* az ütőhangszereket szembeállítja a zenekar különböző hangszercsoportjaival, illetve szólisztikus szerephez is juttatja. Ez alatt a nagyjából tíz éves időszak alatt Bartók módszeresen keresi és fedezi fel a zongora ütőhangszerként való kezelését is.

Azt is láthattuk, hogy Bartók az otthonában egyedül vagy például az Operaházban ütőhangszerjátékos segítségével igyekezett újfajta, eddig nem alkalmazott hangzásokat, hangszíneket keresni a hangszereken, miközben még mélyebben megismerkedett az ütőhangszerek sajátosságaival, illetve a különféle – az adott hangszeren – ritkán használt verőkkel. Ennek a hosszú kutatói folyamatnak a végén születik meg a két zongorás Szonáta,¹ ahol az ütőhangszerek az eddigieknél még összetettebb szerepet kapnak. A zongorák és az ütőhangszerek párba állításával Bartók keresi a két hangszer még inkább perkusszív jellegű együtthangzását és a „dallamos” ütőhangszer és a „ritmikus” zongora közötti egyensúly megteremtését.² A korábbi műveiben kialakult hangszerkezelési technikák, effektusok ötvözése és továbbfejlesztése mellett, Bartók az ütőhangszereket a két zongoraszólam egyenrangú partnereként kezeli.

Bartók a partitúra elején található hangszerek ülésrendjében, méretarányosan ábrázolta a két zongora és az ütőhangszerek pontos helyzetét. (2. ábra) Az ütőhangszerek a két zongora között helyezkednek el egymással szemben. Ez a felállás segíti a kamarajáték közbeni kommunikációt és egymásra figyelmet a zongoristák és az ütőhangszeresek között, főleg a fontosabb indításoknál, tempóváltásoknál.

A partitúrában a kilenc ütőhangszer – 3 timpani, xilofon, kisdob húrral, kisdob húr nélkül, függesztett cintányér, összeütős cintányér, nagydob, triangulum, tam-tam – mellett, Bartók a hangszerek ülésrendje alá az ütőhangszerek megütési módját, illetve a verő fajtáit és használatukat is közölte: nagydobon dupla fejű verőt; a triangulumon a hagyományos fém verőn kívül egy vékony fapálcát és egy rövid de nehéz fém verőt; a függesztett cintányéron

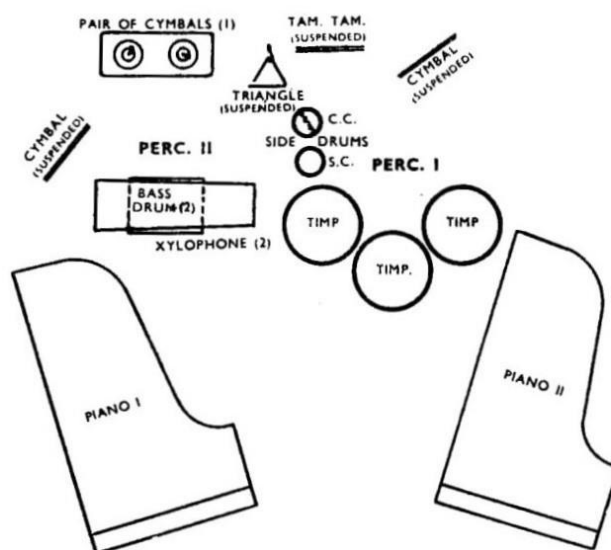
¹ Kárpáti János: „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” In: Uő (szerk): *Bartók kamarazenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976.) 296–325. 300.

² Emőke Ujj-Hilliard: *An Analysis of the Genesis of Motive, Rhythm, and Pitch in the First Movement of the Sonata for Two Pianos and Percussion by Béla Bartók*. DMA disszertáció. Denton: University of North Texas, 2004. 20.

4. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában

timpaniverőt, kisdobverőt, a súlyos végével a cintányér szélén vagy a közepén a kúpon ütve, vékony fa pálcát, és egy zsebkész pengéjét vagy valami hasonló eszközt; a húros és húrnélküli kisdobokon a hagyományos kisdobverőt, halkabb dinamikában vékonyabb verőt ír elő.³ Ezeken kívül a *Szonáta* egyes részein a kisdob szólamokban a bőr közepének és szélének, illetve a nagydob szélén faverővel történő megütését is jelöli, valamint időnként a függesztett cintányér legszélének megütését is kéri a játékostól.

The following plan indicates the grouping of the various instruments :—



- (1) The pair of Cymbals should be laid on cloth, when not in use, to prevent vibration.
(2) The Xylophone should be placed above or next to the Bass Drum.

4

2. ábra: A Szonáta hangszereinek ülésrendje.

Partitúra (4. oldal.) Boosey and Hawkes

Bartók a *Szonáta* ősbemutatójára készített szerzői elemzésében a következőket írja az ütőhangszerek szerepéről:

³ Bartók a mű ősbemutatójára készített elemzésében csak hét ütőhangszert ír. Nem említi a triangulumot, illetve nem választja külön a függesztett és összeütős cintányérokat, helyette egyfajta cintányért közöl. *BBI I*: 81.

⁴ Bartók első kéziratot ülésrendjavaslatában, egy kis rajz szerepel a xilofon szólamra vonatkozóan, amelyben a nagydobot a xilofon alatt, előltnézetben ábrázolja. Ebből kiderül, hogy Bartók rezonátorcső nélküli, asztalszerű állványon lévő xilofonra gondolt, és egy kisebb méretű nagydobra, ami pont elfér a xilofon állványa alatt. Feltehetőleg Bartók a xilofon régebbi típusával számolt a mű komponálása idején. Végül ez a rajz kimaradt a kiadott partitúrából, melynek okát Erwin Stein a Szonáta kottametszést előkészítő londoni szerkesztőjének a Boosey and Hawkes New York-i képviselőjének levelezéséből tudhatjuk: „Itteni szakértőnk épp most mondta, hogy a xilofont nem lehet külön állványon a nagydob fölé helyezni. A modern xilofonnak saját állványa van, amelyből rezonátorcsövek lógnak lefelé (hasonlóan a vibrafonhoz), vagyis nincs hely a nagydobnak. Megmondaná ezt kérem, Bartóknak, hogy eldönthesse, meg kell-e változtatni [a jegyzetet], vagy sem.” Bartók végül hozzájárult a változtatáshoz, és így a kiadott partitúrában, a xilofonhoz tartozó javaslatába már opcionálisan a következő került bejegyzésre: „A xilofon a nagydob felett vagy mellett helyezkedik el.” Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000) 276–277.

Mindkét ütős szólam teljesen egyenrangú a zongoraszólamok bármelyikével. Az ütőhangzás szerepe többféle: sokszor csak színezi a zongorahangot, máskor a fontosabb hangsúlyokat erősíti; az ütősök néha a zongoraszólam ellenpontjaként megszólaló motívumokat hoznak, s az üstdob és a xilofon gyakran főszólamként témákat is játszik.⁵

Bartók négy kulcsfontosságú szempontot, illetve tulajdonságot emel ki az ütőhangszerek szerepével kapcsolatban: színezés, hangsúlyerősítés, ellenpontozott motívumjáték, témajáték főszólamként. A következőkben ezen a szempontrendszeren keresztül fogom megvizsgálni az ütőhangszerek különféle szerepeit, valamint az ütőhangszerek és a zongorák szerepeinek Bartók által felismert hasonlóságait, újfajta lehetőségeit, a Szonáta egyes tételein keresztül.

4.1. I. tétel: Assai lento, Allegro molto

A tétel a timpani mély regiszterében indul. A hosszú tremolóval kitartott *fisz* hang az első tétel bevezetőjének sötét hangulatot teremt. A zongora azonos hangon, illetve egy oktávval mélyebb regiszterben lép be, mintegy kinőve a timpani által tartott sejtelmes, időtlen *pianissimo* tremolójából. A zongorák gomolygó mozgását a 6. és 10. ütemben, villámcsattanásként szakítja meg, a szinte semmiből érkező, *forte* függesztett cintányérütés, amit Bartók a cintányérközepén, a hangszer kúpos részén ír elő. Ez a hangszer legélesebben és legmagasabban hangzó pontja, amelynek hangereje a megütés után viszonylag hamar csökken, így 2. zongora felfutását nem fedi el.¹ (33. kottapélda) A hirtelen támadt „hangorkán” hirtelen elhalkuló folyamatát egy húrnélküli kisdob tompa hangja zárja, amely teljes ellentéte a vastag faverővel ütött zengő cintányér hangzásának.²

⁵ Bartók Béla: „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” *BBI I*: 81.

¹ A hirtelen semmiből jövő, de annál nagyobb erővel megszólaló harsány cintányér ütés a pár évvel korábban íródott *Cantata Profana* művében is fontos effektusként szerepel (a cintányér szélét ütve), ahol a mű cselekményének mondanivalóját fokozza. A cintányér ütések az 1. tétel 164-168. ütem között találhatók, abban a drámai pillanatban amikor a szövegben a barangoló, vadászó fiúk „szép hídra találtak, csodaszarvasnyomra”. Az ütések hatására a rész bajjószerű színezetet kap, amit hamarosan a cselekmény is tükrözi, hiszen a fiúk szarvassá válnak. „Addig nyomozgattak, utat tévesztettek erdő sűrűjében szarvasokká lettek.”

² Bartók a Szonáta megírása előtti évben 1936 őszén járt Törökországban gyűjtőúton, ahol az egyik felvétel készítésénél fülsiketítő zenei élményről számolt be, amelynek hatása mintha egyévvél a gyűjtés után is fellelhető volna a Szonáta egyes részein, kiváltképpen a fent említett példa esetében. Ujj-Hilliard, *An Analysis*, i.m., 6. Bartók így ír róla: „Az egyik muzsikás »zurna« nevű (nagyon élesen hangzó oboa féle) hangszeren játszott, a másik a »davul« -nak nevezett maga elé csatolt nagydobon. Valóságos ördögi vadsággal ütött bele a dobba, még hozzá faverővel, úgyhogy már azt hittem, vagy az ő dobja, vagy az én dobhátyám fog végezetül beszakadni. Még a három békésen pislákoló petróleumlámpa lángja is ijedtében magasra szökkent minden dobütésre!” Bartók Béla:

*not legato. with the heavy end of a drum stick, on the dome.
 **s. c. (senza corda) means: without snares.

33. kottapélda: A Szonáta 1. tétel, 6-9. ütem. Partitúra.

B.&H. 8675.

A 14-16. ütemig a második zongora szólam kitartott hangjait *pianississimo* tam-tam ütések színezik, amelyek a zongorával együtt folyamatosan *crescendálnak*. (34. kottapélda) A dinamikai fokozást a 17. ütem végén húros kisdob tremoló vezeti rá a következő részre. A 18. ütem kisdob leütése után a timpani szólamban menetzeneszerű – f-h hangokon nyolcadosan lépdelő – téma indul. Közben a zongora szólamok a kiírt 9/8-os páratlan metrumban lüktetnek, amelyet a nyolcadmozgású timpani szólam párosával súlyoz. (34. kottapélda) A tétel egészen végig jelenlévű 9/8-os ütemmutató belső tagolása a tétel további részein sűrűn változik és szokatlan metrikai átalakuláson megy keresztül.

„Népdalgyűjtés Törökországban.” In: *BÖI*: 507–517. 511. Az említett felvétel kottapéldáját Bartók „Az úgynevezett bolgár ritmus” című tanulmányában közölte, ahol az aszimmetrikus ritmusok törökországi megfigyelései kapcsán említi. *BÖI*: 498–506., 504.

Un poco più mosso, $\frac{1}{2}$ = ca. 88

P. I.

P. II.

Perc. I.

Perc. II.

* o. o. (con corda) means: with snares.

34. kottapéllda: Szonáta 1. tétel. 16-18. ütemig.

Partitúra. B.&H. 8675.

A 21. ütemtől először a második, majd az első zongoraszólamban – mintha idomulna a timpaniszólamhoz – páros lüktetés jelenik meg. A 23-25. ütemben a timpani változatlan szólama felett a két zongora szólam egymást kiegészítve negyedes, illetve kétnyolcados egységekben játszva izgalmas ritmus komplementereket alkot. (35. kottapéllda)

più agitato.

P. I.

P. II.

Perc. I.

Perc. II.

35. kottapéllda: Szonáta 1. tétel. 23-25. ütemig. Partitúra. B.&H. 8675.

4.1. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: I. tétel: Assai lento, Allegro molto

A 26. ütemben a timpani első és harmadik pontozott negyed értékén található hangjai miatt mintha egy pillanatra visszatért volna a páratlan 9/8-os lüktetés, azonban a 28. ütemtől (négy ütemen keresztül) a timpani negyed lépései, illetve a zongora szólamok szinkópált, eltolt ritmusai az expozíció főtemáját vetítik előre. (36. kottapélda)



36. kottapélda: Szonáta 1. tétel 29-31. Partitúra.

B.&H. 8675.

A 32. ütemtől C-dúr tonalitásban induló expozíciót, együtemes timpani felvezető indítja *c-fisz* szűk kvint lépésekben.³ A következő ütemben a zongoraszólamban indul egy nyolcad szünet után a négy negyedes ritmikájú főtéma. (37. kottapélda) A 9/8-os metrumú ütemében a belső struktúra 1+2+2+2+2 nyolcad osztásúvá alakul, így az egyszerű negyedes metrikájú téma az egy nyolcad elcsúsztatásával szokatlanná és különlegessé válik. A zongora szólamokhoz képest a timpani, a főtéma teljes tükörképét játssza 2+2+2+2+1 osztással.⁴ Másik értelmezésben a két szólam viszonya olyan, mintha két 4/4-es ütem egymás fölött, egymástól egy nyolcaddal lenne párhuzamosan elcsúsztatva, ami végül 9/8-os metrumot eredményez. Ily módon a timpaniszólam negyedik negyede megnyúlik, nyolcadai 2+2+2+3 tagolásban értelmeződnek,

³ Felix Meyer szerint Bartók, a Szonáta komponálását a mű 32. ütemétől az expozíciótól kezdte, mivel az 1. tétel bevezetőjének fogalmazványa legfelső sorában a 3. tétel fináléjának egy részlete látható. Ezzel magyarázza, hogy a bevezető vélhetően a finálé után kezdte el írni Bartók. Felix Meyer: „The Genesis and Sources of the Sonata for Two Pianos and Percussion.” In: Felix Meyer (szerk.): *Bartók Béla: Sonata for two Pianos and Percussion. (Facsimile)* (London: Boosey & Hawkes, 2018.) 44–50. 46. Az első fogalmazványában a 32. ütemtől kezdve pár soron át a timpani szólamot Bartók a későbbi fogalmazványokkal ellentétben, érdekes módon a legfelső sorba írta, ami bizonyítja, hogy a komponálási folyamat elején lévő ütőhangszeres szólamot kiemelt fontossággal kezelte. A fogalmazvány további részeiben, az ütőhangszeres szólamokban több hiányosság, illetve eltérés található, főként a mű két vezető szerepet betöltő timpanin és xilofonon kívüli ütőhangszerek szólamaiban.

⁴ Kárpáti János: „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében.” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 18–24. 21.

amely az úgynevezett „bolgár” vagy más néven – az arab, illetve török zenében használatos – „aksak” (sánta) típusú metrikát hoz létre.⁵ Bartók egy évvel korábbi törökországi gyűjtőútján találkozott hasonló „aksak” metrikájú hangszeres zenével, amely hatással lehetett a Szonáta 1. tételének aszimmetrikus ritmustagolásaira, illetve metrikáira.⁶



37. kottapéllda: Szonáta 1. tétel. 32-35. ütemig.

Ütőhangszeres partitúra. B.&H. 8816.

A 41. ütemtől a 2. zongora és a timpani nyolcad kísérete alatt a kisdobokon szólal meg a főtéma 1. csoportjának ritmusa először húros, majd húrnélküli kisdobon. (38. kottapéllda) A kisdobszólamát játszó játékos egyik kézzel a nagydobon is tremolózik, amelynek megvalósításához Bartók dupla fejű nagydobverőt ír elő, hogy egy kézzel is kivitelezhető legyen a szólam.⁷ A 43. ütemtől az első zongoraszólamban indul a második főtémacsoport, amely alatt a kisdobok kitartóan játszátk továbbra is az első főtémacsoport szinkópált ritmusát. (38. kottapéllda)

⁵ Bartók „Az úgynevezett bolgár ritmus” című tanulmányában, habár bolgár ritmusoknak nevezi a különféle aszimmetrikus ritmusokat, arra is rávilágít, hogy ez nem csak kizárólag bolgár jelenség, hanem például Törökországban is jelen van. *BÖI*: 498–506., 505. Constantin Brăiloiu a *Revue de musicologie* 1951. decemberi számában a „bolgár” terminus helyébe a török „aksak” jelzöt használja.

⁶ Bartók az 1937-ben íródott „Az úgynevezett bolgár ritmus” című tanulmányában szereplő 10/8-os hangszereszene kottapélldáján, a *davul*-nak nevezett nagydob (ami az arab *tabal* nagydob törökországi változata) és a *zurna* nevezetű fúvós hangszer szólamai 3+3+2+2 belső nyolcad tagolásban lüktetnek. Bartók a kottapélldát az aszimmetrikus ritmusok törökországi változatainak megfigyelése kapcsán közli. *BÖI*: 504.

⁷ A Szonáta első fogalmazványában a timpani mellett, csak a nagydob szólam található, a kisdob szólam még nem szerepel rajta. Bartók a nagydob tremoló alá csak azt írta be, hogy húros vagy húr nélküli kisdob fog szerepet kapni. Felix Meyer (szerk.): *Bartók Béla: Sonata for two Pianos and Percussion*. (Facsimile) (London: Boosey & Hawkes, 2018.) 73., 74. Facsimile 1. (PB 75FSS1) 3–4.

4.1. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: I. tétel: Assai lento, Allegro molto

41

Timp.

P. I

S.D. c. c.

P. II

S.D. s. c.

B.D.

38. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 41-45. ütemig.

Ütőhangszeres partitúra. B.&H. 8816.

A 61. ütemben visszatér a főtéma. Először az első zongora és xilofonszólamban,⁸ amit a következő ütemben ritmikailag visszhangszerűen ismétel a húros, majd a 64. ütemben a húrnélküli kisdob. (39. kottapélda) A kottapéldán jól megfigyelhető a xilofon és a kisdobszólam egymásbafonódása, ami azt tükrözi, hogy Bartók a zongoraszólamokhoz hasonlóan a két ütőhangszeres szólamot is egy egységként kezeli.⁹

Perc. I

S.D. c. c.

Xyl.

Perc. II

S.D. s. c.

39. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 61-64. ütemig.

Partitúra ütőhangszeres részlete. B.&H. 8675.

A 65. ütemben az első zongoraszólamban újra feltűnik a főtéma, amit a timpani szólam pontozott negyedes lüktetésben kísér, ezáltal enyhén befolyásolva a negyedes főtéma metrikáját, ami a tétel folyamán fokozatosan átalakul pontozott negyedessé.¹⁰ A 84. ütemtől, a

⁸ A Szonáta első fogalmazványában, a 61. ütemben lévő xilofon szólamban még nem szerepel a teljes ütem főtéma, csupán a kezdeti hang lett lejegyezve. Meyer, *Facsimile*, i.m., 75. (PB 75FSS1) 5.

⁹ Kristen J. Lou: *Musical Decisions: A Percussionist's Guide to Performing Bartók*. DMA disszertáció. Bloomington: Indiana University, 2015. 118.

¹⁰ Daphne Leong: „Bartók's Studies of Folk Rhythm: A Window into His Own Practice.” *Acta Musicologica* 76/2 (2004): 253–277. 263.

timpani groteszk hatású *gisz-d* (szűk kvint) *glissando* effektusai segítik a zenei folyamat átvezetését a – főtémától lüktetésében és hangulatában is eltérő – melléktémára, amit Bartók „mellék-(kontraszt-) témának” nevez.¹¹ A melléktémában, a 9/8-os metrum a nyolcadok eddig sűrűn alkalmazott 2+2+2+3 osztása mellett a 84. ütemtől az első zongoraszólamban 4+2+3, illetve 2+3+4 osztása is megjelenik.¹² (40. kottapélda) Ez egy másik „aksak” típusú metrikus szerkezet, amely bár 9/8-os ütemmutatóban van írva, szerkezetében egy olyan 4/4-es formula található amelyben valamelyik negyed egy nyolcaddal meghosszabbodik.¹³ (40. kottapélda)



40. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 84-86. ütemig.

Partitúrarészlet. B.&H. 8675.

A 92. ütemben a timpani egy *gisz-d* tremolós *glissandót* követően hosszú ütemen keresztül *d* hangon marad, amely a 99. ütemben vált a domináns *g* hangra, amellyel az expozíció zárását készíti elő.¹⁴ Megfigyelhető, hogy Bartók, hasonlóan a főtémát felvezető – szűkkvint hangokon lépdelő – timpani szólamhoz, a melléktémát is ezzel a hangközismételtetéssel készíti elő. Mindkét esetben a hangköz lépés felső hangja adja a tonalitását az adott résznek. (Főtéma: *fisz-c* lépések = *C* tonalitás, melléktéma: *gisz-d* lépések = *D* tonalitás). A zárótéma (105. ütem) 128. ütemétől a két zongoraszólam pattogó témájába a xilofon is bekapcsolódik. *Fisz-disz* nyolcados nagyszext hangugrásaira a zongoraszólam enharmónikus *fisz-esz* komplementer válaszai felelnek, négy ütemen keresztül. (41. kottapélda) A zongora és a xilofon szólamban felváltva ismétlődő motívumok negyedik ütemében zárógesztusként (132. ütem) mindkét szólamban egyszerre lelépő nagyszext hangugrás jelenik meg.

¹¹ *BBi* 1: 81.

¹² Az ütemek belső nyolcados osztásának váltakozása a résznek *parlando-rubato* hangvételt kölcsönöz.

¹³ Kárpáti, *Alternatív ütemstruktúrák*, i.m., 23.

¹⁴ Michael Russ: „Bartók, Beethoven and the Sonata for two Pianos and Percussion.” *Journal of the Royal Musical Association* 137/2 (2012): 307–349. 322.

4.1. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: I. tétel: Assai lento, Allegro molto

41. kottapéllda: Szonáta 1. tétel. 128-132.

ütemig. Partitúra. B.&H. 8675.

A *Vívó* részben (133. ütemtől), 28 ütemes timpani tremoló indul folyamatos, eleinte kisterc távolságú *glissandóval*, amely a résznek állandó bizonytalanságot ad, mind tonálisában, mind karakterében. A hosszú tremolóban időnként változik a *glissando* hangköz nagysága, ezáltal elősegítve a zongora szólamok szélesedő dinamikai fokozását. Bartók elképzelése szerint a *glissando*, mindenestben a megütést követően azonnal indul.¹⁵ Ahogy a kottapéldán is látszik a *glissando* a szélső hangokat épphogy csak érinti, ezáltal *glissando* közben létrejött különleges effektus kerül előtérbe, amely a két hang között megtett folyamatban jön létre. (42. kottapéllda)

42. kottapéllda: Szonáta 1. tétel. 133-153.

ütemig. Ütőhangszeres partitúra. B.&H. 8816.

¹⁵ Bartók Béla: *Concerto Zenekarra. Bartók Béla műveinek kritikai összkiadása 24.* (Budapest: Henle Zeneműkiadó, 2007.) 55–56.

A kidolgozás előtti átvezető szakaszban Bartók a triangulumon három különféle effektust alkalmazva színezi a zongoraszólamokat. A 182-187. ütemekben faverőt ír elő, amely a triangulumnak a hagyományos megszólaltatáshoz képest fénytelenebb, matt hangzást kölcsönöz.¹⁶ A 188. ütemben egy hagyományos fémverővel megszólaltatott, fényesen csengő hangot – tőle merőben eltérő effektusú – faverővel játszott kopogós hangzású termelő váltja. (43. kottapélda)

S.D. c.c.

P. II

Triangle c.l.*

1

p

*col legno means: with wooden stick

182

Trgl.

c.l.

2

c.l.

c.l.

ord.* c.l.

mf

ppp

4

*ord. means: in the ordinary way (with metal beater)

188

43. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 177-194.

ütemig. Ütőhangszeres szólamkotta. B.&H.

A kidolgozásban (195.ütem) a második zongora szólam *ostinatos* basszus kíséretében megjelenő hangsúlyos kontra *e* és *fisz* hangok ütőhangszeres effektusoknak tűnek.¹⁷ A 198. ütemtől a timpani szólam *e* hangjai tovább erősítik a zongora basszus hangjait. A 208. ütemtől a timpani szólam fokozatosan sűrűsödik, végül az egymással komplementer játszó zongora szólamokat támasztja alá ritmikailag, emellett dinamikailag erősíti a folyamatos nyolcad mozgásával. A fokozás csúcspontján elinduló közjátékban (217. ütem) a zongora és az ütőhangszeres szólamok párt alkotva csatlakoznak egymáshoz. Az első zongora kérdésszerű témájának ritmusát a xilofon oktávketőzve játssza, a második zongora választát pedig a timpani szólam támogatja ritmikailag és tonalitásban.

A 232. ütemben a zongorában indul a kidolgozás első részének *Giszben* megfordított *ostinatos* variációja, amelynek tonalitását a timpani domináns (*disz*) hang felütése és a tonika (*gisz*) adja meg az ütem elsőhangján. (44. kottapélda) A 234. ütemben a xilofon és a timpani, a zongora szólamok megerősítéseként felelget egymásra *disz-fisz* lépésekben. (44. kottapélda)

¹⁶ A Szonáta első fogalmazványában a fa verő csak a 186. ütemtől kezdve van megjelölve. Meyer: *Facsimile*, i.m., 80. (PB 75FSS1) 10.

¹⁷ Ujj-Hilliard: *An Analysis*, i.m., 80.

4.1. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: I. tétel: Assai lento, Allegro molto

44. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 231-234. ütem. Partitúra. B.&H. 8675.

A 244. ütemben arra láthatunk példát amikor a xilofon a 2. zongora fontosabb hangsúlyait erősíti. A 262. ütem lassabb *Un poco tranquillo* részét a timpani nyolcadai határozzák meg, így a tempó váltásban kiemelten fontos szerepet kap. A 268. ütemtől a főtéma variált alakban jelenik meg a két zongoraszólamban úgy, hogy egymástól hat nyolcaddal elcsúsztatva kánonszerűen indulnak. Ehhez az izgalmas ritmikai játékhoz csatlakozik a timpani szólam, ami a zongoraszólamokhoz hasonlóan hatnyolcadosan van hangsúlyozva, viszont a lüktetése a zongorában játszott témához képest egy nyolcaddal korábban, *upbeat*-ként funkcionáló hangsúllyal indul. (45. kottapélda)

45. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 267-270. ütemig. Partitúra. H.&B. 8675.

A visszatérésben (274. ütem), a timpani tremoló a főtéma *C* alaphangnemét támasztja meg, miközben a xilofon és a zongoraszólam egymás ritmusát kiegészítve pontozott negyed értékben lüktet.¹⁸ Ez azért is érdekes mivel közvetlenül a visszatérés előtt a zongora szólamokban a főtéma negyedes lüktetésű alakjai jelentek meg. A timpani szólam a 279. ütemtől *glissandózva* csúszkál a tonika és a domináns között, (46. kottapélda) labilissá téve a tonalitás pontos funkcióját. A xilofon oktáv ütései a zongoraszólam fontosabb hangjait erősítik. (46. kottapélda)



46. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 279-284. ütemig. Ütőhangszeres partitúra. B.&H. 8816.

A melléktéma visszatérésében a 301. ütemtől kezdve a xilofon a témából alakított *ostinatós* motívumot, a zongoraszólam 2+2+2+3 tagolásához képest ellenpontoszva 2+2+3+2 tagolással játssza. (47. kottapélda)



47. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 302-305. ütemig.
Partitúra részlet. B.&H. 8675

¹⁸ Leong, *Bartók studies*, i.m., 263.

4.1. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: I. tétel: Assai lento, Allegro molto

A kétféle tagolás nem sokkal később a 318. ütemtől az első zongora szólamában is megfigyelhető. A két kézben egyidőben – egymással párhuzamosan – jelenik meg a két tagolás, ráadásul ütemenként a jobb és bal kéz ritmusa helyet cserél. A kétféle metrikai tagolás egyidőben történő alkalmazásától a zenei szövet véletlenszerűvé, a lüktetés teljesen bizonytalanná válik, miközben a két szólam között érdekes poliritmia alakul ki. (48. kottapélda)



48. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 317-320. ütemig.

Partitúra részlet. B.&H. 8675.

A 332. ütemben induló fugatós *coda* szakasz, második zongorában elinduló fugatémája közben ellenpontozott ritmusban jelenik meg a kisdobszólam, amely fontos szerepet tölt be a téma építkezésében és lezárásában. (49. kottapélda) A hét ütemes fugatéma a 360. ütemig összesen négyszer, felváltva szólal meg a két zongoraszólamban, amelyhez a kisdobszólam hasonló ritmikai anyaggal mindegyik eljátszásnál a téma 6. ütemének felütésénél csatlakozik.

49. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 332-340. ütemig. Ütőhangszeres szólamkotta. B.&H.

8816.

A 385. ütemtől kezdve (*Vivacissimo*), az első zongoraszólam *ostinato*s kísérete mellett a második zongorában és a kisdobszólamban a fugatéma töredékei, rövid idézetként tűnnek fel. A 392. ütemben a második zongora egyedül szólaltatja meg a fugatéma egy részletét, amelynek ritmikáját a kisdob egy ütemmel elcsúsztatva, kánonszerűen ismételi szólóban. (50. kottapélda)



50. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 390-394. ütemig. Partitúra
részlet. B.&H..8675.

A 413. ütemben, a fugatéma kezdő, fellépő kissext ugrása jelenik meg váratlanul a xilofonszólamban, amely tovább haladva mintha „futótűzként” terjedne át a két zongoraszólam különböző regisztereibe, amit végül a timpani *allargando* ütései képesek – de csak egy pillanatra – megállítani. (51. kottapélda)

51. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 414-417. ütem. Partitúra.
B.&H. 8675.

A 424. ütemtől az első zongorában a főtéma metrikailag teljesen átalakítva pontozott negyed formában jelenik meg, ami az eredetileg negyedekes főtéma folyamatos átalakulásának végkifejlete.¹ (52. kottapélda)



52. kottapélda: Szonáta 1. tétel. 426-429. ütem. Partitúra
részlet. B.&H. 8675.

Ez az átalakulás azonban nem tart sokáig, hiszen a *Coda* legvégén újra az eredeti negyedekes metrikában tűnik fel a főtéma. A 433. ütemtől a főtéma komplementer jelenik meg a zongora szólamokban, egymástól három nyolcaddal elcsúsztatva. Habár a főtéma nyolcad szünettel indul a timpani határozott ütemegyet és hármast játszva segít mederben tartani a témák elcsúsztatott játékát. (kottapélda) A timpani *fisz-esz* hangjai az ütemek fő súlyait erősítik, illetve a főtéma nyolcad szünete alatt fontos ütemegyet játszik. A 437. ütemtől a timpani *fisz-c* hangjain mintha a tételt kezdő sötét *fisz* tonalitás ébredése jelenne meg, ami a *fisz* hang domináns g-re történő elmozdulását követően az utolsó ütemben érkezik meg a fényes C-dúr zárlatra.²

4.2. II. tétel: Lento, ma nontropo

A második tétel első négy ütemében Bartók, a kisdobok és a függesztett cintányér különböző effektusait, hangmagasságait és hangszíneit szólisztikusan alkalmazza.¹ (53. kottapélda) Az első ütemben lévő *pianissimó*ról fokozatosan erősödő kisdob tremoló egy fényesebb „földről” érkező zenei bevezetőt hoz létre, ellentétben az első tétel „mélyről”

¹ I.m., i.h.

² Ujj-Hilliard, *An Analysis*, i.m., 87.

¹ A Szonáta első fogalmazványában az ütők első 4 ütem bevezetője a pontos effektusokat illetően még hiányos. A cintányérszólamban nem szerepelnek a különböző megütési módok, illetve a verők meghatározása. A húrnélküli kisdobszólamban Bartók a vonalon és a vonal alatt jelöli a különböző hangokat, azonban nem található a megszólaltatás helyét – a bőr közepén és szélén – meghatározó utasítása. Felix Meyer, *Facsimile*, i.m., 90. (PB 75FSS1) 20.

induló sötét timpani tremolójával.² Ezt a fényességet a bevezető további ütemeiben Bartók, a függesztett cintányér misztikus hangszíneivel növeli tovább. A második ütem *piano* kisdob leütése egy halk, de különleges színezetű – vékony pálcával a legszélén megütött – cintányér hanggal együtt szólal meg. Ezt követően lassú negyedhangok jelennek meg a húros, illetve húr nélküli kisdob és a függesztett cintányér különböző pontjain megütve. Az eltérő hangmagasságú effektusok folyamatosan váltják egymást, ezáltal a kisdob és a cintányér hangjai olyan hatást keltenek mintha egy sajátos dallam részei lennének, amely a négy ütem végére mintha egy egész dallamsorrá válna. A dallam egyedisége abban áll, hogy míg a húr nélküli kisdob közepén és szélén megütött hangja között enyhe de hallható hangmagasság különbség van, addig a húros kisdob és a cintányér – kemény verővel, a legszélén vagy a közepén a kúpon megszólaltatott – hangjai esetében az eltérő hangszínű effektusok adják a dallam érzetét. (53. kottapélda) Köszönhetően a lassú tempónak, és a folyamatos negyedes mozgásnak az ütőhangszerek szerepe ebben a részben egyfelől ténylegesen a különféle hangszínek előtérbe helyezéséről tud szólni, és a finom lüktetés mellett a zengő, csengő, koppanó hangzásoké a főszerep. Másfelől az ütőhangszerek zörejeket és neszeket is megjelenítenek, ami – a tételhez több szempontból is hasonló – Bartók „Az éjszaka zenéje” című zongoradarabjának bevezetőjében a zongorában is feltűnnek.³ Bár a tempó miatt nem érezhető erőteljesen, némi aszimmetria fellelhető az ütemek metrikai tagolása mögött, ugyanis a páros lüktetésű 4/4-es ütemeket követő 3/2-es ütemek rendszerint 2x3-as páratlan negyed tagolásban lüktetnek, ami az ütőhangszeres szólamon kívül a továbbiakban a zongora szólamokra is jellemzővé válik.⁴

Lento, ma non troppo, ♩ = ca. 60

with a thin wooden stick..... on the extreme edge..... on the dome

Percussion I Cymbal

Percussion II Side Drum s.c.

* ♩ means: in the centre, ♩ means: on the extreme edge of the skin.

53. kottapélda: Szonáta 2. tétel. 1-4. ütemig. Partitúra.

B.&H. 8675.

² Lendvai Ernő: *Bartók Stílusa. Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*. (Budapest: Akkord, 1993.) 55.

³ Kárpáti, *Bartók Kamarazenéje*. 319.

⁴ I.m., 320.

4.2. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: II. tétel: Lento, ma nontropo

Az ötödik ütemben belépő zongoratóka mellett is megmarad az ütőhangszerek hangzásának színessége és változékonysága, amelyben feltűnik egy újabb hangszín, a puhaverővel megütött cintányéron. Bartók a cintányér puhaverővel történő megszólaltatásával a hangszeren gongszerű effektust ér el, amely különleges keleties szonoritást ad a zongoratóka hangzásának.⁵(54. kottapéllda)

54. kottapéllda: Szonáta 2. tétel. 5-8. ütem. Partitúra. B.&H. 8675.

A 28. ütemtől kezdődő középrészben mindkét zongoraszólamban ütőhangszerszerű effektusok jelennek meg. Az első zongoraszólam a xilofonszerű öt hangból álló kisterc lépésű témát kopogja, alatta a második zongora mély regiszterében, mintha a föld legmélyéről törne fel a lassú nagydob vagy akár tam-tamszerű kíséret. (55. kottapéllda)

55. kottapéllda: Szonáta 2. tétel. 28-33. ütem. Partitúra. B.&H. 8675.

⁵ I.m., 301.

A 37. ütemtől a második zongoraszólamának kontra oktáv basszus hangjait a tam-tam bűgő hangzása tovább színezi. Hosszú, folyamatos dinamikai fokozás végén a 45. ütemben, egy új gyorsabb tempóban, a xilofon és a zongorák felváltva egymással felelgetve, magas regiszterben játszik a témát. A témák makacs ismételtetése egyre mélyebben szólal meg, miközben a 48. ütemre a tempó fokozatosan megnyugszik, a középrész kezdeti tempójához képest kissé lassabbra. (56. kottapélda) Ebben a nyugodtabb részben veszi át az eddigi kopogós témát a timpani, amely mintegy megszelídítve azt, az eddigiektől eltérő, jóval puhább zengőbb hangzást kölcsönöz a témának. A timpaniban megjelenő *osztinatós* motívum, a zongora és a xilofon magas regisztereiben megjelenő újabb téma kíséretévé válik. (56. kottapélda)

56. kottapélda: Szonáta 2. tétel. 47-49. ütem. Partitúra.

B.&H. 8675.

A tétel első része a 66. ütemben tér vissza a második zongorában. Az első zongoraszólama közben gyors *clusteres* futamokat játszik, ezáltal különleges hangulatot teremt a lassan mozgó kezdő téma felett. Az ütőhangszerek a visszatérésben az első rész (5-10. ütem) anyagát ismétlik meg. A tétel zárásaként (85. ütem) újra megjelenik az öt hangból álló kisterces téma, amely több ütemen keresztül, mindig másik szólamban tűnik fel. A zongora felsőszólamából indul, ahonnan egyre mélyebb regiszterbe halad, a zongora alsó-, majd a timpaniszólamába. (57. kottapélda)

4.2. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: II. tétel: Lento, ma nontropo

85

Più andante, ♩ = 76

P. II

Timp.

Pero. I

57. kottapélda: Szonáta 2. tétel. 84-87. ütem. Partitúra részlet. B.&H. 8675.

A 88. ütemben a zongora kontra oktávjában a téma augmentálva, nyolcad ritmusértékben jelenik meg, közben a húros és húrnélküli kisdob szólamokon az eredeti tizenhatod kvintola sebességben mutatkozik meg a téma. Bartók a kisterc lépésű témát úgy írta át a kisdob szólamokra, hogy a repetáló alaphangok a húrnélküli kisdobon indulnak, a fellépő hang pedig a húros kisdobon, amelynek hangzása magasabban szól, mint a húr nélkülinek.⁶ (58. kottapélda) A téma utoljára a xilofon szólamban a 89. ütemben még tovább augmentálva negyed ritmusban indul, aminek ritmusértéke a kisterc fellépésnél féltértekre (az eredeti sebesség háromszorosára) bővül. (58. kottapélda) Eredetileg a Szonáta első fogalmazványában a xilofon téma a teljes hosszában szólalt meg és a 91. ütemben ért véget, azonban Bartók ezt az utolsó hangot áthúzta így a zárás mintha a levegőben maradna.⁷

tornando - - - al Tempo I (♩ = ca. 88)

P. II

Timp.

Pero. I

S. D. c.c.

S. D. s.o.

Xyl.

Pero. II

58. kottapélda: Szonáta 2. tétel. 88-92. ütem. Partitúra részlet. B.&H. 8675.

⁶ A két kisdob hangolásától függetlenül a húros kisdob hangzása az alsó rezonátor bőrhöz feszített sodrony rezgésétől fényesebb, ércesebbnek hallatszik ezáltal akusztikailag magasabbnak hat.

⁷ Felix Meyer, *The Genesis*. i.m., 47.

4.3. III. tétel: Allegro non troppo

A harmadik tétel fényes C-dúr tonalitásban, kirobbanó energiával indul. A zongoraszólamok tizenhatodosan doboló kísérete közben a xilofonban jelenik meg az akusztikus skála hangjaira épülő főtéma, amelyet a timpani funkciót erősítő hangjai ellenpontosznak, így a zongorák és ütők szerepe felcserélődik.¹ (59. kottapélda)

Allegro non troppo, $\text{♩} = \text{ca. } 125-132$

Piano I

Piano II

Timpani

Percussion I

Percussion II

Xylophone

59. kottapélda: Szonáta 3. tétel. 1-7. ütem. Partitúra.

B.&H. 8675.

A xilofontól a 18. ütemben a második zongora veszi át a főtémat, aminek kezdő kvart föllépése egy negyeddel elcsúsztatva láncolatszerűen halad végig először a zongora alsó-, a timpani majd a xilofon szólamaiban. A 20. ütemtől a főtéma második tagjának lefelé mozduló kvart lépését a többi szólam az előzőekhez hasonlóan utánozza. (60. kottapélda)

¹ Somfai László: „Bartók Béla: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” *A hét zeneműve 1973/3* (1973. július–szeptember): 139–153. 144.

4.3. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: III. tétel: Allegro non troppo

60. kottapéllda: Szonáta 3. tétel. 15-21. Partitúra. B.&H. 8675.

A 44. ütemtől a tétel bevezető ütőhangszerszerű zongora kísérete jelenik meg a második zongorában és hasonló módon a timpani szólamokban, amik a 47. ütemtől továbbra is együtt mozogva, az 1. zongora témájának pontozott ritmikáját követik.² (61. kottapéllda)

61. kottapéllda: Szonáta. 3. tétel. 47-51. ütem. Paritúra.
B.&H. 8675.

² A Szonáta első fogalmazványában még nem szerepel a timpaniszólam, Bartók a második fogalmazványban írja a zongoraszólam erősítéseként. A 36. ütemtől kezdődő összeütös cintányér hangok eleinte az ütem második negyedén jelennek meg, majd a 40. ütemben folyamatos negyedekben. Az első fogalmazványban a 40. ütemtől folytatódik az előző ütem ritmusa. A végleges változatban a cintányér negyed hangjai a 40. ütemtől a zenei szövetet sűrítik, ezáltal némileg fokozódik a dinamika is. Felix Meyer, *Facsimile*, i.m., 96. (PB 75FSS1) 26.

A 84. ütemben a második zongoraszólamban érdekes ritmikai jelenség történik. A 2/4-es alapmetrumban a nyolcadok 5/8-os (2+3 tagolású) motívumot alkotnak, amely megtöri az alap metrikát. (62. kottapélda). A két 5/8-os motívumot egy határozott triangulum ütés zárja a 86. ütem kettőjén, megállítva egy pillanatra a metrumtörő folyamatot.³ (62. kottapélda) A 110. ütemben a xilofon magas regiszterű szólama a zongora tizenhatod játékának hangsúlyos hangjait játssza, kiemelve annak fontosságát.⁴



62. kottapélda: Szonáta 3. tétel. 80-86. ütem.

Partitúra. B.&H. 8675.

A 115. ütemtől a zongora folyamatosan gyorsuló, vadul tomboló szólamaiban *clusteres* futamok indulnak, ami alatt úgy tűnik mintha a nagydob a kezdő főtémából vett motívumot *crescendálva* ismételné. Bartók ebben a részben a nagydob szólamhoz egy súlyos faverőt ír elő, a nagydob bőrének a szélét megütve, ezáltal a *crescendáló* motívum kezdeti *piano* hangjai is érthetővé válnak. A 120. ütemben a nagydob indításától négy nyolcaddal elcsúszva a húrnélküli és húros kisdobszólamokban is megjelenik a motívum. (63. kottapélda) A nagydob és kisdob szólamok a motívumokat teraszosan egyre magasabb dinamikáról indítják a zongorák dinamikai fokozását tovább erősítve. (63. kottapélda)

³ Bartók a triangulumhoz nehéz, rövid inkább vastag fémverőt ír elő. A 83. és 86. ütemben lévő triangulum ütés a Szonáta első fogalmazványában még nem szerepel, Bartók később adta hozzá a zongora szólamokhoz. Felix Meyer, *Facsimile*, i.m., 97, 98. (PB 75FSS1) 27–28.

⁴ A Szonáta első fogalmazványából hiányzik a 110. ütem xilofon szólama, illetve a zongoraszólamból a hangsúlyos hangok jelölése. Feltehetőleg Bartók a zongora hangjainak hangsúlyozását és az azt erősítő xilofon hangjait egyszerre jegyezhette be. Felix Meyer, *Facsimile*, i.m., 98. (PB 75FSS1) 28.

4.3. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: III. tétel: Allegro non troppo

63. kottapéllda: Szonáta 3. tétel. 120-123. ütem. Partitúra.

B.&H. 8675.

A 127. ütemtől a zongora négytizenhatodos egységeit a nagydob ütései 3/8-ként súlyozzák. A fokozás csúcspontján a 134. ütemben az 1. zongora *fortissimo* dinamikában oktávkettőzve játssza a főtéma első részét, amit a timpani szóló *g-d* ütései követnek. A főtéma második tagja – mintha elkésett válaszként – pár ütem teljes csend után érkezik meg a xilofon szólamba, visszafogott, elhalkuló dinamikában. A 160. ütemben az első zongorában a főtéma négyszólamban kánonszerűen hallható. A szólamok két nyolcad után lépnek be, amit a timpani mint a kánon ötödik tagja zár a főtéma fellépő kvart hangját játszva. Hasonló ötszólamú kánonnal folytatódik a főtéma lefelé haladó dallama a második zongora és a xilofon szólamaiban.⁵ (64. kottapéllda) A 166. ütemben egy fél hanggal feljebb megismétlődik a kánonszerű főtéma játéka, amelyet harmóniailag a timpani és a xilofon is lekövet. (64. kottapéllda)

⁵ Lou, *Musical Decisions*, i.m., 144.

64. kottapéllda: Szonáta 3. tétel. 262-268. Partitúra. B.&H. 8675.

A 177. ütemben újfent felcserélődik a zongora és az ütőhangszerek szerepe. A két zongora perkusszív jellegű zakatoló nyolcados kísérete fölött a xilofonban szólal meg egy téma, amelynek zárását a timpani ismétli. A zongorakíséret akkord-rendszerébe beépülnek a xilofon szólam hangjai, ezáltal a zongoraszólam egyes akkordjai a xilofon hangjaival önálló, vertikális irányú bonyolult dallamot hoznak létre.⁶ (65. kottapéllda)

65. kottapéllda: Szonáta 3. tétel. 175-180. ütem. Partitúra. B.&H. 8675.

⁶ Michael Gregory Kingan: *The Influence of Bela Bartok on Symmetry and Instrumentation in George Crumb's Music for a Summer Evening with Three Recitals of Selected Works of Abe, Berio, Dahl, Kessner, Miki, Miyoshi, and Others*. DMA disszertáció. Denton: University of North, 1993. 74.

4.3. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: III. tétel: Allegro non troppo

A 207. ütemtől a zongoraszólamokban ütőhangszeres effektusok jelennek meg. Először az első-, majd a második zongora utánozza a timpani két hangból álló motívumát hozzá hasonló regiszterben, illetve a 209. ütemben a zongora kromatikus felfutása a timpani *glissandójának* billentyűs hasonulása.⁷ (66. kottapélda) Hasonló jelenség figyelhető meg pár ütemmel később is. A 223–227. ütemig a xilofon motívumát utánozza a zongora abban a magas regiszterben, amelyben a xilofon is játssza. A zongora, a xilofontól egy negyeddel elcsúszva komplementer szólaltatja meg a motívumot.

The image shows a musical score for Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion, Third Movement, measures 205-211. The score is written for three staves: P. I (Piano I), Timp. (Timpani), and Perc. II (Percussion II). The Timpani part has a measure number 207. The Piano I part has a measure number 207. The Percussion II part has a measure number 207. The score includes dynamic markings such as p, più p, and pp.

66. kottapélda: Szonata 3. tétel. 205-211. ütem. Partitúra. B.&H. 8675.

A 248-260. ütemig az ütőhangszerek a megszokott szerepüket töltik be. A xilofon a második zongora szólam hangjait erősíti, hangszínével kiemeli, miközben a timpani a tonális funkciókat támasztja meg a hangnemi moduláláskor. A 301. ütemben *pianissimo*n belépő összeütős cintányér halkán zizegő hangszínét a 305. ütemben puha verővel megütött függesztett cintányér bűgő hangja váltja, egy ütemig azonban egyszerre szólva különleges és egyben szokatlan hangzást hoznak létre.

Bartók a 365-370. ütemig eredetileg az első és második fogalmazványban is *pianissimo* tremolót ír a kisdob szólamában, amit később módosított és arra a ritmus sorozatra cserélte le, ami szólóban a tétel zárásaként is elhangzik.⁸ A 373. ütem második negyed hangjára, az eddigi folyamatot váratlanul megszakítva a két zongora több ütemen keresztül kitartott riadószerű tremolója indul, ami mintha a tétel végének közeledtét jelezné. A zongoratremoló indításakor az ütőszólamokban, először a csengőszót imitáló hagyományos fém-, majd a visszhangszerű

⁷ Haley A. Simons: *Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion*. DMA disszertáció. Edmonton: University of Alberta, 2000. 85–86.

⁸ Felix Meyer, *Facsimile*, i.m., 106. (PB 75FSS1) 36. A Szonáta ütőhangszeres szólamkottájában a 360–370. ütemig hibásan húros kisdob van írva. A kiadott partitúrában és a korábbi fogalmazványokban is húr nélküli kisdob szerepel.

faverővel játszott triangulumütések tovább erősítik a zene figyelemfelkeltő hatását.⁹ (67. kottapélda)

67. kottapélda: Szonáta 3. tétel. 371-377. ütem. Partitúra. B.&H.
8675.

A hirtelen megszakítás után a zenei folyamat egy timpani *glissandót* követően az előző részhez hasonlóan folytatódik. A rész karakterét meghatározó folyamatos nyolcadlüktetés a húros és húr nélküli kisdob szólamokban felváltva jelenik meg. A 395. ütemtől kezdve fokozatosan halkulnak a szólamok, és a zongorák egyre ritkább anyaga egyre áttetszőbbé teszi a zene szövetét. A kisdob mechanikusan ismétlődő ritmusai mellett, a 405. ütemtől *pianissimo* összeütős cintányér hangok jelennek meg.¹⁰ A 410. ütemben az összeütős cintányér hangjait követően, Bartók talán legkülönlegesebb effektusa jelenik meg a függesztett cintányéron. A lábjegyzetben azt kéri az ütőhangszerestől, hogy körömmel vagy zsebkés pengéjével szólaltassa meg a cintányért, a legszélét ütve.¹¹ (68. kottapélda) Az első két megütés a zongora *arpeggiós* hangjait színezi, majd a továbbiakban a kisdob egyre halkuló zakatolása mellett egyedül is

⁹ Bartók az első, fémverővel megütött hangot átkötve, kizengetve írja, ezáltal a faverővel megszólaltatott további tompább hangok fölött végig cseng. Bartóknak ez esetben nem a két különböző hangszín szembeállítás volt a célja, ugyanis abban az esetben nem írt volna átkötést.

¹⁰ Bartók a 396. ütemtől a húros kisdobszólamba nagyon könnyű és vékony verőket javasol, ezáltal könnyítve és segítve a zenei folyamat további elhalkulását.

¹¹ A zongora *arpeggiós* akkordjai mellett Bartók megütési javaslatai közül a zsebkés pengéje áll közelebb a hallható effektus megvalósításához, azonban az ütőhangszerek a gyakorlatban többnyire pénzérmével játszóak.

4.3. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: III. tétel: Allegro non troppo

megjelenik az effektus vékony, fényes hangzása, ami utoljára négyszeres *piano* dinamikában szólal meg.¹² A kisdob leállíthatatlannak tűnő szólamának ritmusa végül fokozatosan kiritkul és a nyolcad löktetés helyett egyre inkább negyedessé válik ami – hasonlóan a pár évvel később íródott nagyzenekari Concerto 2. tételének végéhez – szólóban, pár ütem alatt teljesen elhalkulva ér véget.¹³ (68. kottapélda)

* with the fingernail, or the blade of a pocketknife, on the very edge.

68. kottapélda: Szonáta 3. tétel. 407-420. ütem. Partitúra.

B.&H. 8675. (ütőhangszeres kivonat).

A tétel végén Bartók az ütőhangszerek dinamikájának legalacsonyabb tartományában jeleníti meg a kisdob és a cintányér alig hallható effektusait. A Szonáta bemutatójának évében 1938-ban elkészült 2. hegedűverseny partitúrájának ütőhangszeres szólamaiban ugyancsak megjelennek a Szonáta ütőhangszeres effektusai például a zsebkés pengéjével megszólaltatott cintányér hang és a timpani glissando. Azonban Bartók a Hegedűversenyben egy újabb szint is alkalmaz az ütőhangszereken, az eddigiektől még vékonyabb még fémesebb hangzást. A függesztett cintányéron vékony fém pálcát, a kúpján a kisdobverő fejével való tremolót, illetve a triangulumon vékonyfa-, és vékony fémpálcát ír elő. Elképzelhető, hogy Bartók a megszokott vastagsághoz képest rendkívül vékony verők használatával a hegedű fényes hangzásához próbálta még inkább közelíteni az egyébként is fémből készült ütőhangszerek effektusait. Bartók későbbi műveiben például a *Concerto zenekarra* (1943), a *3. zongoraverseny* (1945), a

¹² A Szonáta első fogalmazványában a 416. ütem első negyed hangjára, a 418. ütemben pedig a második negyedhangra szerepelnek függesztett cintányér ütések, amit Bartók áthúzott, és végül kihagyott a partitúrából. A kihagyás oka feltehetően a zenei anyag további könnyítése lehetett, ami a dinamika teljes elhalkulását is elősegíti. Felix Meyer, *Facsimile*, i.m., 106. (PB 75FSS1) 36.

¹³ A Boosey and Hawkes által megjelentetett ütőhangszeres partitúra (B.&H. 8816) a 418. ütemben – a teljes partitúrától eltérő – hibás ritmust közöl. Emiatt a 35. kottapéldát a teljes partitúra ütőhangszeres részéből idézem. (B.&H. 8675)

Brácsaverseny (1945) ütőszólamaiban nem találkozhatunk az ütőhangszeres effektusok hasonló változatosságú használatával. Ez azt mutatja, hogy Bartók amerikai éveit megelőzően az ütőhangszerek hangzásainak teljes spektrumát felfedezte és bejárta, újabbakat már nem keresve. Az ütőhangszerek puha verővel megszólaltatott mély, halk, bűgő hangzásaitól egészen a kemény verővel ütött csattanó, koppanó és az egészen vékony fényes hangzásáig terjedő teljes skálát járja be.

4.4. Az ütőhangszerek szerepeinek áttekintése a Szonátában

Bartók Szonáta elemzésében meghatározott főbb ütőhangszeres szerepei: a témajáték, az ellenpontozott motívumjáték, a hangsúly erősítés és a színezés sajátos módon fedezhetőek fel a mű bizonyos részeiben. A következőkben ütőhangszerek szerepeit az eddig bemutatott példákon keresztül négy csoportban összegezem, miközben a zongora egyes ütőhangszeres tulajdonságaira is kitérek.

Témajáték:

Nem meglepő, hogy a Szonátában Bartók az ütőhangszerek közül elsősorban a dallamot játszó xilofonnak szánta a témák játszását, bemutatását. A xilofon magas regiszterű, kopogós hangja még a két zongora sokszor dúsz hangzású zenei anyaga mellett is érvényre jut. Például a harmadik tételben (59., 65. kottapélda), ahol a xilofonban megjelenő témák közben a zongora szólamok repetitív, ütőhangszerszerű kíséretet „dobolnak”. A második tétel 55. kottapéldáján, a xilofonban szóló témája mellett a zongora szólamban mélyregiszterű nagydobhatású effektusok figyelhetők meg. Bizonyos esetben a xilofon a zongorával együtt játssza a témát, (56. kottapélda) amit a két hangszer közös vonása, a kopogós hangzásuk tesz egységessé.

Jóval meglepőbb és szokatlanabb amikor a témát a timpani és a kisdobok szólaltatják meg. Bartók a második tétel végén, (58. kottapélda) a kétfajta, húros és húrnélküli kisdobok határozatlan, de egymástól elkülönülő hangmagasságú ütésein jeleníti meg a témát. A többi esetben (1. tétel 38., 39., 50. kottapélda) a kisdob szólamai a téma ritmikus anyagát játsszák a zongorától elcsúsztatva vagy attól teljesen függetlenül, mintegy felidézve azt. A timpani szólamban a második tétel kisterc hangjaiból álló 56. kottapéldán látható témája, ismétlődő *ostinato* kíséretet alkot, míg a későbbiekben – hasonlóan a zongora szólamokhoz – szólóban is megmutatkozik.

4.4. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: Az ütőhangszerek szerepeinek áttekintése a Szonátában

Ellenpontosított motívumjáték:

A Szonátában, az ütőhangszerek talán leggyakoribb szerepe a zongora motívumainak ellenpontosítása, ami az egyes ütőhangszerek esetében különféleképpen jelenik meg. A timpani szólam (1. tétel 35., 36., 37., 45. kottapélda) ritmikailag egy nyolcaddal elcsúsztatva ellenpontoszza a zongora szólamait. Más esetben, a timpani és a xilofon a zongora szólamokat melodikusan is ellenpontoszzák. (3. tétel, 60., 64. kottapélda) Ezekben a példákban a timpani és a xilofon a zongorafutamok első két hangját azonos hangmagasságon, de ritmikailag elcsúsztatva imitálja.

A kisdob szólam ellenpontosított játékának egyik jellemző megjelenési módja például az első tétel 49. kottapéldáján figyelhető meg. A zongora fugatémáját a kisdob, a téma ritmusát felhasználó anyagát játszva ellenpontosz.

Hangsúlyerősítés:

Az ütőhangszerek zongoraszólamot erősítő szerepe az első tételben például, a 44., 46. kottapéldán figyelhető meg. A zongoraszólam dallamának bizonyos hangjait a xilofon, hasonló hangmagasságon, vagy oktávketőzve emeli ki, és hangsúlyozza a fontosabb hangokat. Más esetben például a harmadik tételben (61. kottapélda), a zongora eleve ütőhangszerszerű ismétlődő motívumait, a hozzá hasonló anyagot játszó timpani szólama erősíti.

Színezés:

Az ütők negyedik fontos szerepe jellemzően a fémes hangzású ütőhangszerek és effektusaik esetében figyelhetőek meg. A színezőhatás közben a zongoraszólam is alkalmazkodik némileg az adott ütőhangszer karakteréhez, hangszínéhez. Például az első tétel 34. kottapélda puha tam-tam ütései a zongora szólam, mélyregiszterű kizengetett hangjaival szólnak együtt. A függesztett cintányér szélsőséges színeiben, egyaránt megfigyelhetőek a faverővel kúpon játszott harsány ütések (1. tétel 33. kottapélda) illetve például a második tétel elején puha verővel megszólaltatott gongszerű effektusok is. (54. kottapélda) A triangulum

különféle fa és fémverővel felváltva játszott effektusai egyrészt a zongoraszólamot színezi (43. kottapélda) másrészt például a 3. tételben a triangulum váratlan ütéseivel párhuzamosan a zongora karaktere is hirtelen megváltozik és az eddigiektől eltérő zenei anyagot játszik. (67. kottapélda) Ily módon a két szólam együttesen hozza létre a rész különleges hatását.

A színezés folyamatában a timpani is megjelenik. (1. tétel, 42. kottapélda) A több ütemen keresztül tartó folyamatos tremolós *glissando*, a timpani hagyományos tonalitást erősítő, vagy ritmikai alapot biztosító funkciója helyett a timpani *glissando* sajátos, groteszk jellegével és állandóan változó hangmagasságaival szokatlan háttérrel ad a zongoraszólamoknak.

A Szonátában – köszönhetően a zongorák és az ütőhangszerek egyenrangú kezelésének – a két hangszercsoport szólama egymás zenei anyagára folyamatosan reflektál, és az egyes szólamok egyéni kitéréseit a többiek rendszerint lekövetik, amelyek a fent említett valamennyi kottapéldák közös vonásaiként figyelhetők meg. Az ütőhangszerek különböző szerepei kapcsolódási pontokat képeznek a két szólam között, amelyek a hangszerek között folytonos egyensúlyt tartanak fenn.

Bartók egyedi, két zongorás és ütőhangszeres apparátusában az ütőhangszerek újszerű lehetőségeit, tulajdonságait messzemenően kiaknázza, innovatív hangszerkezelése korának ütősei felé a megszokottnál jóval magasabb elvárásokat támasztott. Habár Bartók nagyfokú ütőhangszeres érdeklődése több megnyilatkozásából is kiderül, tisztán ütőhangszeres zene írása nem foglalkoztatta, elegendőnek tartotta, ha az ütőhangszerek különleges szerepei, effektusai és sajátos karakterei más hangszerek társaságában, kisebb kamarai vagy nagyzenekari formációban mutatkoznak meg.

Utolsó éveiben Bartók Harvard egyetemi előadások első részében az ütőhangszerek modern használatáról elmélkedik, amelyből egyúttal megismerhető Bartók ütőhangszerekhez fűződő személyes kötődése is:

Egy harmadik ötlet szerint (ez nem Weisshausé, hanem másoké) a zenéből ki kell küszöbölni a határozott magasságú hangokat, és csak is határozatlan hangmagasságokat kell használni; más szóval kizárólag ütőhangszerekre kell komponálni. Ezt az eszmét főleg Amerikában terjesztették; számos zeneszerző írt ilyen műveket, láttam kizárólag ütőszerekből összeállított műsorokat is. Bármilyen érdekes ritmikai és más fogásokat használnak is,

4.4. Bartók ütőhangszer kezelése a két zongorás Szonátában: Az ütőhangszerek szerepeinek áttekintése a Szonátában

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.¹

¹ *BB1 I.*: „Harvard előadások. Új magyar zene, műzene és népzene.”163.

Függelék

Bartók újszerű ütős effektusainak kutatása, Roubál Rezső visszaemlékezésében

Bartók Béla halálának 25 éves évfordulóján készítette a Magyar Televízió ezt a sorozatot, melyben felkeresték Bartók kortársait, műveinek akkor még élő első előadóit, hogy meséljenek a bemutatókról és a zeneszerzővel kapcsolatos emlékeikről. Roubál Rezső tanár, ütőhangszerművész mesél arról, hogyan ismertette meg mélyebben Bartókot az ütőhangszerek világával.

Riporter (Czigány György):

– A Filharmóniai Társaság két kitűnő művésze a vendégünk Banda Márton tanár úr és Roubál Rezső. Azt hiszem a zenekarban messzebb ülnek egymástól mint most, ebben a baráti beszélgetésben tekintve, hogy az ütőhangszerek meg a hegedű elég távol esik a zenekari felállásban, vagy ülésben pontosabban. És éppen arról van szó, hogy a zenekar hangszerei mellől, hogyan emlékeznek vissza néhány remek Bartók mű bemutatójára. Hát nem tudom melyikük óhajt először beszélni?

Roubál Rezső:

– Hát elkezdem én kérem. Zenekarunknak 45 éve vagyok tagja, 22 éve a Főiskolán tanár. Ez alatt a hosszú idő alatt, sok zenei élménybe volt részem. Sok-Sok nagy karmesterrel, külföldi énekes-művészekkel szerepeltem. Ez olyan emlék és olyan élmény, ami keveseknek jut osztályrészül. Ez alatt a hosszú idő alatt, ha visszatekintek az elmúlt esztendőkre, legkedvesebb emlékem Bartók Bélával való személyes találkozásom. Egész pontosan 1930-ban Nádasdy Kálmán barátom megkért, hogy a professzor szeretne az ütőhangszerek birodalmában, kutatás céljából kipróbálni egyet-mást. Hát természetesen örömmel fogadtam ezt a kitüntető megbízatást, hogy én a mesterrel egyáltalán közel jöhetek és segíthetek valamiben neki. Meg is beszéltük a mesterrel, hogy az Operába találkozunk, bevittem a zenekarba, hangolóba, ütőhangszerek birodalmába. Elsősorban üstdobot próbáltuk ki, ahol bizony a legfurcsább hangokat próbálkozott kihozni a hangszer megszokott hangzásaiból. Eredetileg mindég

Függelék

filcverővel, puha és kemény verővel szoktuk a hangzásokat megszólaltatni. Bartók professzornak volt olyan kérdése, hogy próbáljam megfordítani a filcverőt és a faverővel üssem, vagy fölváltva fa és filcverővel felváltva. Megpróbáltam... Közben véletlenül lenyomtam a pedált a lábammal egy ütés alkalmával és felcsúszott a hang ilyen glisszandó szerűen. Erre fölcsillant Bartók szeme, hogy ezt, hogy csinálta? Mondom, Mester véletlenül rányomtam a pedált és fölszalad a hang. Próbálja, ismételje meg nekem ezt még egyszer. Megpróbáltam és – Nagyon jó, most a másik timpanin! Ugyanazt megpróbáltam... – Most visszafelé föntről próbálja meg az egészet! Az is sikerült. Lejegyezgette ezeket a dolgokat, és ez így ment egy-két délutánon. Annyira belemelegedett a professzor, hogy ez nem volt neki elég, ezt több mint két hónapon keresztül ismételtettük, elővettük az összes ütőhangszereket. Hogy többek között megemlítem a réztányért, amit általában a kettővel együtt szoktuk összeütni vagy faverővel vagy filcverővel külön. Neki az volt a kérése, hogy itt is timpani verővel üssem meg a szélén, közepén. Meghallgatta... azt mondja, most kérem szépen vegyen elő valami vékonyabb, kevesebb erővel, olyan faverőt! Elővettem a kisdobverőt. Ez is tetszett neki. Azt mondja, - hát ilyen pálcikája nincsen ilyen hurkapálcika féléje? Erre eszembe jutott, hogy én szenvedélyes gyűjtő voltam ifjú koromba a karmestereknek a próbái alatt összetört karmesteri pálcákat összegyűjtöttem. Ezekből is megemlítem, hogy Ferencsik Jancsi barátomtól származik a legtöbb ilyen karmesteri pálca. Nahát ezt örömmel odavitettem a Mesternek. Azt mondja: - Ez az kérem, próbálja evvel a hangszert megszólaltatni! A réztányért fogtam, hol a közepén, hol a szélén ütöttem bizonyos ritmusokat, mind-mind följegyezte. Azt mondja, - most próbáljon meg tremolózni rajta, az egyik kezébe legyen vékony pálca a másik vastagabb pálca! Ez így ment kérem-szépen több mint két hónapon keresztül. És örömmel vettem aztán később tudomásul, vagyishogy láttam a művekben, hogy nagyobb részt fölfedeztem ezeket az alkalmazott ütéstechnikákat, amiket a professzorral együtt kiprobáltunk.

– Például melyik Bartók művekben vett részt? (Czigány György)

Roubál:

– Talán egy kis parányi részem van annak az én munkámnak is, hogy a professzor úr megírhatta a Bartók Szonátát két zongorára ütőhangszerekre. Ezt is felemlítem, hogy például az én növendékeim voltak az elsők, akik diplomahangversenyen ezt játszották, óriási sikerrel. Hát ezt tudnám elmondani, és azóta is Bartók professzornak az elképzelései az ütőhangszerek birodalmában a kísérő effektusokat alkalmazó hangszínek, mondjuk azt lehet mondani, ami

kísérőleg hatott zenekari szempontból, komoly szerepekhez juttatta az ütőhangszereket, és azóta a fiatal generáció ezt át is vette és ezt mostanáig is alkalmazza.

– Köszönöm szépen. (Czigány György). MTV 1970

Függelék

Az ütőhangszerek újszerű effektusainak és ütésmódjainak jegyzéke Bartók zenekari és kamara műviben

KOSSUTH SZIMFÓNIA (1903)

ütőhangszerek: 3 timpani, kisdob, nagydob, cintányér, tamtam, triangulum

Megjegyzések: A kisdob magyar lovashuszárokat a nagydob a német katonákat, ágyúkat jeleníti meg; A harc közben a két hangszer a harcot imitálva felváltva szólal meg.

SCHERZO ZENEKARRA ÉS ZONGORÁRA (1904; bemutató: 1961)

ütőhangszerek: 4 timpani, triangulum, kisdob, csörgődob, cintányér, nagydob, tam-tam, harangjáték

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: cintányér (függesztett) **faverővel ütve¹**

Megjegyzések: négyeshangzat ütések timpanin, (szűkített négyeshangzat)

RAPSZÓDIA ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA (1905)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, kisdob, cintányér, nagydob, tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: cintányér (függesztett) **faverővel ütve, tremolózva**

1. SZVIT NAGYZENEKARRA (1905)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, kisdob, cintányér, harangjáték, nagydob

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: cintányér (függesztett) **faverővel ütve, tremolózva.**

Megjegyzések: hármashangzat ütések timpanin

2. SZVIT KISZENEKARRA (1905-1907)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, kisdob, cintányér, nagydob, tamtam

HEGEDŰVERSENY (1.) (1907-1908)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, nagydob

¹ Félkövérrrel azokat az ütőhangszeres játékmódokat vagy effektusokat jelöltem, amik azok az adott műben jelennek meg először Bartók műveiben.

KÉT PORTRÉ ZENEKARRA (1907-1908)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, kisdob, cintányér, nagydob, tamtam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: triangulumon, cintányéron, nagydobon, tam-tamon, **kézzel lefogott** (tompított), kisdobon a bőrt egyik kézzel leszorított demfelt játék

Megjegyzések: A tompított effektusok a zene groteszk jellegét erősítik.

KÉT KÉP ZENEKARRA (1910)

ütőhangszerek: timpani, cintányér, nagydob, csőharang

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: cintányér (függesztett) faverővel ütve, tremolózva

Megjegyzések: Bár Bartók nem írja feltételezhető, hogy itt még a cintányér tremolót nem az összeütős cintányéron képzelte el, hanem függesztetten verővel játszva.

ROMÁN TÁNC ZENEKARRA (1911)

ütőhangszerek: 4 timpani, triangulum, 2 függesztett cintányér, összeütős cintányér, nagydob, két kisdob (húros), tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: két függesztett cintányért ír elő, az egyiket demfelve faverővel, a másikat kizengetve **timpaniverővel** megszólaltatva; a nagydob, triangulum, tam-tam kézzel demfelve; a timpani *copertóval* tompítva

Megjegyzések: Bartók 4 timpanit ír két szólamban. A két szólam anyaga felváltva szólal meg, ami, egy játékkal is játszható.

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (1911)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, cintányér (összeütős, függesztett), nagydob, kisdob, tam-tam, (billentyűs xilofon)

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: a timpani piano, a tam-tam ppp dinamikában tremolós rövid frázisokat játszik a többi szólammal együtt

Megjegyzések: A timpani szólamban Hármashangzat ütések találhatók.

Függelék

NÉGY ZENEKARI DARAB (1912; hangszerelés: 1921)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, cintányér (összeütős, függesztett), nagydob, kisdob, tam-tam, harangjáték

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: összeütős cintányéron tremolót ír; a függesztett cintányér megütéséhez puha (timpani) és faverőt kér; a függesztett cintányéron **timpaniverővel tremolót ír**

Megjegyzések: A 3. tétel végén a timpani szólamban szóló négyeshangzatfelbontás jelenik meg.

FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI (1914-1917)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, cintányér (összeütős, függesztett), nagydob, kisdob, tam-tam, harangjáték, **xilofon, castagnet**

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: **összeütős cintányér tremoló; a nagydob káváját és a bőrt felváltva ütve**

Megjegyzések: Természet zene, timpani ritmus crescendo-decrescendo. triangulum: harmat cseppek fabáb groteszk ábrázolás: xilofon+kasztanyet; harangjáték szólamban négyeshangzatok ütése

A CSODÁLATOS MANDARIN (1918-1919; hangszerelés: 1924)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, cintányér (összeütős, függesztett), nagydob, kisdob, mélydob, tam-tam, xilofon

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: nagydobon, egyik kézzel nagydobverővel a másik kézben **rugalmas pálcával játszva**, pálca vége hozzányomva a bőrhöz; nagydob **ütése kisdobverővel**; Függesztett cintányér: **kisdobverő vékonyabbik és vastagabbik** végével ütve. Összeütős cintányér tremoló, **timpani tremolós glissando.**

Megjegyzések: Az összeütős cintányér tremolóhoz be van írva, hogy egymáshoz dörzsölve kell létrehozni; timpani tremolós glissandót Bartók utólag írta be a pantomin változat végére, a szvit változatban nincs az a rész.

TÁNC-SZVIT ZENEKARRA (1923)

ütőhangszerek: timpani, triangulum, cintányér (összeütős, függesztett), nagydob, kisdob, mélydob, tam-tam, harangjáték

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: függesztett Cintányér megütése: faverővel, puha végű faverővel, **kézzel ütve**; összeütős cintányér tremoló

FALUN NÉGY (NYOLC) NŐIHANGRA ÉS KAMARAZENEKARRA (1926)

ütőhangszerek: húros kisdob, húrnélküli kisdob, nagydob, függesztett cintányér

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: **verővel kisdob bőr szélét, ujjal bőr közepét ütni a kisdobon**

Megjegyzések: 1 játékos egyszerre több hangszeren is játszik (set-up szerűen) húros és húr nélküli kisdobon, cintányéron, valamint nagydobon.

1. ZONGORAVÉRSÉNY (1926)

ütőhangszerek: timpani, **2 kisdob (mély húrnélküli és magas húros)** triangulum, két függesztett cintányér, összeütős cintányér, nagydob, tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: összesen 9 különféle utasítást ír elő: **kétfajta kisdobon a szélén, közepén, timpani-, és kisdobverővel ütve; függesztett cintányér szélén kúpján, timpani-, és kisdobverővel ütve; kisdob tremoló dinamikai változásainál a bőr különböző részein játszva; az egyik kisdobverővel a függesztett cintányér szélét ütve, míg a másik verő bőr akasztójához rögzítve, miközben a verő feje érinti a cintányért** (rezgés hatására tremoló képződik)

Megjegyzések: A második tételben a zongora és az ütőhangszerek párba állítva szólalnak meg. A zongora sokszor ütőhangszerszerű szólamokat játszik.

1. RAPSZÓDIA HEGEDŰRE ÉS ZENEKARRA (1929)

ütőhangszerek: timpani, nagydob, tam-tam, összeütős cintányér, függesztett cintányér, triangulum, kisdob

2. RAPSZÓDIA HEGEDŰRE ÉS ZENEKARRA (1929, rev. 1935)

ütőhangszerek: timpani, nagydob, kisdob, triangulum, összeütős cintányér, függesztett

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: triangulum faverővel ütve húr nélküli kisdob a szélén és a közepén ütve

CANTATA PROFANA (1930)

ütőhangszerek: timpani, kisdob, nagydob, cintányér összeütős, tam-tam

Függelék

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: tremolózva és ütve képzett timpani glissando; húrnélküli kisdobon a bőr szélén és a normál helyen felváltva; összeütős cintányéron tremoló

Megjegyzések: Az egyes ütőhangszerek szólamai a cselekmény drámai fokozását segítik.

2. ZONGORAVERSÉNY (1930-1931)

ütőhangszerek: timpani, kisdob, triangulum, nagydob, cintányér (összeütős, függesztett), csörgődob, tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: függesztett cintányér faverővel ütve; **szóló timpani glissando tremolózva; triangulum faverővel ütve**

Megjegyzések: a zongorát a kisdobbal, nagydobbal, csörgődobbal, triangulummal és a timpanival párosítja; Bartók kipróbálja, hogy szólnak együtt szólóban; összeütős cintányért *ppp* dinamikában alkalmazza.

ÖT MAGYAR NÉPDAL ÉNEKHANGRA ÉS ZENEKARRA (1933)

ütőhangszerek: timpani, nagydob, cintányér, triangulum, csörgődob, tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: összeütős cintányértremoló, **triangulum faverővel ütve és tremolózva is**

ZENE HÚROSHANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CSELESZTÁRA (1936)

ütőhangszerek: timpani, kisdob, függesztett és összeütős cintányér, tam-tam, nagydob, xilofon

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: timpani glissando ütve és tremolózva; **kisdob húr nélkül tremolózik**, a húr nélküli kisdobon, illetve húros kisdobon szélén és közepén felváltva ütve; összeütős cintányértremoló

Megjegyzések: ütőhangszeres szólók például a xilofon és a timpani szólamban; egy kisebb magasabb hangzású hangszert javasol, a függesztett és az összeütős cintányér szólamában; a partitúrában időnként a timpani és az ütőhangszerek a legfelső sorba kerülnek.

SZONÁTA KÉT ZONGORÁRA ÉS ÜTŐHANGSZEREKRE (1937)

ütőhangszerek: 3 timpani, xilofon, 2 kisdob (húros, húrnélküli) nagydob, triangulum, függesztett cintányér, összeütős cintányér, tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: cintányér kúpján a kisdobverő nyelével (nehezebb végével); **vékony fapálcával a függesztett cintányér legszélén,**

kúpján, puhafejű verővel, A cintányér **legszélén körömmel vagy zsebkés pengéjével játszva**; triangulum faverővel ütve/tremolózva, hagyományos fém verővel, illetve **nehéz vastag fémverővel ütve**; **nagydob szélén nehéz faverővel ütve**; timpani glissando ütve és tremolózva

2. HEGEDŰVERSENY (1937-1938)

ütőhangszerek: timpani, 2 kisdob, nagydob, összeütős cintányér, függesztett cintányér, triangulum, tam-tam

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: timpani *glissando* tremolós/ütöt; **faverővel és kisdobverővel a bőrszélén játszva a timpaninak**; cintányéron faverővel, zsebkés pengéjével, **vékony fémpálcával, a kisdobverő fejével a kúpon tremolózva** és kisdobverő vastag nyelével a szélén; kisdobon normál ütőfolton és a szélén játszva, a húros és húr nélküli kisdob szólamok váltakozása; triangulum a hagyományos verővel, **vékony fapálcával, vékony fémpálcával ütve**

Megjegyzések: A timpani tremoló közben, ütött hangok is megjelennek, amit egy másik ütős játszik. A timpani szólam a 2. tétel elején a bőgővel együtt folyamatosan, időnként kromatikusan változó hangokon kíséri a hegedű szólóját.

CONCERTO KÉT ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA (1940)

ütőhangszerek: ugyanaz, mint a kétférfi Szonátában

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: ugyanaz, mint a kétférfi Szonátában

CONCERTO ZENEKARRA (1943)

ütőhangszerek: timpani, kisdob, nagydob, függesztett cintányér, összeütős cintányér, tam-tam, triangulum

ütőhangszeres effektusok, újszerű megütési módok alkalmazása: függesztett cintányér a kisdobverő vastag végével ütve²

Megjegyzések: A timpani szólam bőgőszerűen egymásután folyamatosan váltakozó hangokat játszik; 2. tétel elején és végén kisdobszólo (húrnélküli).

² Érdekes ütőhangszerszerű effektus jelenik meg a hárfa szólamban, ahol hárfa fa vagy fém verővel oda-vissza pengetve szólal meg az akkord.

Függelék

3. ZONGORAVÉRSÉNY (1945)

ütőhangszerek: timpani, xilofon, triangulum, kisdob, összeütős cintányér, nagydob, tam-tam

Megjegyzések: xilofon-madárhangot imitál (harkály); timpani szóló, illetve bőgőszerű használata.

BRÁCSAVÉRSÉNY (1945)

ütőhangszerek: timpani, kisdob, cintányér, nagydob

Megjegyzések: A brácsa szóló mellett timpani bőgőszerű kísérete jelenik meg.

Bibliográfia

- Bartók Béla: „A Biskra-vidéki arabok népzeneje.” In: Lampert Vera és Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai 3.* Budapest: Editio Musica, 1999. 87–128.
- : „Népdalgyűjtés Törökországban.” In: Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 507–517.
- : „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 161–184.
- : „Mesterművek zongorára.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 94–95.
- : „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 81.
- : „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 129–137.
- : *Concerto Zenekarra. Bartók Béla műveinek kritikai összkiadása 24.* Móricz Klára (közr.) München–Budapest: Henle–Zeneműkiadó, 2007.
- Bartók Béla, ifj.: „Apámról.” In Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok III.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. 281–285.
- : *Bartók Béla műhelyében.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- Bartók Béla, ifj. (szerk.): *Bartók Béla családi levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bónis Ferenc (közr.): *Bartók Béla és Paul Sacher levelezése.* Budapest: Balassi kiadó, 2013.
- Büky Virág: „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2009.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009. 13–31.
- Demény János: „Balázs Béla. Messziről messzire.” *Új írás* 4/4 (1964. 04): 454–462.
- Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Dille, Denis: „Bartók und die Volksmusik.” In: Denis Dille (közr.): *Documenta Bartókiana.* Budapest: Akadémiai kiadó, 1970. 70–128.
- Gregory, Kingan Michael: *The Influence of Bela Bartok on Symmetry and Instrumentation in George Crumb's Music for a Summer Evening with Three Recitals of Selected Works*

Bibliográfia

- of Abe, Berio, Dahl, Kessner, Miki, Miyoshi, and Others*. DMA disszertáció. Denton: University of North, 1993.
- Jasionowski, Paul: „Percussion Performance. An Interview with Saul Goodman about the Bartók Sonata.” *Percussive Notes* 32/7 (1994. április): 53-59.
- Kárpáti János: „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” In: Uő (szerk): *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976. 296–325.
- : „Bartók Észak-Afrikában – Egy rendkívüli gyűjtőút és annak zenéjére való hatása.” In: Uő.: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003. 81–98.
- Kárpáti János: „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében.” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 18–24.
- Kárpáti János (szerk.): *Bartók and Arab Folk Music/ Bartók és az arab népzene*. CD-ROM. Társzerkesztő: Pávai István és Vikárius László. Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- Kórodi András, „Roubál Rezső hetvenöt éves.” *Muzsika* 25/3 (1982. március), 28–29.
- Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzenéről és a népzene kutatásról*. Budapest: Editio Musica, 1999.
- Lendvai Ernő: *Bartók Stílusa. Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*. Budapest: Akkord, 1993.
- Leong, Daphne: „Bartók’s Studies of Folk Rhythm: A Window into His Own Practice.” *Acta Musicologica* 76/2 (2004): 253–277.
- Lou, Kristen J.: *Musical Decisions: A Percussionist’s Guide to Performing Bartók*. DMA disszertáció. Bloomington: Indiana University, 2015.
- Meyer, Felix: „The Genesis and Sources of the Sonata for Two Pianos and Percussion.” In: Felix Meyer (szerk.): *Bartók Bela: Sonata for two Pianos and Percussion*. (Facsimile) London: Boosey & Hawkes, 2018. 44-50.
- Meyer, Felix (szerk.): *Bartók Béla: Sonata for two Pianos and Percussion*. (Facsimile) London: Boosey & Hawkes, 2018.
- N.N.: „Bartók új Szonátája a Londoni Zenekongresszus eseménye volt.” *Nemzeti Újság* 20/139 (1938.06) 11.
- Parker, Sylvia B.: „Béla Bartók’s Arab Music Research and Composition.” *Studia Musicologica* 49/3–4 (2008. szeptember): 407–458.

- Pávai István és Vikárius László (szerk.): *Bartók Béla élete-levelei tükrében*. CD-ROM. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2007.
- Prahács Margit: „Események a Hangversenyéletből. Filharmóniai Hangverseny Bartók és Hindemith bemutatók.” *A Zene*. 20/3 (1938. november): 67–70.
- Króó György *tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 228–237.
- Russ, Michael: „Bartók, Beethoven and the Sonata for two Pianos and Percussion.” *Journal of the Royal Musical Association* 137/2 (2012): 307–349.
- Simons, Haley A.: *Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion*. DMA disszertáció. Edmonton: University of Alberta, 2000.
- Somfai László: „Bartók Béla: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.” *A hét zeneműve* 1973/3 (1973. Július–szeptember): 139–153.
- : *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.
- : *18 Bartók tanulmány*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2014.
- Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.
- Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Trabelsi, Mehdi: *La musique populaire arabe dans l'œuvre de Béla Bartók*. PhD disszertáció, Párizs: Université Paris-Sorbonne, 2002.
- Ujj-Hilliard, Emöke: *An Analysis of the Genesis of Motive, Rhythm, and Pitch in the First Movement of the Sonata for Two Pianos and Percussion by Béla Bartók*. DMA disszertáció. Denton: University of North Texas, 2004.
- Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999.
- : „Bartók algériai népzenei gyűjtésének primer zenei dokumentumai”. In: Kárpáti János (szerk.): *Bartók and Arab Folk Music/ Bartók és az arab népzene*. CD-ROM. – Társzerkesztő: Pávai István és Vikárius László. Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- : „Masterly Pianism, Adverse Conditions. The CBS Radio Recording of November 1940.” In Felix Meyer (szerk.): *Bartók Bela: Sonata for two Pianos and Percussion*. (Facsimile) London: Boosey & Hawkes, 2018. 58–63.
- Walsh, Stephen: *Bartók Chamber Music*. London: BBC, 1982.
- Bartók Béla halálának 25. évfordulóján készített sorozat. Készítette: Magyar Televízió, 1970. Megtekintés: Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA).