

BUDAPESTI NEMZETKÖZI BARTÓK SZEMINÁRIUM, 1968.

UJFALUSSY JÓZSEF:

BARTÓK BÉLA: KONTRASZTOK — HEGEDŰRE, KLARINÉTRA ÉS ZONGORÁRA (1938)¹

1.

Bartók Béla 1938. október 9-én kelt levelében így számol be nyári munkájáról Müller-Widmann asszonynak, bázeli ismerősének: „Ami mármost engem illet, a nyáron keményen dolgoztam: befejeztem a Hegedűversenyt, és (megrendelésre) két darabot írtam Szigetinek és az amerikai jazz-klarinétosnak, Benny Goodman-nak (tulajdonképpen 3 darab, összesen 16 perc) . . .”²

Nem kétséges, hogy az idézett mondat a későbbi Kontrasztok kompozálásáról ad hírt. Sokáig nem volt azonban világos, hogy mit is jelent a „két darab”, ami „tulajdonképpen három”. A mű végső alakjában valóban három tételes, s azt is tudjuk róla, hogy első előadása alkalmával (1939. január 9., New York, Carnegie Hall) még két tételes alakjában szólt meg: Rapszódia klarinéttra és hegedűre. (1938.) Két tánc: a) Verbunkos — b) Sebes.³ Az első előadás szereplője Benny Goodman, Szigeti József és Petri Endre volt.

Az volt hát a kérdés, hogy mikor készült el a mű középső, lassú tétele, a Pihenő.⁴ De éppen ennek eldöntését tette nehezzé Bartók idézett levélrészlete. Ha ugyanis eredetileg, 1938 őszén valóban csak az első és a harmadik darab volt még készen, amint a bemutató előadás műsorából gyaníthatnók, miért írt Bartók már akkor három tételről a levélben? Ha pedig már eleve három tételesnek tervezte és írta, akkor miért nem hangzott el a bemutatón mind a három tétel?

¹ A mű itt következő ismertetése a 2. Nemzetközi Bartók Szemináriumon elhangzott előadás (1968. július 25.) szövegét követi, az írásos közlésnek megfelelő, nem jelentős módosításokkal. Kérjük az Olvasót, az eredeti alkalom körülményeinek, a túlnyomó részben külföldi hallgatók igényének tudja be a magyar közönség előtt esetleg már közismert egyes részletek bővebb, instruktív kifejtését. Az előadást számos zenepélda illusztrálta. Végén egészében elhangzott a Kontrasztok első hanglemez felvétele, Bartók Béla, Szigeti József és Benny Goodman előadásában (Columbia, 1940).

² Eredeti német szövegét lásd: Béla Bartók — Ausgewählte Briefe (Demény). Budapest 1960, Corvina. — 188. l.

³ Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén (1927 [1926!]-1940). Zenetudományi Tanulmányok, X. Budapest, 1962, Akadémiai Kiadó. — 687-688. l. — A műsor eredeti szövege: Rhapsody for Clarinet and Violin (1938) — Two Dances: a) Recruiting Dance — b) Fast Dance.

⁴ Relaxation.

Régebben magam is feltevésekkel próbáltam válaszolni a dilemmára. Feltételeztem, hogy Bartók ugyan már eredetileg is három tételesre tervezte a Kontrasztokat, de a Hegedűverseny hangszerelésének valóban sürgős munkája miatt a bemutatóra nem készült el mind a három tétellel. Ezért került csak kettejük az első előadás műsorába, s a harmadik, középső később csatlakozott hozzájuk.⁵

Feltevésem nem bizonyult helytállóknak. Szigeti József lekötőlező kedvességgel bocsátott rendelkezésemre egy részletet Bartóknak egyik hozzá intézett, kiadatlan leveléből, amely megvilágítja a mű keletkezésének valódi időrendjét és körülményeit. Ezt a fontos részletet egybevetve Szigeti József könyvének⁶ visszaemlékezéseivel és kettejük idevágó, a budapesti Bartók Archívumban őrzött levelezésével, teljes képet kaphattam a Kontrasztok keletkezéséről. Hadd köszönjem meg az értékes felvilágosításokat ezúttal is mind Szigeti Józsefnek, mind a budapesti Bartók Archívumnak.

A hegedűre, klarinéra és zongorára írt triót Bartók Bélától voltaképpen Benny Goodman, a világhírű klarinétművész rendelte meg, de az ötlet Szigeti Józseftől eredt, s a felkérést is ő közvetítette. 1938 augusztus 11-én írott levelében „...egy 6—7 percnyi klarinét-hegedű duót” kért Bartóktól „zongorakísérettel”, majd később így részletezte kívánságát: „Ha lehetséges, nagyon jó volna ha ez a kompozíció két önálló (és esetleg külön játszható) részből állna (mint az I. hegedű-rapszódia), és persze azon reménykedünk, hogy lesz benne egy briliáns klarinét és hegedű kadencia is.”⁷

A mintaként említett I. hegedű-rapszodiát Bartók éppen tíz évvel azelőtt, 1928-ban komponálta Szigeti Józsefnek. Megírásával elsősorban a pódium gyakorlati követelményeihez igazodott, s a mű hálás műsordarabnak bizonyult. Két részét, a lassú és a gyors táncot különféle változatokban, együtt vagy külön, zongora- vagy zenekari kísérettel lehet játszani, és a szólistának is alkalmat ad játékkészsége bemutatására.

Efféle, különböző körülményekhez jól alkalmazható darabra gondolt ezúttal is Szigeti, s Benny Goodman azt is szeretne volna (bár nem kötötte ki), ha a darab egy 30 centiméteres akkori (tehát nem mikrobarazdás) hanglemez két oldalán elfér.⁸ Ezt a feltételt azonban Bartók nem teljesíthette: a mű mondanivalója nem fért bele a megjelölt 6—7 percbe.

A zeneszerző gyorsan dolgozott. Bár a terv már előbb is szóba kerülhetett közöttük, Szigeti József felkérő levelét Bartók — emlékezünk — augusztus közepén kaphatta kézhez, s a partitúra végére 1938. szeptember 24-i dátumot jegyzett. A dátum már a teljes mű, a három tételes végső alak elkészültét jelzi. A Müller-Widmann asszonynak írt levél híradását tehát így kell értelmeznünk: bár a megrendelés két darabra szólott, Bartók tulajdonképpen mégis három darabot, sőt, három tételes művet komponált. Ezt azonban megbízóinak csak december 1-én vallotta be. A Szigeti József által rendel-

⁵ Ujfalussy József: Bartók: Kontrasztok (keletkezésének történetéhez). Magyar Zene, VI. évf. 3. sz.; Budapest, 1965. április. — 166—169. l.

⁶ Szigeti József: Beszélő húrok. Budapest, 1965, Zeneműkiadó (eredetileg angolul: With Strings Attached).

⁷ Szigeti József felkérő levelének szövege időközben nyomtatásban is megjelent: Documenta Bartókiana, 3. (Dille). Budapest, 1968, Akadémiai Kiadó. — 226. l.

⁸ Szigeti József: Beszélő húrok. — 104. l.

kezésre bocsátott levélrészlet vonatkozó mondata így hangzik: „... egy középső (3.) tételt még szept. ben írtam is (Lento 4'13" a hossza) »Pihenő« címmel”. Korrekt módon ragaszkodott tehát az eredeti megbízáshoz, s így a mű — mint említettük — első előadása alkalmával is a megrendelők kívánóságának megfelelően, első és harmadik darabjával szólalt meg.

A lassú tétel az előadásban később csatlakozott a két szélsőhöz, de most már elválthatatlanul. „Tévedhetetlen forma-, egyensúly-érzéke — vagy nevezük ezt az érzéket bárhogyan — készítette Bartókot arra, hogy beillesse ezt a — mint később kiderült — annyira szükséges „éjszakai darabot”, csodálatos megnyugvásával és szabad levegőjével” írja Szigeti József könyvének újabb angol nyelvű kiadásában.⁹

Ebben a végleges alakban került a trió a Columbia-cég hangfelvételére 1940 áprilisában. A zongoránál ezúttal már a szerző ült.

2.

A Kontrasztok keletkezésére vonatkozó levelezésnek van egy feltűnő mozzanata: a mű címéről folytatott vita. Az magában még nem szokatlan, hogy a Müller-Widmann asszonynak írt, október 9-i levélben Bartók csak két, illetőleg három „darab”-ról beszél. Hiszen annak idején az I. rapszodiát is mint „kisebb kompozíciót” említette Szigeti Józsefnek. Annál figyelemreméltóbb az, hogy később határozottan ellenzi a trió „rapszódia” elnevezését. Az előbb idéztük egy levelét, 1938. december 1-ről, amelyben a középső tételről ad hírt a hegedűművésznek. Egy bekezdéssel előbb a levélben ezt olvassuk: „... Hát bizony nem nagyon szeretem a Rhapsody elnevezést, ... akkor már inkább szeretném a 'Two dances' címet! Ha csak lehet változtasd ezt meg a műsoron.”¹⁰ A bemutató előadás műsorán megmaradt ugyan a Rhapsody-cím, de alája került a Two dances elnevezés is, a szerző javaslatára. Végül, amikor 1940 áprilisában a művet Bartók közreműködésével vették hangfelvételre, hosszú töprengésből született meg Szigeti József lakásán a végleges cím: Kontrasztok.¹¹ A címadás gondja jóval több a szavakkal való pusztá játéknál. Mögötte a trió műfaj-rokonságának, a szerző életművében elfoglalt helyének kérdése húzódik meg.

A rapszódia elnevezés Bartók műveiben, mind az ifjúkori zongora mű, az op. 1. végső fogalmazásában, mind az 1928-as rapszodiákban, mindig félreérthetetlenül utal Liszt örökségére. Mind a Liszt, mind a Bartók rapszodiái a lassú-gyors tételpár különböző változatai, nyelvezetük a nemzeti zenetörténet egy virágzó műfaj- és stíluskörével, az úgynevezett verbunkos-zenével tart rokonságot.

Nem könnyű röviden leírni a verbunkos jelentését, tartalmát és körét. Mégis meg kell kísérelnünk, mert nélküle a Kontrasztok — és más kései Bartók-művek — megértése hiányos maradna. Az elnevezés a katona-toborzás

⁹ "It was Bartok's unfailing sense of form, of equilibrium, call this sense as you will, that compelled him to add this — as it turned out — so necessary Nightpiece, with its wonderful repose and out door feeling." — Az 1. kiadás szövegét kiegészítő részletet Szigeti József szíves előzetes, levélbeli közlése alapján ismertetem.

¹⁰ Szintén Szigeti József szíves közléséből.

¹¹ Lásd a 9. jegyzet hivatkozását.

német műszavának, a Werbung-nak magyaros, népszerű változata. Utal arra a szokásra, hogy az osztrák fennhatóság idején a császári seregbe táncossal, zenével fogták a katonát. A szóhasználat valószínűleg a XVIII—XIX. század fordulóján válhatott általánossá. Az a tánc-típus azonban, és vele a hozzája fűződő zenélésmód, amelyet a népszerű szóhasználat „verbunk” vagy „verbunkos” névvel jelöl, sokkal régebbi korok, sokkal szélesebb zenetörténeti rétegek talajába ereszti gyökereit. Legtávolabbi rokonsága az „ungaresca”-k, a „ballo ongaro”-k népes családjaig nyúlik vissza, amely a XVI. század végétől kezdve Európa-szerte honos volt. Ennek a tánc-típusnak ritmikája a középkori vagáns-ritmussal, a kelet-európai ukrán kolomejkával és a magyar hajdútáncsal, pászortáncsal közös.

Különösen erős impulzust kapott a tánc-típus keleti forrása a XVII. század végén, a XVIII. század elején, a Thököly—Rákóczi szabadságharc idején. A törökös zenestílus beáramlása Közép-Európába már a XVI. század dereka óta állandósult. A Rákóczi-szabadságharc közkatonáinak jelentős tömege pedig ezt a folklórt tartotta zenei anyanyelvének. Az ungarescák hagyományos típusai mind több friges, törökös dallamfordulattal párosultak, mind véglegesebben öltötték magukra a hangszeres játékmód bizonyos ékítéseit, előadási fordulatait. Stílusjegyeik végül összeforrottak a nemzeti szabadságküzdelmek, a kuruc kor emlékével, eszméivel.

A francia forradalom eszmevilága, amely már régóta szívesen hivatkozott a nemes, felvilágosult, szabadságszerető keleti ember példájára, s amely szívesen idézte fel a Habsburg abszolutizmus ellen küzdő Rákóczi alakját, népszerűsítette a légköréhez tartozó zenestílust is. A párosütemű kelet-európai táncok, az „alla turca”-k, az ungarescák — összetalálkozva a kontratánc mindent előntő hullámával, és keveredve nemegyszer a nápolyi vígoperából ismerős „moresca”-típusokkal — közös jellegzetességeket vettek fel a nyugat-európai zeneszerzői műhelyekben, főként Bécsben. Haydn és Beethoven pontozott, hősi karaktert adtak a korábban sietős, inkább komikus táncmuzsikának.

Így a tánc mindinkább indulóvá keményedett, egyes típusai a Marseillaise-karakterű forradalmi indulókkal kötöttek rokonságot. Ilyen hősi, verbunkos jelleget ölt Beethoven III. szimfóniájának zárótételében a kontratánc-téma egyik változata.

Ha tehát Bartók kései műveiben következetes, konok pontozott ritmikával találkozunk, egyaránt gondolhatunk Beethoven egyes kései műveinek példájára, mint az op. 133. „Grosse Fuge”, vagy az op. 101., A-dúr zongoraszonáta 2. tétele, és gondolhatunk mindkettejük egyik közös forrására, a magyar verbunkossal rokon, történelmi tánc- és indulóhagyatékra. Mély benső rokonságuk felől könnyen meggyőzhet akár Bartók VI. vonós-négyesének, a vonós-négyes 2. tételének egybevetése az említett Beethoven-tételek bármelyikével.

A verbunkos tánc- és zenestílus magyarországi tradíciója a múlt század szabadságharcos nemzedéke számára a nemzeti zenestílust, a nemzeti függetlenségi harcok hagyományát jelentette. Ilyen tartalommal emelték műzenei színvonalra Liszt, Erkel, Mosonyi és kortársaik. Ezt az örökséget folytatta Bartók számos ifjúkori kompozíciójában, a Kossuth-szimfóniában, az op. 1. Rapszódiaiban, az I. zenekari szvitben. Az 1907-es stílusváltás idején, a zenei

folklor mélyebb rétegeinek feltárása után elfordult ettől a sokszor elsekélyesedett, városiasan népszerű, nemegyszer szalonzenébe hajló zenestilustól. Később azonban a hangszeres zenefolklor kutatása közben a verbunkos zene gazdag népzenei hagyománya is feltárult előtte, úgy, ahogyan az főként az erdélyi, mind magyar, mind román falusi tánczenében tovább él és virágzik. Az 1928-as rapszódiaikban már ebből a forrásból merít, eredeti népi táncdallamokat dolgoz fel, a 30-as évek második felétől kezdve pedig nyelvezetét bevonja zenéje fő áramába.

Most érkeztünk vissza, hosszú körúttal, ismét a Kontrasztokhoz. Tagadhatatlan, hogy az 1938-as triót, különösen két tételes változatát, erős rokoni szálak fűzik a korábbi rapszódiaikhoz. Az első tétel címe: Verbunkos —, világosan hivatkozik a műfajra és stílus-körre. Az első tétel középrésze pedig szinte szószerint idézi az 1928-as I. rapszódia első tételének megfelelő szakaszát:

Első rapszódia,
I. (Lassú)
38-42. ütem, szóló
hegedű

mp [3] [3]

Kontrasztok, I. 34-37. ütem, hegedű
mf

A 3. tétel Sebes táncra szintén a korábbi rapszódiaik gyors tételére, a II. rapszódia Friss-ére utal.

Akkor hát miért tiltakozott Bartók mégis a rapszódia elnevezés ellen? Bizonyára nemcsak azért, mert a korábbi rapszódiaik eredeti, folklorból merített dallamanyagot dolgoznak fel, a Kontrasztok dallamleleménye pedig önálló alkotás, a népzene szellemében. Bartók szeme előtt valószínűleg a teljes, három tételes alak lebegett, s ez már mind arányaiban, mind belső tartalmában jóval meghaladja a korábbi rapszódiaik műfaját, a Kontrasztokat egy másik műfaj kör rokonságába sorozza.

Az első tétel klarinét szólamának kezdő motívuma szinte hangról hangra egybevág a VI. vonósnyégy Marcia-tételének kezdő fordulataival. Környezete, dinamikája, karaktere szerint mégis más. Amott, a vonósnyégyben a pontozás az akaratos, konok, induló-karakter jellemzője, mint az előbb említett Beethoven-zenében is. Emitt, a Kontrasztok kezdetén inkább kecses, elegáns hajlású bók:

[Moderato ben ritmato]
Kontrasztok, I.
3-5. ütem, klarinét

Olyanféle, mint amelyet a III. zongoraverseny elején hallunk:

[Allegretto]



III. zongoraverseny, I. 2-4. ütem,
zongora, jobb kéz

Közös tulajdonságuk az is, hogy a feszes, pontozott „belépés” után mindkettő hajlékony girlandokba oldja a mozdulatot, s változatos ékítéssel írja körül a dúr-jellegű hangsor kvint-hangját. Harmadikul mindjárt hozzájuk illik a Kontrasztokkal szinte egyívású, egy évvel fiatalabb Divertimento kezdete:

[Allegro non troppo]



Divertimento, I. 2-3. ütem,
I. hegedű

A rokonságot csak még világosabbá teszi, ha a Divertimento és a III. zongoraverseny témájának egyik fordulatót még kiemelve is összehasonlítjuk:



Divertimento, I. 2. ütem, I. hegedű



III. zongoraverseny, I. 185-186. ütem, fuvola

Már a bemutatott témarokonság is sejtet valamit az egybevetett Bartók-művek: a Kontrasztok, a Divertimento és a III. zongoraverseny műfaj-rokonságáról. Gondoljunk arra is, hogy mind a három kései alkotás három tételű mű, első és utolsó tételük zenei anyaga a verbunkos-rétegre utal. De első tételük annak nem hősi-patetikus, moll változatához kapcsolódik, hanem sajátos divertimento-karakterrel, elegáns társasági hangon, dúros hangnemben fejté azt tovább. Harmadik tételük ugyanezt a tónust fokozza extatikus táncfantáziává. Különösen jellemző továbbá mind a három műre, hogy középső tételük lényegesen elüt a két szélsőtől: hol titokzatos „éjszakai zene”, mint a Kontrasztokban, hol tragikus gyászinduló, mint a Divertimentóban, hol himnikus természet-imádat, mint a III. zongoraversenyben. Végül összekapcsolja hármukat az intimebb, kamarazenei hangzásvilág.

Nem nehéz mostmár a három művet olyan közös műfajkörbe vonnunk, amely divertissement-jellegével könnyedebb világba vezet, mint a Zene, a Concerto, a nagy vonósnégyesek, a két első zongoraverseny szimfonikusan drámai légköre, de mondanivalójuk mégis egységesebb, zártabb formálást kíván, mint a rapszodiák laza tétel-párja.

Ezért a Kontrasztok szerkezete is levegősebb, könnyedebb, mint a szigorúan kimért vonósnégyesek zárt szonáta-formái, híd-szimmetriái. Az első tétel háromrészű struktúra, visszatérő kezdettel. A harmadik tétel szabadon szerkesztett, variációs rondó, trióval: Bartók számos zárótételéhez hasonló, folklórból ihletett tánc-fantázia. A közbülső tétel, a Pihenő, a Mikrokozmosz egyes darabjaihoz hasonlóan fejleszt tovább egy népdal-sornyi alapgondola-

tot, majd — feldolgozó-fokozó középrész után, az első rész visszaidézésével ezt a tételt is háromrészűvé egészíti ki.

Másfelől azonban itt sem mulasztja el Bartók az első és harmadik tétel összetartozását, körbe záruló egységét szorosabbra kovácsolni. Erre utal a szélső tételek hasonló hangulatú, karakterű, ritmikájú és tonalitású középső szakasza, illetőleg (a 3. tételben) triója. Ez a közös atmoszférájú, elégikus epizód egyúttal az utolsó európai évek egyik legpoétikusabb alkotásához, a VI. vonósnégyeshez szó rokon szálakat. Az 1939-ben komponált, utolsó vonósnégyes „honvág”-hangja szintén a múlt századi nemzeti zenestílus emlékeit ébreszti:

VI. vonósnégyes, 1.
81-85. ütem,
1. hegedű.

Végül, ha nem is motivikus egyezések, de legalább hangulat, hangvétel tekintetében távolabbról ide kívánczok a Kontrasztokkal egyidős Hegedűverseny lassú tételének befejezése, téma-ismétlő epilógusa is.

A felsorolt összehasonlítások tehát alátámaszthatják feltevésünket: Bartók valószínűleg azért nem szívesen soroltatta a Kontrasztokat a rapzodiák rendjébe, mert — három tételes alakjában — a kései nagy művek egyik sajátos csoportjának rangosabb műfajrokonságába szánta.

3.

További utunk mélyebben vezet a Kontrasztok zenei szerkezetének, hangstruktúrájának megértéséhez. Arra természetesen nem vállalkozhatunk, hogy a mű valamennyi skálaszerkezeti, tonális és modális, dallami és harmóniai sajátosságát felfejtsük. Szükségtelen ez már csak azért is, mert egyrészt a Bartók Szeminárium keretében Kárpáti János éppen Bartók zenei szerkesztésmódját ismerteti erről az oldaláról, részletező előadásban.* Másrészt meg a zenei szövetnek ezek a legbenső titkai a mű megszólaltatása, gyakorlati elsajátítása közben tárulnak fel a legbiztosabban.

Mai feladatunk inkább az lehet, hogy bemutassuk, hogyan valósul meg az érett Bartók-művek gondolkozásmódjának, szerkesztő elveinek egy néhány jellemző közös vonása éppen a Kontrasztok mikrostruktúrájában, zenei felépítésében. Természetesen nem nélkülözhetjük eközben sem a Kárpáti János, sem a Lendvai Ernő értékes kutatási eredményeit.

Bartók maga többször elmondotta, leírta, hogy őt hangrendszerének kifejtésében a kelet-európai népzene modális hangsorai, azok szerkezeti sajátosságainak általánosítása, elvszerű alkalmazása vezette.¹² Először mi is ezen az úton közelítünk megértéséhez.

A Kontrasztok, a Divertimento, a III. zongoraverseny első és a kései művek szinte mindegyikének utolsó tételében feltűnik egy olyan hangsor, amely a megszokott hétfokú modális sorokhoz viszonyítva különleges alakot

* Kárpáti János előadását a Magyar Zene, 1969/1. számában közöljük. (A szerk.)

¹² Bartók Béla: Önéletrajz. (Az Est Hármaskönyve, 1923). Documenta Bartókiana, 2. (Dille) Budapest, 1965. Akadémiai Kiadó. — 122 l.

mutat. Bővített a kvartja, de kicsi a szeptimája, tehát a lid és a mixolid hangsor sajátosságait egyesíti:

A megszokott, hagyományos modális soroktól abban tér el, hogy amazok az egész és félhanglépések rendjét a dúr skála ismert $2\frac{1}{2}3\frac{1}{2}$ képletének ciklikus permutációi szerint szervezik. A továbbiakban — követve Lendvai Ernő bevált gyakorlatát — mindig a félhang távolságot tekintjük egységnek. Így átírva, a fenti képlet így fest: 2 2 1 2 2 2 1. Ez tehát a hagyományos dúr hangsor lépcső-képlete. A Kontrasztok és más Bartók-művek említett különös hétfokú skálájában azonban ez a felépítés így rendeződik: 2 2 2 1 2 1 2, vagy egy másik kivágásban: 2 2 2 2 1 2 1.

A hangsor-típus lid-mixolid kivágása (ha úgy tetszik: modusa) gyakori az erdélyi és a szlovákiai népzeneben, de régóta ismerjük a zenetörténetből is. Messze vezetne, ha történeti gyökereit akár Beethovenig követnők nyomon. Mindenesetre könnyen ismerünk rá benne Szkrjábín, Debussy egy kedvelt hangsorára. Eredetét szokás a természetes felhangsor egy kivágásából is származtatni, s ezen a jogon „természeti” vagy „akusztikus” hangsornak emlegetni. Egy másik modusa, kivágása azonban inkább a történeti eredet mellett tanúskodik: nem más, mint a régóta és általánosan ismert, hagyományos melodikus moll skála.

Bartók ennek a sornak más modusait is használja. Lendvai Ernő állapította meg, hogy a lid-mixolid kivágásnak a hangközök elrendezése tekintetében éppen fordítottja a Cantata Profana kezdő hangsora. De ez a „megfordítás” egyúttal voltaképpen maga is a sor egyik kivágása: ha a lid kezdetű sort a harmadik, vagy a melodikus mollt a hatodik hangján kezdjük, akkor kapjuk a 2 1 2 1 2 2 2 formulát. Ennek a modusnak a kezdő pentakordja villan fel a Kontrasztok 3. tételének elején, a zongoraszólamban:

Mivel itt valójában a megszokottól eltérő, de eleven és teljes hétfokú rendszer bontakozik ki előttünk, ezért nevezi Bárdos Lajos ezt a — mind Bartók, mind Kodály zenéjében igen gyakori — rendszert „heptatonía secunda”-nak, azaz „másik hétfokúság”-nak.¹³

Azonban Bartók nemcsak a különböző kezdőhangú modusok sokoldalú alkalmazásának mestere, hanem sajátos szerkesztő eljárásához tartozik — mint Kárpáti János a vonósnégyeséről írott könyvében kifejtette¹⁴ — a közös záróhangra felépített különböző modusok egyidejű alkalmazása, egymásba

¹³ Bárdos Lajos: Heptatonía secunda. Egy sajátos hangrendszer Kodály műveiben. 1.—4. közlemény, Magyar Zene, III. évf. 6., IV. évf. 1.—3. sz.; Budapest, 1962. december — 1963. június.

¹⁴ Kárpáti János: Bartók vonósnégyesei. Budapest, 1967, Zeneműkiadó.

átalakítása is, egy-egy hang módosításával. A Divertimento elején mindjárt a dúr és a mixolid modulus felső tetrakordja játszik egymással (4. kottapélda), majd a következő dallamfordulatban — a várt dúr terc helyett — hirtelen moll terc lép meg:



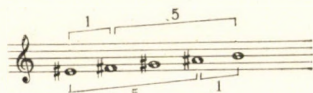
A 2. tétel, a Pihenő vonatkozásában azonban még érdekesebb lehet számunkra a felfelé haladó megoldás: 1 2 2 1 a képlete. A klasszikus modális diatónia ezt a sort az ún. lokriszi modus alsó pentakordjaként tartja számon. Alaposabb vizsgálat megmutatja, hogy a 2. tétel első szakaszában a hegedű klarinét tükörmozgással ellenpontoszó dallamsorai ennek a lokriszi pentakordnak a különböző transzpozícióiból, azok egy-egy közös hanggal összekapcsolt, egyidejű megszólaltatásából épülnek fel.

Nem felesleges megjegyeznünk, hogy ez a lokriszi félskála a maga 1 2 2 1 felépítésével idegen az első és az utolsó tétel lid-mixolid sorától. Abban ilyen kivágás nem fér el. Annál ismertebbek az efféle dallamfordulatok az arab zenében. Lokriszi fordulatok — Borsai Ilona helyszíni kutatásai mutatják — igen gyakoriak az egyiptomi kopt liturgiában. De az arab népzene bizonyos rétegei is szívesen élnek ezzel a fordulattal.

Ez a titka a 2. tétel különálló, szomszédaitól elütő jellegének. Innen ered sajátos, keleties hangzásvilága, sejtelmes atmoszférája. Ezt jelöli Szigeti József — kitűnő érzékkel — „out door feeling”-nek, ezért nevezi a tételt Nightpiece-nek.

Bartók már korábban is ilyen értelemben használta a lokriszi dallamfordulatokat. A Tánc-szvit lassú tételének zenéje tudvalevőleg arab zenefolklor hatására utal. Keleties éjszakai hangulata hasonló dallamfordulatokból szövődik.

Van ennek a lokriszi pentakordnak még egy, a Bartók és a mi számunkra igen fontos szerkezeti tulajdonsága. Benne sűrűsödik a tiszta kvart és a szűkített kvint dilemmája, kétszeresen:



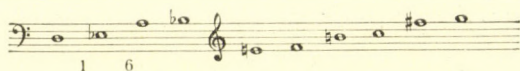
Ennek kifejtéséből születik meg a Kontrasztok 2. tételének második, legfeszültebb szakasza. A két alapsejtet — ismét tükörmozgásban — a hegedű és a klarinét exponálja (19. és következő ütemek).

Már az eddigiekben is, szinte észrevétlenül, hűtlenné lettünk a szigorú modális gondolkozás- és jelölésmódhoz. Amikor a hangköz-távolságokat egyszerűen 1-nek és 2-nek jelöltük, egyenlőeknek tekintettük a félhangtávolságokat. Tehát alkalmazkodtunk az európai műzene temperált hangközviszonyaihoz. Gyakorlatilag ezt tette Bartók is, amikor a modális dallamszerkezetek hangközviszonyait rávetítette a temperált 12 félhangra. Így népzeneből inspirált, modális dallamsejtekből a 12 félhangra osztott oktáva különböző felosztásait hozta létre. Ezeket a sejteket nevezi Lendvai Ernő terminológiája modelleknek. Félhangközökkel váltogatott egész hangok, kis- és nagy tercek, tiszta és bővített kvartok a hangrendszer különféle kevert egyenlőközű felméréseit teszik lehetővé, s ezek alaposan átszervezik a megszokott tonális viszonyokat.¹⁶

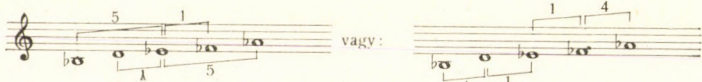
¹⁶ A lid-mixolid sor maga is kétféle egyenlőközű osztás lehetőségét egyesíti. 2 2 2 2 1 2 1 modusának alsó fele egészhangú skálakivágást ad, 2 1 2 1 2 2 2 elrendezésének alsó fele pedig az ismét, egész és félhanglépések váltakozásából szerveződő 8 fokú skála egy részletét mutatja.

Az előbbi részlet — ismét egyenlő félhangokban számolva — az 1 : 5, illetőleg az 5 : 1 modell egy-egy sejtjét bitonálisán egyezteteti, félhangnyi elcsúsztatással. A zongorakiséret úgy egészíti ki félhang-sejtekkel a másik két hangszer szólamát, hogy az 5 félhangnyi tiszta kvart távolságok 2 : 1 : 2 struktúra szerint bomlanak tovább. A tétel középső szakaszát ez a hangzásvilág tölti ki. Bartók hasonló modelleket máskor is felhasznál, keleties hangulattal. Ezekkel az eszközökkel él többek között a Mikrokozmosz-sorozat Bali szigetén című darabjában.

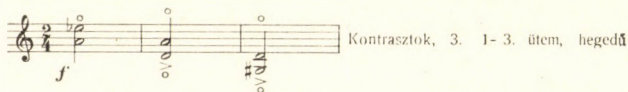
Talán felesleges is mondanunk, hogy ilyen modellek megfelelő transzpozíciója, egyidejű alkalmazása a többé-kevésbé teljes 12 fokú hangkészletet átfoghatja, és Bartók gyakran él is ezzel a lehetőséggel. Példának elég lesz a Kontrasztok 2. tételének 41.—43. ütemére utalnunk, ahol öt 1 : 6-os sejt egymásra építése — félhangos lezárással — a tizenkét hangból tizet von be a szerkezetbe:



Az oktáva felosztásának módszere természetesen állandóan napirenden tartja a tiszta és szűkített kvint, a tonális és nem tonális felezés dilemmáját is. Az 1 : 6-os modell ezt a kétértelműséget egyesíti, és ezt élezi ki a 3. tétel kezdetének scordatúrája a hegedű szólamban. Bartók szokása az is, hogy időről időre meztelen hangközviszonyokká sűríti egész tételek hangstruktúrájának alapelvét. Ez történik itt is. Vegyük csak szemügyre a klarinét szólamának első motívumait, azok egyik jellemző fordulatát:



Dallamszerkezete közös hangra fűzött, két szembefordított 1 : 5-ös fordulat (vagy, ha úgy tetszik, akár 1 : 4-es fordulatoknak is tekinthetjük őket). A kulcsangokat a hegedű elhangolt kvintjei előlegezik.



A hegedű-kvintekből hiányzik azonban a klarinét-szólam két fontos hangja: a *b* és a *fesz!* De próbáljuk csak a hegedű kvintjeit felfelé ugyanolyan módon tovább építeni, ahogyan a kvintek *esz*-től lefelé rétegeződnek.

