

Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg vára* partitúráján

Hogy Bartók másik két színpadi művéhez hasonlóan *A kékszakállú herceg vára* végleges kottaszövege is hosszú évek alatt, több közbülső műalakon át formálódott, az Kroó György alapvető filológiai tanulmánya¹ óta közzismert a Bartók-kutatásban. Kroó az opera rendelkezésre álló teljes kéziratot forrásanyagára támaszkodva mutatta be *A kékszakállú herceg vára* keletkezéstörténetét 1911. szeptember 20. és 1921 decembere, vagyis az autográf partitúra lezárása és a zongorakivonat megjelenése közt eltelt évtizedben. Kroó a legbehatóbban a befejezés alakulásával foglalkozott, felhíva a figyelmet arra, hogy a ma ismert befejezés 1917-ből származik, amikor Bartók alaposan revideálta az operát, s azt két korábbi befejezés-változat is megelőzte 1911-ből, illetve 1912-ből.² Írásának függelékében Kroó közölte az autográf partitúra befejező, 102–118. oldalainak, valamint a Ziegler Márta által készített zongorakivo-

* A tanulmány eredeti formája a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában Somfai László 75. születésnapjára készült belső kiadványban olvasható.

¹ Kroó György, „Adatok »A kékszakállú herceg vára« keletkezéstörténetéhez”, in *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 333–357. Angolul: uő, „Data on the Genesis of Duke Bluebeard’s Castle”, *Studia Musicologica* 23 (1981): 79–123.

² Az opera második befejezés-változatának datálása nem egyértelmű, Somfai László 1911-re, Carl Leafstedt 1911 végére–1912 elejére teszi: Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 171, illetve Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle: Music and Drama in Béla Bartók’s Opera* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999), 142–144. Annai bizonyos, hogy Bartók azután fogott a befejezés újrakomponálásához, hogy megkapta Párizsból Balázs Béla új szövegváltozatát, és az is, hogy a Rózsavölgyi és Társa által meghirdetett operapályázatra már az új változatot adta be. „Balázs 1911. október 11. és 1912 eleje között tartózkodott Párizsban” – írja Vikárius László, aki szerint az új szövegváltozat „talán már októberben elkészült”: Vikárius László, *Kommentár Bartók Béla A kékszakállú herceg vára, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához* (Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézete, 2006), 32. A Rózsavölgyi-pályázatra beadott partitúráról Ziegler Márta Bartók édesanyjának 1912. február 15-én küldött levelében ezt olvashatjuk: „A Kékszakállú partitúrájának a végét is most másoltam le (azt a részt, amelyet kopista írt), febr. végén nyújtja be B. a Rózsavölgyi pályázatra [...]”: *Bartók Béla családi levelei*, közr. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 217. Az opera 2. befejezés-változata ezek szerint legkorábban 1911. októberének végén, legkésőbb 1912. februárjának elején készülhetett.

nat-másolat utolsó oldalának fakszimiléjét is. Felsorolta továbbá a húzásokat, rövidítéseket, utólag betoldott ütemeket, illetve a néhány, ezzel az 1917-es teljes revízióval egyidejű hangszerelési változtatást is. Kitért a kottaszöveget érintő legkésőbbi Bartók-javításokra is, amelyek az Universal Editionnál 1921 végén megjelent zongorakivonat 2. korrektúralevonatának fennmaradt oldalain olvashatók. A befejezés kérdéskörén túl Kroó elsősorban az énekszólamok változását mutatta be.

A kékszakállú herceg vára filológiai kérdéseit és keletkezéstörténetét szintén igen mélyrehatóan vizsgálta Carl Leafstedt, aki újraolvasta az opera kéziratos forrásanyagát, és monográfiájában egész fejezetet szentelt Bartók későbbi revízióinak.³ Ő hívta fel a figyelmet a hangszerelési változtatások közül arra, hogy az eredeti partitúrában még nem szerepelt sem celesta, sem xilofon, ezek csak az 1917-es revíziókor kerültek be. Leafstedt részletesen vizsgálta az egyes források tartalmát, fontos megfigyeléseket tett lehetséges keletkezési idejükkal, illetve a komponálás 1911 nyári mikro-kronológiájával kapcsolatban, továbbá ő hívta fel a figyelmet arra, hogy Bartók nem egy, hanem egymást követően két pályázatra is benyújtotta az operát. Monográfiájában Leafstedt – az autográf fogalmazvány alapján – átirásban közölte az opera eredeti befejezését. Ezt a végleges változattal összevetve megállapította, hogy az 1911-es változat gyakran még erősen debussys, nem funkciós, színező harmóniavilágát Bartók hat esztendővel később bonyolultabb, disszonánsabb harmóniákkal jelentősen átalakította.⁴

A kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéről és filológiai kérdéseiről a legújabbban Vikárius László írt a mű autográf fogalmazványának, vagyis első teljes, ének-zongorakivonat formájú leírásának hasonmás kiadását kísérő kommentárfüzetben.⁵ Tanulmányában Vikárius részletekbe menően ismertette a fogalmazvány tartalmát, írás-sajátságait, rétegeit, és a rendelkezésre álló közvetlen és közvetett adatok alapján a lehető legnagyobb részletességgel mutatta be a mű keletkezéstörténetének az első változat megszületéséig, 1911 szeptemberéig tartó legdöntőbb időszakát. Emellett függelékben közölte a Balázs Béla-féle szöveg és az operalibrettó végének alakváltásait.

A jelen tanulmány a Bartók-mű filológiájának egy olyan aspektusát kívánja vizsgálni, amely a kutatásban mindeddig háttérbe szorult, nevezetesen a hangszerelés változásait. *A kékszakállú herceg vára* első, autográf partitúrája és végleges, az 1925-ös litografált Universal Edition-partitúrában olvasható változata között ugyanis a hangszerelés terén is számos eltérés tapasztalható.

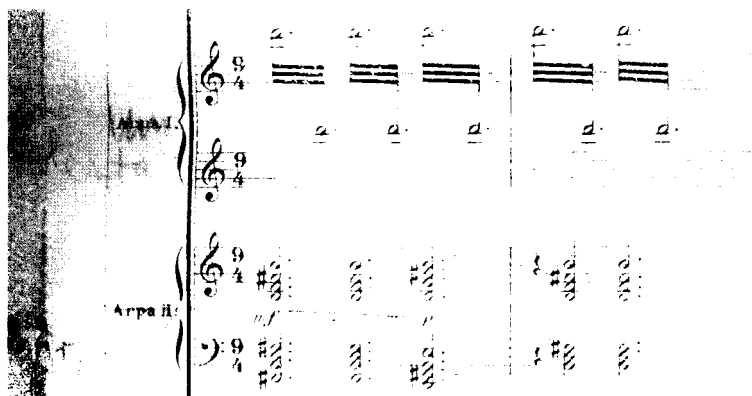


Bartók 1911 júliusában, külföldi nyaralásán kezdte el hangszerelni az operát az akkor feltehetően még befejezetlen ének-zongora fogalmazványból. Július 22-én kelt, feleségének írott levele alapján a partitúra első néhány lapja legkésőbb már

³ „Bartók's Revisions to the Opera, 1911–1917”, in *Inside Bluebeard's Castle*, 125–158.

⁴ *Inside Bluebeard's Castle*, 153–158.

⁵ A bibliográfiai hivatkozást lásd a 2. jegyzetben.



1. fakszimile. *Két kép*, op. 10 – „Virágzás”, a Rózsavölgyi és Társa elsőkiadás (3557), 1912 metszőpéldánya egy oldalának részlete Bartók piros ceruzás javításaival⁶

aznap készen állt.⁷ Július végétől szeptember elejéig Svájcban folytatta az opera hangszerelését: előbb Zermattban,⁸ majd a Zürich melletti Waidbergben. Az utóbbi helyen a Kodály-házaspárral, Balázs Bélával és Hajós Edittel nyaralt együtt.⁹ A partitúrát – az utolsó kottás oldalon olvasható datálás szerint – már hazatérte után, szeptember 20-án zárta le.

Az autográf partitúra és a végleges változat közti legfontosabb hangszerelésbeli különbség, hogy az előbbi – amint erre Carl Leafstedt már felhívta a figyelmet – egyáltalán nem tartalmazott sem celesta, sem xilofon szólamot. Szerepelt benne ugyanakkor két tenortuba szólam, amelyeket Bartók később elhagyott. Felmerül a kérdés: talán azért nem alkalmazta eredetileg Bartók sem a celestát, sem a xilofont, mert a *Kékszakállú* hangszerelésének idején még nem ismerte ezeket a hangszereket? Annyi mindenestre bizonyos, hogy 1911-ig írott partitúráiban egyik hangszer sem fordul elő.

A legkorábbi Bartók-partitúra, amely celesta szólamot tartalmaz, az op. 10-es *Két kép* „Virágzás”-tétele. Ez ugyan 1910-ben keletkezett, ám eredeti megfogalmazásában még nem szerepelt benne a hangszer. A celesta 10 ütemen át hangoztatott d^b – d^f tremolója helyén ([10]-2-[11]) a mű autográf partitúrájában még az 1. hárfa szerepelt. A javítást Bartók az 1912-ben a Rózsavölgyi és Társa kiadásában megjelent partitúra korrektúrapéldányába vezette be (1. fakszimile). A *Két kép*

⁶ BA-N: 1993, Bartók Archivum (Budapest).

⁷ *Bartók Béla családi levelei*, 208–209.

⁸ Zermattból írja feleségének augusztus 14-én: „ha nem lenne a partitúra a nyakamon, rég odébb álltam volna”: *Bartók Béla családi levelei*, 214.

⁹ Lásd Balázs Béla idevonatkozó naplóbejegyzését (Firenze, 1911. szeptember 7.): Balázs Béla, *Napló*, közr. Fábri Anna (Budapest: Magvető, 1982), I, 509–513, valamint Kodály visszaemlékezését: Kodály Zoltán, *Visszatekintés*, III, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 481. Mindkettőt idézi Vikárius: *Kommentár*, 21 és 25.



2. fakszimile. *A fából faragott királyfi*, op. 13, [93]-1–[94], a sticcato szólam Ziegler Márta partitúramásolatában¹⁰ (Bartók kézírásával)



1. kottapéllda. A fenti részlet a nyomtatott partitúrában

bemutatójára 1913. február 25-én került sor a Filharmóniai Társaság Zenekarának hangversenyén, Kerner István vezetésével¹¹ – a művet tehát Bartók ugyan operája megírása után, de még annak 1917 második felére tehető átdolgozása előtt hallhatta. Az ezután következő Bartók-partitúra, amely celesta szólamot tartalmaz, *A fából faragott királyfi*; itt a hangszer már igen jelentős szerepet játszik – akárcsak a zeneszerző több későbbi zenekari művében. Akár tehát a *Két kép* partitúra-kiadása és előadása, akár *A fából faragott királyfi* 1917. május 12-i operaházi bemutatója adhatott inspirációt Bartóknak, hogy operájának három jelenetében is alkalmazza a celestát (3., 4. és 6. ajtó).

Szintén *A fából faragott királyfi* bemutatásához köthetjük, hogy az opera partitúrájába bekerült a xilofon szólam, hiszen Bartók a hangszert első ízben a táncjáték zenekarában alkalmazta.¹² A *Két kép* celesta szólamához hasonlóan azonban ebben az esetben is tanulságos megnézni az autográf partitúrát. Ebből kiderül, hogy a xilofon szólam helyén Bartók eredetileg úgynevezett *sticcato*t írt elő. Ezt a fából készült idiofon hangszert (melynek angol neve straw fiddle, német elnevezése Strohfiedel) a xilofon korai, primitív változatának tartják.¹³ Míg a sticcato szólam eredeti alakjában olvasható a táncjáték Ziegler Márta által a budapesti Operaház számára készített partitúramásolatában, a xilofon szólamot Bartók az autográf partitúrába vezette be. A zeneszerző nem pusztán a szólam elnevezését javította, hanem annak zenei anyagát is módosította, jóval egyszerűbbé tette (2. fakszimile és 1. kottapéllda).

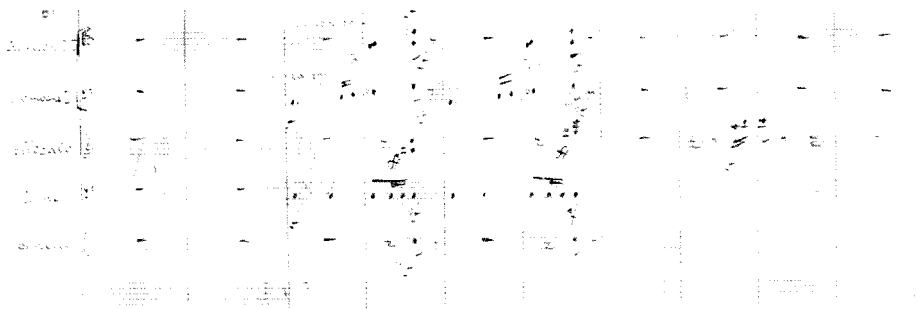
Mikor kerülhetett sor erre a javításra? A kérdés eldöntésében Bartók 1917. március 31-én kelt, feleségének címzett levele segíthet, melyben a zeneszerző azt írja: „Képzeld: készítenek egy billentyűs kszilofónt, hogy könnyebben legyenek

¹⁰ BA-N: 2158, Bartók Archivum (Budapest).

¹¹ Kroó György, *Bartók kalauz*, 3. kiadás (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 56.

¹² A xilofon színpadi mű partitúrájában való megjelenésének egyik korai példája Richard Strauss *Salomé*-ja, ahol „Holz und Strohinstrument” néven szerepel.

¹³ George Grove, „Strohfiedel”, in *A Dictionary of Music and Musicians* [1st ed.], ed. George Grove (London: Macmillan, 1878–89), III, 746., valamint Lois Ann Anderson, et al., „Xylophone”, in *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com> (2009. december 3.).



3. faksimile. *A fából faragott királyfi*, op. 13, Ziegler Márta partitúramásolata egy oldalának részlete
Egisto Tango kék és piros ceruzás bejegyzéseivel

játszhatók ezek a »komplikált« modern kszilofónszólamok.¹⁴ Valószínű tehát, hogy a sticcato március végén, április elején, vagyis néhány héttel a zenekari próbák kezdete előtt „alakult át” xilofon szólammá – alkalmasint azért, mert nehezen volt játszható. Erre utal az is, hogy Ziegler Márta partitúramásolatában a [91] próbajelnél a sticcato szólamhoz a bemutatót vezénylő Egisto Tango kék ceruzával a „Xilofono”, valamint a „Sistro?” és „glok” megjegyzéseket fűzte (3. faksimile). Talán maga Tango javasolta a billentyűs xilofon használatát.¹⁵ Minden bizonnyal *A fából faragott királyfi*val kapcsolatos tapasztalatokra vezethető vissza, hogy az 1917-es átdolgozás során két helyütt (az 1. ajtónál, valamint a [87] és [88] próbajel közti részben) xilofon szólamot szúrt be Bartók a *Kékszakállú* Márta másolta partitúrájába – mégpedig kimondottan billentyűs xilofonra szánt, a hagyományos hangszeren (legalábbis egyetlen játékos által) valóban eljátszhatatlan szólamot.¹⁶ Nem véletlen, hogy a zeneszerző azt a megjegyzést fűzte a szólamhoz, hogy azt – amennyiben nem állna rendelkezésre billentyűs xilofon – el kell hagyni.¹⁷ Nem-

¹⁴ *Bartók Béla családi levelei*, 266.

¹⁵ *A fából faragott királyfi* xilofon szólama két – egymástól különböző változatot rögzítő – kéziratos példányban található meg a budapesti Operaház kottaarchívumában. Az eredeti, 1917-es szólam második kottás oldalának tetején még a „sticcato” elnevezés olvasható. A későbbiekben mindkét xilofon szólam külső borítójára ráírták: „KLAVIATURÁS”, ami arra utal, hogy a táncjáték zenekarában is a billentyűs xilofont használták.

¹⁶ A xilofon az 1. ajtónál igen gyors skálamotívumokat játszik oktávban, [87]–[88] közt pedig hármashangzatokat.

¹⁷ „Sollte kein Tastenxylophon zur Verfügung stehen, dann bleibe diese Stimme fort.” (Universal Edition 7028 elsőkiadás, 38. oldal, [30] próbajel; a későbbi kiadásokból ismeretlen okból elmaradt ez a megjegyzés.) Az opera hangfelvételei közül a Fischer Iván vezényelte, 2003-ban kiadott lemez az egyetlen, amelyiken billentyűs xilofont használnak – a lemez kísérőfüzete szerint meglehet, éppen azt a hangszer, amelyre Bartók szánta a szólamot (Béla Bartók, *Duke Bluebeard's Castle*, László Polgár, Ildikó Komlósi, Budapest Festival Orchestra, Iván Fischer, CD, Philips, 470633-2, 2003). A billentyűs xilofon alkalmazásáról az operában lásd még: László Somfai, „Historic Performance of the Music of Yesterday: Béla Bartók's Fight for Perfect Notation and Why it is Misleading Today”, *Hungarian Music Quarterly* 8 (1997/1–2): 2–11, ide: 2.

csak azért, mert az ebben a formájában nem megszólaltatható, hanem azért is, mert a xilofon ugyan karakterisztikusabbá teszi a hangzást, azonban mégiscsak utólagos hozzátétel, az eredeti koncepcióban nem szerepelt.

A két tenortuba elmaradását a mű végleges változatából nem tudjuk valamely más Bartók-műhöz kötni. *B*-hangolású tenortuba szólamokat (a német és a magyar terminológiában a hangszert gyakran Tenorhornnak, tenorkürtnek nevezik) korábban csak a *Kossuth* partitúrájában írt elő Bartók (ott is párban). Később viszont újból felbukkan a hangszer *A csodálatos mandarin* két helyén: a [79]+3. és [81]+1. ütemek, valamint a [97] és [101] próbajelek között. Először a 2. és 4., utóbb csak a 2. kürtös vált tenortubára. A *Kékszakállú*ban eredetileg három helyen szerepeltek tenortubák, minden esetben más rézfúvókkal, trombitákkal, harsonákkal, (basszus)tubával egy tömbben: az 5. ajtó akkordmenetének rézfúvós visszhangjában ([78]+2–[79]), a „Könnyek tava”-jelenet után ([102]–3–[102]) és Juditnak a 7. ajtó kinyílása előtti hisztérikus jelenetében ([115]–[116]+4). Az elhagyott tenortuba szólamokat Bartók mindhárom esetben harsonákkal és trombitákkal pótolta, a harmadik esetben ezért vált szükségessé egy 4. harsona alkalmazása. Nem tudjuk, miért döntött végül Bartók a 2 tenortuba elhagyása mellett. Elképzelhető, hogy valamilyen gyakorlati okból, bár az valószínűtlen, hogy az Operaháznak ne lettek volna ilyen hangszerei, tekintettel arra, hogy Wagner zenedrámainak előadásához szükség volt rájuk.¹⁸

A *Kékszakállú* revideált partitúrájában nemcsak új hangszerek jelentek meg, hanem egy új játékmód is. A fuvola *Flatterzunge* (frullato) játékmódja talán szintén *A fából faragott királyfi* hatására került be az opera vezérkönyvébe, mindenesetre a *Flatterzunge* utasítás Bartók kezétől először a táncjáték partitúrájában olvasható (lásd például a [157] és [194] próbajeleknél).¹⁹ Ez a játékmód a 3., 4. és 6. ajtó fuvola szólamába is bekerült, s jelentősen hozzájárul a hangzás különleges, irizáló fényéhez. Jellemző, hogy a *Flatterzunge* mindhárom esetben celestával, hárfákkal, valamint vonóstromolókkal együtt jelenik meg. A 3. és 6. ajtó jelenetében a fuvalák eredetileg egyszerű tremolókat játszottak volna, a 4. ajtó fuvola szólama viszont csak annyiban tért el a végleges változattól, hogy még nem szerepelt a *Flatterzunge* utasítás. Ugyanilyen, *Flatterzunge* utasítás nélküli harmincketted repetícióval találkozhatunk már a 2. szvit I. tételének végén is.

A „Kincsház”-jelenet hangszerelésével kapcsolatban ide kívánczik két megfigyelés. Az első, hogy az autográf partitúrában kissé vázlatosan odavetett vonós tremolo a későbbiekben kidolgozottabbá, differenciáltabbá vált. A D-dúr hármas hangjait eredetileg csak a (bizonyára háromfelé osztott) csellók szólaltatták volna meg az egyvonalas oktávban. Bartók ezt később – kihasználva a természetes üveg-

¹⁸ Wagner gyakran használ két-két tenor- és basszustubát (*Esz-*, illetve *B*-hangolásban), valamint egy kontrabasszustubát (lásd például a *Siegfried* kezdőütemeit).

¹⁹ A *Flatterzunge* játékmód megjelenik azon a kottapapírríven is, amelyen Bartóknak *A fából faragott királyfi* hangszerelésével kapcsolatos, a fuvola, a harsona és a kürt különböző megszólaltatási módjaira vonatkozó jegyzetei olvashatók (BA-N: 2016a, Bartók Archivum, Budapest).

N.B.: a trombe szólamait 6 trombitás játssza egymást felváltva így:



2. kottapélda. Bartók sajátkezü kiegészítése *A kékszakállú herceg vára* Ziegler Márta-féle partitúramásolatának 59. oldalán²⁰

hangokat – a kétfelé osztott brácsák és csellók flageolet-tremolóivá alakította át. A másik megfigyelés a trombiták szólamával kapcsolatos. Szintén az első leírás kissé vázlatos jellegének köszönhető, hogy Bartók a trombitáknak az egész jeleneten (54 ütemen) át egyetlen tartott D-dúr akkordot írt elő. A szólam gyakorlati megvalósításának egy-egy lehetséges módját lábjegyzetben adta meg mind az autográf, mind a Márta által másolt partitúrában (ám ez a lábjegyzet az Universal Edition partitúrákiadásába nem került bele). Az előbbiben Bartók a zenekari trombitáknak és további három, az 5. ajtó színpadi zenéjében résztvevő trombitának 6-8 ütemenkénti váltakozását javasolja, az utóbbiban viszont már 3-3 trombitának 3 ütemenkénti váltakozását (2. kottapélda).

Játéktechnikai szempontból tanulságos a hárfaszólam változásainak a vizsgálata is. A 4.-hez hasonlóan eredetileg a 3. ajtó jelenetében is úgynevezett *synonim* játékmódot írt elő Bartók az egyvonalas *A*, illetve *D* hangot két kézzel váltakozva tremolózó hárfáknak. Ez azt jelenti, hogy két szomszédos, a pedálok segítségével enharmonikussá hangolt húron felváltva kellene megszólaltatni az adott hangot. Ez azonban a kromatikus skálának csak 9 hangján kivitelezhető, éppen a *D*-n, az *A*-n, valamint a *G*-n nem. Bartók így kénytelen volt *A-Fisz*, illetve *Fisz-A* komplementer tremolóokra változtatni az eredeti hárfaszólamokat (3. kottapélda). Lehetséges, hogy szintén a *Két kép* kiadása vagy bemutatója kapcsán szembesült Bartók ezzel a problémával, hiszen az 1. faksimilén bemutatott helyen az 1. hárfának eredetileg szintén *D* hangon kellett volna váltott kezes tremolót játszania. Minden valószínűség szerint a hárfán való előadhatatlanság is közrejátszott abban, hogy a *Két kép*-beli helyet Bartók revidálta és átírta celestára.

Az 1917-es átdolgozás során a „Könnyek tava”-jelenet hárfaszólama jelentős mértékben differenciáltabbá vált. Itt eredetileg csak egy hárfaszólamot írt elő a zeneszerző, amely egyszerű akkordfelbontásokból állt. A végleges változatban már mindkét hárfa játszik, ami jóval differenciáltabb hárfahangzást tesz lehetővé: az akkordfelbontás mellett egy- és többszólamban fel- és lefelé haladó glissandók, valamint tört akkordok szerepelnek.

²⁰ 28 FSFC2, Bartók Péter gyűjteménye (Homosassa, Florida).

a)

I. harpa

II. harpa

b)

Arpa

3. kottapélda. A hárfaszólamok a „Kincsház”-jelenet kezdetén a) az autográf partitúrában,²¹
b) a végleges változatban

A „Könnyek tava”-jelenet hangszerelésével kapcsolatban egy további apró változásra is fel kell figyelni: az autográf partitúra szerint itt 3 timpani játékosnak kellene megszólaltatnia egy a-moll hármashangzat-tremolót.²² Ezt a szokatlan ötletet Bartók később – valószínűleg praktikus megfontolásból – elvetette, és csak az *A-E* hangokat tartotta meg, amit két játékos nehézség nélkül képes megszólaltatni. Szintén a revízió során került a jelenet hangszerelésébe a tam-tam, amely az eredeti megfogalmazásban még nem szerepelt (4. kottapélda).

A jelentős változáson átesett jelenetek közül egyedül az 1. ajtó hangszereléséről nem esett szó idáig. Hangszerelés szempontjából a zenekari szövet itt három funkcionális rétegre bontható: 1) az 1–2. klarinét és az 1. hegedűk által orgonapontszerűen hangoztatott *A#–H* kisszekundra, 2) az ebből a statikus rétegből ki-kicsapó fel- és lefutó skálamotívumra (piccolo, 1. fuvola, 1–2. klarinét, xilofon), valamint 3) a többi vonós és a hárfák által pengetett, a többi fafúvós gyors, 3–4 hangos felfelé haladó passzázsaitól megtámogatott akkordmenetre, amelyhez visszhangszerűen kapcsolódnak a fojtott kürtök és a szordinált 1. harsona *pp* akkordjai. Bartók revíziója a hangszerelés mindhárom rétegét érinti. Az orgonapont réteg összességében egyszerűbbé vált: Bartók elvetette azt a megoldást, hogy az 1. hegedűk *A#–H* tremolóját a 2. hegedűk azonos hangmagasságon megszólaltatott pizzicato kvintoláival színezzék, viszont a prímhegedűk kisszekundját két oktávban terítette ki és *sul ponticello* utasítással látta el. Az eredetileg felváltva tremolózó klarinétok mechanikus szólamát változatosabbá tette: az első megfogalmazáshoz képest a két hangszer gyakrabban váltja egymást, az éppen nem tremolózó klarinét pedig –

²¹ 28 FSS1, Bartók Péter gyűjteménye (Homosassa, Florida).

²² A timpani szólamot Bartók láthatóan utólag, a szisztéma aljára szúrta be (átírásunkban, a 4a kottán a szólam a szokásos helyén jelenik meg).

[illegible]

4. kottapélda. A „Könnyek tava”-jelenet kezdete a) az autográf partitúrában, b) a végleges változatban

ahelyett, hogy szünetelne – a 2. hangszerelési réteget erősíti. A 2. réteg kapcsán már volt szó a xilofon hozzáadásáról, ami nagymértékben hozzájárul a hangzás keménységéhez. Szintén érdekesebbé, nyugtalanítóbbá teszi a hangzást, hogy a piccolót – szemben az eredeti változattal – nem kizárólag az írott egyvonalas oktávban alkalmazza a zeneszerző, hanem felváltva az egy- és kétvonalas oktávban (5. *kottapélda*).

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- fl picc**: Flute piccolo, playing a melodic line with trills and slurs.
- i**: Flute I, playing a melodic line with trills and slurs.
- fl**: Flute II, playing a melodic line with trills and slurs.
- fl III**: Flute III, playing a melodic line with trills and slurs.
- i**: Flute I, playing a melodic line with trills and slurs.
- ob**: Oboe, playing a melodic line with trills and slurs.
- fl**: Flute II, playing a melodic line with trills and slurs.
- ccf ang**: Clarinet in C, playing a melodic line with trills and slurs.
- 2 klar. A**: Two Clarinets in A, playing a melodic line with trills and slurs.
- klar. basso mufa m III klar. (A)**: Clarinet in A, playing a melodic line with trills and slurs.
- i**: Flute I, playing a melodic line with trills and slurs.
- flg**: Flute, playing a melodic line with trills and slurs.
- fl**: Flute II, playing a melodic line with trills and slurs.
- 4 corn**: Four Cornets, playing a melodic line with trills and slurs.
- 2 harpa**: Two Harps, playing a melodic line with trills and slurs.
- i**: Flute I, playing a melodic line with trills and slurs.
- div**: Divisi, playing a melodic line with trills and slurs.
- viol. I**: Violin I, playing a melodic line with trills and slurs.
- viol. II**: Violin II, playing a melodic line with trills and slurs.

The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamics (f, p, pp, sf). The tempo is marked 'Allegro'.

5. kottapéllda. A „Kínezókamra”-jelenet kezdete az autográf partitúrában

The image displays three musical staves labeled a), b), and c), representing different versions of a musical passage. Each staff has two systems of staves. The first system consists of a Violin (Vle.) staff and a Violoncello (Vc.) staff. The second system consists of a Violoncello (Vc.) staff and a Cello (Cb.) staff. The Cello part in version c) includes figured bass notation: 'sul I...III...IV...I...III...IV'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation is in a modern style with many accidentals and ties.

6. kottapélda. A [31]+1–2. ütem vonós pizzicato anyaga a) az autográf partitúra alaprétegében, b) az autográf partitúra javított rétegében, c) a végleges változatban

A 3. hangszerelési réteget alkotó akkordok eredetileg négyeshangzatok voltak, amelyeket Bartók jóval diszsonánsabb ötöshangzatokká alakított át. Ez tette szükségessé az eredeti változat négy kürtjéhez egy harsona hozzáadását (az 5. akkordhang számára), illetve emiatt változott meg a hárfák szólama is.²³ A 3. hangszerelési réteget Bartók jócskán megvastagította: az eredeti változatban a fafúvók közül csak a két oboa, a 3. klarinét, az 1–2. fagott, a vonósok közül a brácsák és a csellók vettek részt benne, míg a végleges formában rajtuk kívül a 2–3. fuvola, a 3. fagott, a 2. hegedűk és a nagybőgők is játszanak. Már az autográf partitúrából kiolvasható az a tendencia, hogy Bartók valamiképpen markánsabbá, zengőbbé kívánta tenni a vonósok pizzicato anyagát. Az autográf partitúrában látható javításokból ugyanis megállapítható, hogy a két-két brácsa- és csellószólam eredetileg nem adta volna ki a teljes négyeshangzat-menetet, hanem annak csak a legalsó és középső hangjait, mindegyiket egy oktávval feljebb is megkettőzve. Így mind a csellók, mind a brácsák magas regiszterükbe kényszerültek, ahol a pengetett hangok hamar elhalnak, kevésbé zengők. Bartók valószínűleg még e jelenet hangszerelése közben javította a vonós szólamokat úgy, hogy azok a teljes akkordmenetet kiadják, a hárfa balkéz-szólamával azonos regiszterben. Végül az 1917-es revízió során – a 2. hegedűk és a nagybőgők bevonásával, valamint kettős- és hármasfogások bevezetésével – jóval erőteljesebbé, zengőbbé tette a vonósok pizzicato anyagát (6. kottapélda).

²³ A négyeshangzatok ötösökké alakítása teszi problematikussá a [30]+4. és [31]+2. ütemek hárfakkordjainak kivitelezését: ezek ugyanis a végleges változatban tízhangos akkordok, amelyek hárfán nem (illetve csak törve) játszhatók (a hárfajátékhoz csak 4–4 ujjat használnak, a kisujjakat nem).

Jelenet	Autográf partitúra	Végleges forma
1. ajtó	piccolo végig egy regiszterben harsona nincs xilofon nincs 1. hegedűk nem <i>sul pont.</i> 2. hegedűk kvintola pizz. brácsák, csellók kétfelé osztva <i>f pizz.</i> nagybőgők nincsenek	piccolo felváltva két regiszterben +1. harsona +xilofon 1. hegedűk kétfelé osztott <i>sul pont.</i> tremolo 2. hegedűk csatlakoznak a mélyvonókhoz non div. <i>ff</i> kettős- és hármassfogások +nagybőgők
3. ajtó	fuvalák szextola tremolo celesta nincs hárfák <i>synonim</i> D, A csellók D-dúr tremolo	fuvalák <i>Flatterzunge</i> +celesta hárfák komplementer tremolo (F#, A) brácsák, csellók flageolet-tremolo
4. ajtó	fuvalák nem <i>Flatterzunge</i> celesta nincs	fuvalák <i>Flatterzunge</i> +celesta
6. ajtó	2–4. fuvola tremolo 3 timpani celesta, tam-tam nincs 1 hárfá: akkordfelbontás	2–4. fuvola <i>Flatterzunge</i> 2 timpani +celesta, tam-tam 2 hárfá: akkordfelbontás, arpeggio, gliss.

1. táblázat. A legfontosabb hangszerelési változások *A kékszakkallú hereg vára* egyes jeleneteiben

Ezen a ponton már érdemes jelenetenként, táblázatos formában összegezni az eredeti és a végleges megfogalmazás közti legfontosabb, az adott jelenet arculatát is meghatározó hangszerelési eltéréseket (*1. táblázat*).

Az opera egészét vagy teljes jeleneteit érintő revíziók után két olyan javítást mutatok be, amelyek ugyan csupán néhány taktusra korlátozódnak, mégis arról árulkodnak, hogy a hangszerelés finomításaival Bartók egyszersmind igyekezett kidomborítani a zenei-drámai összefüggéseket is. Az opera bevezető jelenetének emlékezetes angolkürt témáját²⁴ egy felütéssel induló, terc ambitusú, lehajló motívum ismételtetése előzi meg, amelyet a fafúvók az 1. hegedű és brácsa kettősétől vesznek át. Eredetileg tízszer hangzott volna el ez a motívum, a következő hangszereléssel: 1) 1. hegedű + brácsa, 2) 1–2. klarinét + fagott, 3) 1. hegedű + brácsa, 4) 1–2. fagott, 5) 2. kürt, 6) 1. fagott, 7–10) 2. kürt. A revízió során Bartók két ütem kihúzásával egyrészt csökkentette az ismétlések számát, másrészt a motívum 3. elhangzását áttette az angolkürt-basszusklarinét párosra. Ezáltal a hangszerelés szintjén is világosan elválasztotta egymástól a dallam és az ostinato zenei rétegét (előbbi a fúvósok, utóbbi a vonósok játsszák), ezenkívül rávilágított az ismétlődő tercmotívum és az azt követő angolkürt szóló motívikus rokon-ságára (*7. kottapélda*).

²⁴ Ez az egyetlen olyan témája az operának, amely különálló vázlat formájában is fennmaradt, és pedig Bartók úgynevezett Fekete zsebkönyvében (f. 12v, 10. sor). A vázlatfüzet fakszimile kiadása: *Bartók Béla Fekete zsebkönyve*, közr. Somfai László (Budapest: Zeneműkiadó, 1987). Somfai elképzelhetőnek tartja, hogy ez a téma eredetileg az 1910-es *Két kép* anyagához tartozott (*Bartók kompozíciós módszere*, 45.).

2 klar. (B) *mf*

1 II. fag. *mf*

4 corni *p*

viol. I

Viola

vc. *dim.*

cb. *dim.*

molto rallent.

cor. ing. *p*

II. corno *ppp*

K. *p*

Nem tűn-dő-köl az én vá-ram.

vc. *sempre dim.*

cb. *p* *sempre dim.* *pp*

Andante

7. kottapélda. A [19]–[20] 7. ütemek az autográf partitúrában. A karikával megjelölt részt Bartók később, Ziegler Márta partitúramásolatában törölte és áttette az angolkürt-basszusklarinét párosra, a bekeretezett ütemeket pedig áthúzta.

A másik lokális, ám fontos hangszerelési változás, hogy Judit hisztérikussá váló követelőzésekor, kevéssel a 7. ajtó kinyílása előtt a vér-motívumot megszólaltató 2–3. harsona szólamát a zeneszerző a végleges változatban a fojtott 3–4. kürtre bízta. Mivel ez a motívum már a legelső elhangzása óta az – olykor trombitákkal kombinált – szordinált vagy fojtott kürthangzással társult, indokoltnak tűnhetett, hogy azt az utolsó, igen hangsúlyos megjelenésekor ismét 2–2 trombita és fojtott kürt játssza. Ezen túlmenően lehetett egy praktikusabb oka is ennek a hangszerelési

Ütemszám	Zifferszám	Hangszerelés változása	Énekszólám
195–213	[17]-4–[18]+5	piccolo törlése többi dinamika csökkentése 1-2 fokozattal	változott
328–329	[28]+2–3	tartott hangok megszakítása szünettel	változatlan
383–386	[37]-4–1	1. oboa és klarinétok törlése kürtök módosítása és szordinálása	változatlan
726–731	[72]+1–6	fuvalák, kürtök és timpani törlése 732. ütemben rezek <i>p</i>	változatlan
735–736	[73]+1–2	1–2. klarinét, 3. harsona és tuba törlése timpani törlése	változatlan
810	[78]+1	fuvalák, 2. oboa, 1., 3., 4. kürt törlése klarinétok lejjebb helyezése, vonósok <i>pp</i>	változatlan
844–845, 847–851, 856–861	[81]+1–2, [82]-5–1, [82]+5–10	helyenként a fák felezése (<i>a2</i> helyett <i>1.</i>) kürtök és trombiták törlése	változatlan

2. táblázat. A hangszerelés utólagos vékonyítása *A kékszakállú herceg várában*

változtatásnak: így ugyanis a harsonások a [117]-től kezdődő nagy csúcspont előtt néhány taktusnyi pihenőhöz jutnak, amely alatt ráadásul a szordinót is kivehetik a hangszerükből.

E lényeginek mondható hangszerelési revíziók mellett számos olyan kisebb változtatást is végbevitt a zeneszerző, amelyek a hangszerelés jellegén nem változtattak, inkább finomításként értékelhetők. A legtöbb ilyen javítás a hangszerelés vékonyítására irányult, szinte minden esetben az énekszólám jobb érvényesülése érdekében. E módosításokat a 2. táblázat foglalja össze.

A kisebb változtatások közül az 5. ajtó kinyílását megelőző hangszerelési finomítást érdemes részletesebben is megvizsgálni, ennek ugyanis nemcsak gyakorlati célja volt (az, hogy jobban érvényesüljön az énekszólám), hanem a zenei folyamat szempontjából is jelentőséggel bír. A [70], [72] és [73] próbajeltől kezdődően háromszor indul el ugyanaz az energikus, 3/4-es lökületű zenei anyag, amely Kékszakállú lelkesültségét, szerelmi vágyát érzékelteti, s amelyet mindannyiszor Judit gyanakvással teli mondatai szakítanak félbe („Fehér rózsád töve véres, Virágaid földje véres”, majd pedig: „Ki öntözte kertet földjét?”). Ez a lelkesült zenei anyag ismételt elindulásai során egyre rövidebb időre jut szóhoz (9, majd 7, végül 3 ütem); utolsó elhangzásakor fermáta szakítja meg, s ezután kezdődik az a nagy fokozás, amely az egész opera zenei csúcspontjáig, az 5. ajtó kinyílásáig tart. Ehhez a zenei anyaghoz annak első megjelenésekor társul a legerőteljesebb hangszerelés (itt még nincs énekszólám). Mivel a második és harmadik megjelenésekor Kékszakállú már énekel, a zeneszerző ezeket már eredetileg is karcsúbbra hangszerelte (nincsenek trombiták és 1–2. harsona), az átdolgozáskor azonban szükségesnek látta tovább vékonyítani a zenekari szövetet. Azáltal azonban, hogy jelzésszerűen továbbra is felvillantja a tutti hangzást, Bartóknak sikerült megőriznie a zenekari tutti érzetét

az új változatban is (lásd a [72]+7. és [73]+3. ütemeket). Így anélkül, hogy a hangzás vesztené korábbi intenzitásából, egyfelől áténekelhető marad a zenekar, másfelől kivitelezhetővé és hatásosabbá válik az ezt követő hosszú crescendo, végén az 5. ajtó abszolút zenekari tuttijával.

Egy esetben nem az énekszóló, hanem a szólisztikusan kezelt brácsaszóló érdekében finomított Bartók a hangszerelésén: a [26]+1–5. ütemekben szünetekkel szakította meg a 2. hegedű – eredetileg tartott – hangjait minden olyan helyen, ahol a brácsaszóló a hegedűszóló alá megy. Ez a hely mintha a zenekarra komponáló Bartók „zongorás” gondolkodásmódjáról árulkodna: zongorán játszva sem akusztikailag, sem játéktechnikailag nem zavaró, hogy a dallam keresztezi az egyik akkordhangot, egyrészt mert az a megütést követően jóval kisebb mértékben zeng tovább, mint a tartott hang egy vonóshangszere, másrészt mert a megütött hangot a játékos rögtön el is engedi.

Végezetül a hangszerelés egy különleges effektusára szeretnék rámutatni. A Judit „megborzongását” festő hanghatás a [96] előtti két ütemben eredetileg csak a vonósok tremolóiból és a fuvola-klarinét kettősének gyors figurációiból állott. Bartók utólag, a mű Ziegler Márta-féle partitúramásolatába írta be a lefelé irányuló hárfa-glissandókat, melyek egyéni színezetet kölcsönöznek a helynek.²⁵

Monográfiájában Carl Leafstedt arra figyelmeztet: nem teljesen helytálló az a szemlélet, mely szerint *A kékszakállú herceg vára* csupán Bartók első érett alkotókorszakának összefoglalása és lezárása volna. Hiszen a mű kompozíciós folyamata 1911-ben nem zárult le véglegesen; az 1917-es revíziókor pedig Bartók már egy egészen újfajta stílusideál és harmóniai világ jegyében formálta át – helyenként jelentős mértékben – operáját.²⁶ A kéziratok források vizsgálata arra világít rá, hogy a *Kékszakállú* partitúrájának számos részlete a hangszerelés terén is lényeges változáson esett át. Egyes vázlatosabb lejegyzésű helyek részletesebb kidolgozást nyertek, illetve bizonyos mértékig beépültek az operába azok a zenekari tapasztalatok, amelyeket Bartók 1911 óta a *Két kép*, de még inkább *A fából faragott királyfi* próbái és előadásai közben szerzett. Mindezek ellenére mégis azt mondhatjuk, Bartók egészében hű maradt az 1911-es *Kékszakállú*-partitúrához. Az új tapasztalatok főként abban voltak segítségére, hogy korábbi hangszerelési elképzeléseit pontosabban, kidolgozottabban, bizonyos esetekben egyszersmind élesebb kontúrokkal, felfrissítve fogalmazza újra.

²⁵ Lefelé irányuló glissandók Richard Strauss hárfaszólamaiban is előfordulnak, például a *Salome* 57. próbajelénél.

²⁶ *Inside Bluebeard's Castle*, 158.

MÁRTON KERÉKFY

Bartók's Revisions to the Instrumentation
of *Duke Bluebeard's Castle*

The full score of Béla Bartók's one-act opera, *Duke Bluebeard's Castle* (1911), reached its final form through several intermediate stages and after many years. The most comprehensive revision was carried out in 1917 after which *Bluebeard's Castle* had finally been put on the programme of the Budapest Opera House. Bartók's revisions concerned not only the ending and the vocal parts but also the instrumentation of the opera. On the basis of all available primary sources, the present study examines how the instrumentation changed between 1911 and 1925, when the full score was published by Universal Edition.

In the revised score, Bartók added two instruments which were not present in the original form, the celesta and the xylophone. The appearance of both can be traced back to the experiences Bartók had gained during the preparation of the premiere of his ballet, *The Wooden Prince*, in the Budapest Opera House in 1917 (see Facss. 2 and 3). On the other hand, the original full score included two tenor tuba parts, which have later been replaced with trumpets and trombones by the composer.

In the revised score, Bartók also applied a special playing technique of the flute called *Flatterzunge*, and he corrected a passage in the third door scene in the parts of the two harps that were unplayable in their original form (see Ex. 3). There are three scenes (the first, the third and the sixth door scenes) where the composer elaborated the instrumentation more substantially (see Exx. 4–6 and Table 1). Besides these major changes, there are many minor modifications of the instrumentation. Bartók either made the orchestral material thinner to put the vocal parts more into relief (see Table 2), or he made alterations in order to emphasize motivic connections (see Ex. 7).

Most of these alterations, however, cannot be seen as a result of a conceptual change in the opera's instrumentation but rather as realization of the composer's original ideas in a more precise and more elaborate way.