

MŰHELYTANULMÁNY

Vászka Anikó

BARTÓK HANGSZERELÉSE KÉT SZÍNPADI MŰVÉNEK TÜKRÉBEN*

A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája

Bartók színpadi műveit sok szempontból összekapcsolta már a szakirodalom. Elsősorban a darabok alaptémája (a meg nem értett magányos hős, aki szerelemért sóvárog, illetve a férfi-nő kapcsolat) okán,¹ de a drámai mozzanatok és a művek tartalmának szimbólumrendszerbe való ágyazása, a zene monotematikus felépítése,² valamint a groteszk jelenetek és a karakterábrázolások³ – az operában a sóhajtozó vár,⁴ a táncjáték fabábtánca és a némajáték öreg gavallérjának megjelenítése – folytán is rokoníthatók a művek. A továbbiakban a hangszereknek és a zenekarnak a szakirodalomban kevésbé tárgyalt szerepét veszem górcső alá, összehasonlítva Bartók táncjátékát és pantomimját. Elsősorban a zenekarok összeállítását, különösképpen a hangszerek új hangszíneffektusait és gyakori kombinációit kívánom bemutatni, továbbá vizsgálom a hangszerelés összetett funkcióját a szereplők, illetve a történések megjelenítésében.

A táncjáték és a pantomim hangszerösszeállítását párhuzamba állítva (1. táblázat a 214. oldalon) feltűnik, hogy Bartók, *A kékszakállú herceg vára* zenekarához⁵ hasonlóan, másik két színpadi művében is alkalmaz a zenekari színpaletta gazdagító hangszereket, illetve az egyikben néma kórust is, melyek közreműködésével, mint látni fogjuk, jellegzetessé teszi az egyes jelenetek hangzását. Sajátos hangszínevel a két szaxofon, a két kornett, a kasztanyett és a harangjáték a táncjáték zenekarát színezi, az orgona, a zongora és a néma kórus pedig a pantomimban kap fontos szerepet.

* A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj és az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatásával készült.

1 Carl Leafstedt: „The stageworks: portraits of loneliness”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*. Ed. Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 62–78.

2 Erről ld. bővebben: Kroó György: „Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben”. In: *Zenetudományi dolgozatok*, 10. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 31–53.

3 Erről ld. bővebben: Julie Brown, *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.

4 Julie Brown meggyőző érvelése alapján a vár egy groteszk testként viselkedik. Uott, 6.

5 Az opera zenekarának összeállítása: piccolo, 3 fuvola, 2 oboa, angolkürt, 2 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, kontrafagott, 4 kürt, 4 trombita, 4 harsona (még 4 trombita és 4 harsona a színpalak mögött), basszustuba, 4 üstdob, kisdob, nagydob, függesztett cintányér, triangulum, tamtam, xilofon, cselesztá, 2 hárfá, orgona és vonóskar.

A fából faragott királyfi	A csodálatos mandarin
piccolo	piccolo
3 fuvola	2 fuvola
2 oboa	2 oboa
2 angolkürt	1 angolkürt
2 szaxofon (alt és bariton Esz-ben, tenor B-ben)	
3 klarinét (B, A, Esz-ben)	2 klarinét (B, A, D, Esz-ben)
basszusklarinét (B, A-ban)	basszusklarinét (B, A-ban)
3 fagott	3 fagott
2 kontrafagott	2 kontrafagott
4 kürt	4 kürt
4 trombita	3 trombita
2 kornett	–
3 harsona	3 harsona
–	2 tenortuba
2 basszustuba	1 basszustuba
4 timpani	4 timpani
kisdob	kisdob
–	pergődob
<i>kasztyó</i>	–
<i>harangjáték</i>	–
triangulum	triangulum
xilofon	xilofon
cintányér	cintányér
nagydob	nagydob
tamtam	tamtam
cseleszta	cseleszta
2 hárfá	1 hárfá
–	<i>zongora</i>
–	<i>orgona</i>
vonóskar	vonóskar
–	<i>néma kórus</i>

1. táblázat. A két mű zenekarának összeállítása (az egyes hangszerekben, illetve a hangszerek számában tapasztalható eltéréseket dőlt betűvel emeltem ki)

A fúvóskar szerepe és létszáma a táncjátékban nagyobb. A patakjelenetet (42), a királylány kétségbeesését (170), valamint az ölelés pillanatát színező szaxofonon kívül (184⁺¹) a fafúvósegyüttes egy fuvalával, egy angolkürttel és egy klarinétal, a rézfúvós-apparátus egy trombitával, két kornettel és egy basszustubával gazdagabb, mint a pantomim hangszerösszeállítása. Az utóbbiban Bartók két tenortubát is előír – az első gyilkosság során, a 79⁺³–81⁺⁴ próbajelek között vált a 2. és a 4. kürt tenortubára –, melyek azonban csak egyszer, ezen a helyen jelennek meg (ezzel is magyarázható, hogy a kérdéses részt rendszerint kürtökön játsszák).⁶

Az ütős apparátus csak néhány hangszerben különbözik egymástól, szintén az epizódok sajátos hangzásának érdekében. A timpani, a kisdob, a nagydob, a cintányér, a triangulum, a tamtam, a xilofon és a cseleszta mellé a táncjátékban a harangjáték és a kasztanyett, a némajátékban a pergődob, az orgona és a zongora társul.

A zenekarhoz a pantomimban néma kórus kapcsolódik, amely fokozza a harmadik gyilkosság drámai erejét (101). A szövegtelen kórus alkalmazására Bartók Frederick Deliustól kaphatott inspirációt még 1911-ben, a *Messe des Lebens* bécsi bemutatóján, melyről ő maga készített beszámolót.⁷ De az énekkar hasonló kezelését már jóval korábban, Verdi *Rigolettó*jában⁸ (a III. felvonás harmadik jelenetében) és Csajkovszkij *Diótörőjében*,⁹ továbbá Debussynél – az 1899-es *Három noktürn* „Szirének” tételében – és Ravelnél – az 1912-ben írt *Daphnis és Chloé* balettben – is megtaláljuk. A szövegtelen kórus Bartók művében akkor szólal meg, amikor a felakasztott Mandarin teste elkezd kékeszöld fényt árasztani (101), és egészen addig szól, amíg a csavargók a testet le nem vágják a kötélről (103⁺²).

E jelenet különös atmoszféráját a néma kórus és a vonóskar együtt teremti meg. A basszus és az alt szólam a kürt erősítésével az ütem súlyokon lassú ereszkedő kisterceket, a Mandarin motívumát szólaltatja meg egy oktáv távolságra egymástól. Két ütem után a brácsaszólamban egy kromatikusan ereszkedő dallam bontakozik ki (101⁺¹), amely a második hegedűk (102), majd a kétfelé osztott brácsák és az első hegedűk csatlakozásával lépcsőzetesen erősödik, egészen addig, míg a gyorsan változó dallam pontozott ritmusúvá nem alakul (102⁺²). Ekkor kapcsolódik be a szoprán és a tenor szólam, egy oktáv távolságban. A tízütemes szakasz során a kórus végig egy lassú, vonszolt dallamot énekel „O” magánhangzót ismételve minden hangra, mintegy anyyali karként. Az élet és halál között vergődő Mandarin fájdalmait a kórus illusztrálja (a hegedű- és brácsaszólam pedig feltehetően a Mandarin halálát kívánó csavargókat, azok egyre növekvő türelmetlenségét jeleníti meg).

Ebben a jelentben a zenekar kísérő szerepet játszik, komplementer technikával színezve és kiegészítve a néma kórus dallamát. A cseleszta kisszekundjai, a fu-

6 Köszönettel tartozom a szíves felvilágosításért Mali Istvánnak.

7 „Delius-bemutató Bécsben”. In: *Bartók összegyűjtött írásai*. Közr. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 716–717.

8 Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 281.

9 Daniel-Frédéric Lebon: *Béla Bartók Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*. Berlin: Verlag Köster, 2012, 138. Csajkovszkij balettjében a néma kórus a hóvihart jeleníti meg.

vola és a szólóhegedű (ez utóbbi szordinált, *sulla punta d'arco*) nónaugrásai a négy-egyed-es ütem második ütésén, míg a zongora, a hárfa, a brácsa és a cselló szekundjai az ütem negyedik ütésén jelennek meg. Két ütőhangszer kapcsolódik szorosán a jelenethez. A cintányér rövid tizenhatod-ütései az első, a tamtam-ütések pedig a második hangszercsoport belépései után hangzanak fel. A zenekar végig pianissimóban szól, és még akkor is csendes morajlásban halljuk, amikor a Leány jelzi a csavargóknak, hogy vegyék le a Mandarint a kötélről. Ekkor belép a klarinét (102), a basszusklarinét és a xilofon (102⁺²), majd a harsona glissandóval játssza az ereszkedő kistercet (102⁺⁵). A jelenet végét a nagydob-tremolók, a timpani és a tamtam ütése jelzi, azután elcsendesedik a zenekar.

A zongora zenekari alkalmazása Bartóknál nem újdonság, hiszen a hangszer korábban a *Négy zenekari darabban* (BB 64) és a *Tánc-szvitben* (BB 86) is szerepelt már. Fontos azonban megemlíteni, hogy a zongora a négykezes játék révén a *Négy zenekari darab* Scherzójában (11⁺⁴, 42) és a *Tánc-szvit* harmadik tételében is (31) kiemelkedik a zenekarból, *A csodálatos mandarinban* viszont mély regiszterével és fémes hangzásával elsősorban a basszus szólamot erősíti. Az első (90⁺³) és a harmadik gyilkosságnál kontra *H*-t ismételtet, majd glissandókat játszik a nagy *A*-ig és *Aisz*-ig, a timpani-glissandók és az elhangolt cselló nagy *H* hangjai fölött (97). Meghatározó szerepet tölt be a Leány táncánál, ahol a fuvola motívuma alatt futamszerű, gyors hangjaival kiegészíti a cseleszta és a hegedűk tremolóit, valamint a hárfa glissandóit (49).

Bartók az orgonát *A kékszakállú herceg várában* alkalmazta először (amire Richard Strauss *Imigyen szóla Zarathustra* című műve is inspirálhatta), a birodalom-epizódban (75⁻⁶) és a régi asszonyok jelenetének végén, Kékszakállú „Te voltál a legszebb asszony” szavai után (136⁻¹). A pantomimban is két alkalommal szólal meg: a bevezetőben (4⁻¹) és az első gyilkosságnál (79). A hangszert a szerző mindkét műben hasonlóan kezeli. A birodalom-epizódban, akárcsak a pantomim nagyvárosi jelenetének kavalkádjában, tartott hangokat játszik: az operában egyedül, organo pleno *C*-dúr négyeshangzatokat, a némajátékban pedig a basszustubával együtt *A*-kat a nagy oktávban. A régi asszonyok epizódban a basszustubával együtt, a nagy oktávban hosszan tartott pedálhang mellett a fuvalával, az oboával és a hegedűvel együtt játssza a dallamot, a pantomimban pedig a Mandarin szenvedését megjelenítő hegedű, brácsa és cselló változó irányú, a hajsza utolsó dallamával rokon, hol ereszkedő, hol emelkedő dallamát erősíti (62). A tíz ütemen át tartó szakasz a vonóskar üveghangjaival szakad meg, és az orgona ereszkedő dallamával zárul. A párnákat és a takarókat a Mandarin fejéhez szorító csavargók ismétlődő mozdulatait a cintányérütések jelzik (79⁺²).¹⁰ Az orgona a jelenet végéig játszik, mindaddig, amíg már valószínűnek tűnik, hogy a Mandarin meghalt (81⁻¹). Megjelenéseit vizsgálva azt feltételezhetjük, hogy szorosán kötődik a művek tragikus végkifejletéhez.

10 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 228.

Bartók az első magyar zeneszerző, aki a szaxofont nagyzenekarban alkalmazta,¹¹ amire Richard Strauss *Symphonia Domesticája* (melyről Bartók is készített elemzést),¹² valamint Ambroise Thomas *Hamlet* és Jules Massenet *Hérodiade* című műve ösztönözhetett.¹³ Bartók a táncjáték patakjelenetének népi karakterű motívumait írta alt- és tenorszaxofonra, különös színt kölcsönözve e dallamoknak. A természet kettős arca – a démoni, illetve a nyugodt, „pasztorális” –, akárcsak az erdő táncában (23), úgy itt is megmutatkozik.¹⁴ Az utóbbit jelenítik meg a pentaton vagy pentatonikus színezetű, ereszkedő ívű, négysoros dallamok, melyek alatt a vonóskar tartott hangjai és a hullámokat festő fuvola és hárfa törtekkordjai szólnak (42). A királyfi ismételt próbálkozását Bartók ezúttal alt- és baritonszaxofonnal ábrázolja; megszólal a harangjáték és a cseleszta is (45). Harmadszorra c-mollban tér vissza ismét az alt- és a tenorszaxofon kettőse, melyet a fuvolák és a kibővült vonóskar mellett a hárfák és a cseleszta kísér (47). Ezt követően, az újra megelevenedett erdő táncában jelenik meg ismét az alt- és a tenorszaxofon, az oboa, a klarinét és a trombita pontozott ritmusú dallama alatt, a fafúvós és a rézfúvós hangszerek rövid motívumainak, a vonóskarnak, a cseleszta és a hárfa cikázó hangjainak, a timpaninak, valamint a hegedű tremolóinak kíséretében (170⁻¹). A két szaxofon később egy hasonló nagyzenekari jelenetben, az ölelés-epizódban gazdagítja a hangzást (184⁺¹).¹⁵

A kornett a gúny, a paródia eszközeként jelenik meg¹⁶ a királykisasszony és a fabáb táncában (110⁻¹), az ölelés-jelenetben viszont a klarinéttal és a hegedűvel együtt szólaltatja meg a királyfi alakjához szorosan kapcsolódó, átalakult szerelemtémát (186).¹⁷

Akárcsak az operában, a táncjáték és a némajáték zenekarában is találunk cselesztát. (Alkalmazására Bartók valószínűleg Richard Strauss *Salomé*jéből kaphatott inspirációt.) A hangszer első alkalommal a *Két kép* (BB 59) „Virágzás” tételében jelenik meg (10), majd az opera kincseskamra- (54) és könnyek tava- (91) jelenetében játszik jelentős szerepet. A táncjátékban nagyon hasonló funkcióban halljuk, hiszen a klarinét és a hárfa mellett a cseleszta idézi fel a víz hömpölygését (39⁺⁸), a nagy apoteózis epizódban pedig – ahol ismét négykezessé bővül a szólam –, a megelevenedett természetet (137). A némajátékban a hangszer a cím-

11 A leginkább katonai- és tánczenekarok tagjaként, valamint jazzhangszerként ismert szaxofon magyarországi elterjedéséről és használatáról ld. bővebben: Selejto Erzsébet: *A szaxofon helye a magyar zenében*, DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2017.

12 Ld. *Bartók összegyűjtött írásai*, 707–714.

13 Selejto: i. m., 4–7.

14 Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 128.

15 Bartók itt szakít a huszadik század első felében meghonosodott hagyománnyal, mely szerint a szaxofon a klarinét és a fagott szólamát erősíti. <https://bandestration.com/2014/12/12/saxophone-sections-in-the-orchestra-part-1/> (A megtekintés dátuma: 2019. április 14.) Bartók ezután 1926-ban, a meghangszerelt *Falun* (BB 87b) „Legénytánc” tételében alkalmaz altszaxofont.

16 Siklós Albert: *Hangszerek, hangszínek*. Budapest: Vajna és Bokor, 1941, 176.

17 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 154.

szereplő alakjához kapcsolódik, hiszen mindvégig a Leányt fürkésző Mandarin tekintetét kíséri. Megszólal a Leány táncában (43⁻¹), a második gyilkosság után (84), közvetlenül a harmadik gyilkosság előtt (94⁺⁵) és abban a pillanatban is, amikor a Mandarin teste kékeszölden felfénylik (101).¹⁸ Felbukkanásai során nem mutat be önálló tematikus anyagot, leginkább a hárfakíséretet kettőzi, de hangszínével sajátos atmoszférát teremt.

A vonóskar (tizenhat első hegedű, tizenhat második hegedű, tíz brácsa, nyolc cselló és hat nagybőgő), egyes szólamai, Bartók korábban komponált zenekari műveikhez és *A kékszakállú herceg várához* hasonlóan, gyakran bomlanak három, négy, öt szólamra. Az osztott vonósok fontos szerepet játszanak *A fából faragott királyfi* természetzenéiben: a bevezetőben (1⁺⁴), vagy az erdő táncában (23). A patak táncában az első hegedű ötszörös, a többi vonós pedig kétszeres osztásban szerepel (47). A némajátékban például az öreg gavallér érkezése előtti szakaszban (16) és a Leány táncában szól osztott vonóskar (50⁺¹). A táncjátékban elsősorban a természeti képek ábrázolásához, míg a pantomimban leginkább a szereplőkhöz, azok cselekedeteihez köthető, és ez utóbbi műben a zeneszerző főként a feszültség fokozására alkalmazza.

A fafúvókat a zeneszerző a korábbi zenekari műveikhez hasonlóan kezeli. Gyakran alkotnak párokat – a fagott és a kontrafagott a „Munkadalban” (54⁻¹), az oboa és a fagott a harmadik gyilkosság során (98⁻²) –, vagy kisebb csoportokat: a fuvola, az angolkürt, a klarinét és a fagott négyese szól a királykisasszony és a fabáb táncánál (97), a piccolo, a fuvola, az oboa és a klarinét együttese akkor, amikor a Mandarin elkapja a Leányt (74). Meghatározó a fafúvóskar szerepe a természetjelenetekben is: az erdőjelenet harmadik témáját a hegedűkkel együtt játssza a piccolo, a fuvola, az oboa és a klarinét (35), de a fuvola, az oboa, a klarinét és a fagott hangja emelkedik ki a patak megelevenedését előidéző tündér gesztusainál is (39). Az epizód során a hullámozó víz felidézésében a hárfa és a cselesztta mellett a fuvola és a klarinét is fontos szerepet tölt be (40⁻⁴).

Fontos drámai jelenetekben kapnak szerepet a rézfúvós szólók. Főként a basszustuba és a harsona párosa kelt figyelmet mindkét műben. A balettben elsősorban a fabáb megjelenéseit kísérik:¹⁹ felbukkannak a kifaragásánál (57), akkor, amikor a királyfi elkészül vele (62⁻²), amikor ráteszi a koronáját (67⁻⁴), valamint a fabáb és a királykisasszony táncában (113⁻¹).²⁰ Ezt követően (a kürt és a trombita mellett) a királyfi kétségbeesésének (120), majd pedig a királykisasszony sikertelen próbálkozásának (hogy átjusson az erdőn) a kifejezőeszközei lesznek (170). A basszustuba és a harsona jelentősége még nagyobb a némajátékban. Az egész darab során érzetik jelenlétüket: a mű kezdetétől (9⁺⁶) a Mandarin megjelené-

18 Lebon: i. m., 129–132.

19 Szabó László: *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2010, 67. Szabó László, a tuba szólamára fókuszálva nem vette figyelembe, hogy a hangszer mindvégig a harsonával együtt jelenik meg.

20 Anne Vester mutat rá az epizód feszes metrumkeretére (116–119⁺⁷). „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?“, *Studia Musicologica* 53/1–3., (2012), 211–230., ide: 222.

sén át (36)²¹ a hajszában (73⁻³),²² az első gyilkosság során, ahol egyedi színt eredményez a harsonaszólám fölé kapaszkodó basszustuba hangja (78⁺²),²³ a harmadik gyilkosság jelenetében (96⁻²) és a befejezésben egyaránt (107⁺³). Míg a táncjátékban a fabábhöz, addig a pantomimban a Mandarin alakjához kapcsolódik szorosán a két hangszer.

A hárfa mindkét műben rendszerint akkordokat vagy figurált harmóniakat játszik, és elsősorban kíséretként jelenik meg. A pantomimban olyan jelentős pillanatokban halljuk, mint az első gyilkosság után, a Mandarin tekintetét kísérő cseleszta motívumával együtt (85⁻¹) vagy a második gyilkosság epizódjában. A táncjátékban elsősorban az erdő (23), a patak (39⁺⁸) képéhez és a fabáb meg-elevenedését festő zenekar színeihez társul (82⁺³). Bartók a hárfa hangszínét, az operához hasonlóan („Váram sötét töve reszket”, 50), gyakran egy-egy fontosabb motívum megjelenésénél is használja, így jelezve az új szakasz kezdetét, például a nagy apoteózisjelenetben (a cselesztával, a hegedűvel és a brácsával együtt) vagy a fabáb és a királykisasszony alakjának felbukkannása előtt (142⁻⁹). Tematikus anyagot a brácsával, a csellóval és a nagybőgővel együtt játszik a királyfi alakjának ábrázolásánál (19). Egyes csúcspontoknál Bartók ugyancsak a hárfa színével gazdagítja a zenekari hangzást, így például az ötödik tánc kezdeténél (a királykisasszony és a fabáb második táncában), ahol egy, majd két hárfát alkalmaz (149⁺⁵). De az is előfordul, hogy a hangszer közvetlenül a kulminációs pont előtt jelenik meg: amikor a királyfi át akarja ölelni a királykisasszonyt (182⁻¹). A pantomim öreg gavallérjának egyre tolaodóbb mozdulatait megjelenítő szakaszban a hárfakkordok a vonóskar dallamával ellentétes irányban mozognak (19, *1. kotta a 220. oldalon*).

Változatos az ütőhangszerek jelenléte és azok funkciója a két műben. Gyakran zenekari csúcspontokat emelnek ki, például az öreg gavallér kidobásánál (21) vagy a gyilkosságoknál, de a hajszajelenet²⁴ feszült hangulatának megjelenítésében is nagy szerepet vállal a nagy ütőapparátus (timpani, kisdob, nagydob, tamtam és pergődob, 69⁻⁷). Kulminációs pontokat emelnek ki a balettben is: például amikor a királykisasszony nem veszi észre a királyfit (timpani és cintányér, 20⁺⁹), vagy a királyfi elutasító mozdulata után (harangjáték és cintányér, 164⁻⁴). A feszültség fokozásának érdekében jelenik meg a timpani és a cintányér akkor, amikor a királyfi nem tud átjutni a patakon (49). A páros táncban még hangsúlyosabb az ütős szekció jelenléte a fabáb alakjához társuló ütőhangszerek (a timpani, a pergődob, a nagydob és a xilofon) mellett megszólaló cintányér és kasztanyett révén (89⁺⁴).

21 A két hangszer szólamában a nyolcadok és negyedek kombinációjából alakul ki Bartók jellegzetes giusto-képlete. Pintér Csilla az epizód metrumának egyenletességét és a tempó változatlanóságát a Mandarin merevségének megjelenítéseként értelmezi. Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2010, 109.

22 A tuba szólamában lévő *g'* hang. Ld. Szabó: i. m., 70–73.

23 Uott, 73.

24 A „Hajszaj” kifejezést Bartók 1926-ban írt *Szabadban* (BB 89) sorozat utolsó darabjának címében is használta.

He becomes more and more imponente. ...

a tempo, ♩ = 92-96

19

2^a

1^a

2^a

1^a

(1^a)

a tempo, ♩ = 92-96

19

pizz.

p

mf

pp

mf

p

mf

pizz.

p

mf

pp

mf

p

mf

pizz.

p

mf

pp

mf

p

mf

pizz.

p

mf

pp

mf

p

mf

1. kotta. A hárfa és a vonóskar ellentétes irányú, komplementer mozgása A csodálatos mandarinban

A *csodálatos mandarin*ban a Mandarin kifosztása után egy timpani-ütés vezet fel a gyilkosságokat (78). Az elsőt a cintányér, a tamtam és a timpani-tremolo (79⁺²), a másodikat pedig a nagydob-tremolo, a timpani-ütések és a cintányér col legnója jelzi (90⁺³). A harmadik gyilkoságnál a cintányér, a nagydob és a tamtam tremolói mellett egy új hangszín-effektus is megjelenik: az üstdobokon tremolók és glissandók hallhatók egyszerre (97⁻²).²⁵ Ezt az effektust Bartók később a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (BB 114) III. tételében (5), valamint a két-zongorás *Szonáta* (BB 115) I. tételében is alkalmazza (a 91. és a 133. próbajelnél). A tremolo és a glissando együttes használatával erőteljesebbé válik a timpani-hangzás, amivel a zeneszerző feltehetően a végzetes csapásra utal. A timpani-tremolo és a nagydob szorosan kapcsolódik a csavargók epizódjához is (6⁺²–9⁺⁴).

Mindkét műre jellemző az ütőhangszerek előtérbe kerülése, és a dallamhangszerek ütősként való alkalmazása. Így a zongoráé²⁶ az első gyilkosság előtt (78⁺²), a vonóskaré pedig az öreg gavallér jelenetében (16) és a fabáb megmozdulásának epizódjában (82). Míg a zongora a csavargók kegyetlen tervének, a vonóskar a szereplők merevségének egyik kifejezője.

A cselekmény egyes mozzanatainak, visszatérő elemeinek karakterizálásához a hangszerezés is hozzájárul (lásd a 2. és 3. táblázatot a 222–223. oldalon). Mindkét darab cselekményében nyomon követhetjük a trombita motívumával jelzett parancs-epizódokat: a táncjátékban a tündér parancsol a királykisasszonyra, hogy menjen vissza a várába, *A csodálatos mandarin*ban pedig a csavargók utasítják a Leányt, hogy férfiakat csábítson el. A balettben az első parancs egy éles ritmusú mezzoforte motívum. A királykisasszony ellenszegülését érzékeltető zenekarban halljuk újra a trombitaszólót (17⁻³).

Hasonló szerepet játszik a trombita a pantomimban is. A Leány vonakodását a zenekar pedálhangjai (az oboa, az angolkürt, a kürt, a trombita, a harsona szólómában), valamint a trombita rövid motívumai érzékeltetik (10⁺⁹). A hegedűn (11), majd a fuvolán is megjelenő, majd hirtelen megtorpanó dallam fölött csendül fel a második parancs, ezúttal két trombitán, mezzoforte dinamikával (12⁺⁴). Habár mindkét parancs alatt a háttérben kanyargó rövid motívumok ismétlődését halljuk a fafúvókon és a vonóskaron, a pantomim epizódja sokkal erőteljesebb és hangsúlyosabb, hiszen a harsona glissandói és a basszustuba emelkedő dallama vezet be, ellentétben a tündér szólójával, amit a klarinét készít elő.

Bartók néhány hangszert a szereplők karakterének ábrázolására használ fel. A pantomimban az első csavargóhoz a brácsa (6⁺⁶), a másodikhoz a hegedű (8), a harmadikhoz pedig a harsona és a basszustuba (9⁺⁵) hangszíne társul. Az öreg gavallérhoz az angolkürt (18), az ifjúhoz az oboa és a fagott (25), a Mandarin alak-

25 Szabó István: *A timpani játéktechnikájának fejlődése. Elliott Carter Eight Pieces for four timpani című műve alapján*. DLA értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2008, 19.

26 A zeneszerző, a hangszer kalapáló jellegére már az Op. 14-es *Szvit* (BB 70, 1916) megírásakor gondolt: „Amikor ezt a művet írtam, a zongoratechnika megújítására gondoltam, egy transzparensabb stílusú zongoratechnikára. Csupa csont és izom stílusra...” In: *Bartók Béla írásai*, I. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 191.

A fából faragott királyfi

Próbajel	Jelenet	Hangszerelés
-8	Bevezető	fuvola, oboa, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, cseleszta, hárfa, vonóskar
8-	A tündér, a királykisasszony játékos mozdulatai	fuvola, klarinét, triangulum, cseleszta, hárfa, vonóskar
11-18	I. tánc – a királykisasszony	piccolo, fuvola, klarinét, oboa, kürt, trombita, timpani, harangjáték, triangulum, cseleszta, hárfa, vonóskar
19-	A királyfi	timpani, hárfa, brácsa, cselló, nagybőgő
23-38	II. tánc – az erdő	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, kornett, trombita, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, cintányér, triangulum, tamtam, cseleszta, hárfa, vonóskar
39 ⁺⁸ -50	III. tánc – a patak	fuvola, oboa, klarinét, basszusklarinét, fagott, kontrafagott, alt-, tenor- és basszuszaxofon, kürt, trombita, timpani, harangjáték, hárfa, cseleszta, vonóskar
53-	„Munkadal”, a királyfi próbálkozásai	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, kisdob, nagydob, triangulum, hárfa, vonóskar
81	A fabáb megelevenedése	angolkürt, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, timpani, kisdob, nagydob, xilofon, hárfa, vonóskar
88 ⁺⁴ -120	IV. tánc – a királykisasszony a fabákkal	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, kornett, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, kisdob, xilofon, kasztanyett, cintányér, hárfa, vonóskar
120-	A királyfi kétségbeesése	fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, vonóskar
127	Nagy apoteózis	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, kürt, timpani, cintányér, nagydob, cseleszta, hárfa, vonóskar
147-154	V. tánc – a királykisasszony a fabákkal	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, kornett, trombita, timpani, xilofon, harangjáték, hárfa, vonóskar
156-166	VI. tánc – a király- kisasszony csalogatja a királyfit	fuvola, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, cseleszta, hárfa, vonóskar
167-171	VII. tánc – az erdő	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, alt és tenor szaxofon, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, nagydob, cseleszta, hárfa, vonóskar
172	A királylány kétségbeesése	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, timpani, cintányér, nagydob, cseleszta, hárfa, vonóskar
183	Átölelik egymást	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, alt és tenor szaxofon, fagott, kontrafagott, kürt, kornett, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, harangjáték, cintányér, cseleszta, hárfa, vonóskar
189-194	Utójáték	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, alt- és tenorszaxofon, fagott, timpani, triangulum, cintányér, cseleszta, hárfa, vonóskar

2. táblázat. A fából faragott királyfi jeleneteinek hangszerelése

A csodálatos mandarin

Próbajel	Jelenet	Hangszerezés
-6	Bevezető	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, kisdob, pergődob, nagydob, xilofon, zongora, orgona, vonóskar
6 ⁺⁶	1. csavargó	angolkürt, nagydob, timpani, brácsa, cselló, nagybőgő
8	2. csavargó	fagott, nagydob, timpani, zongora, vonóskar
9 ⁺⁴	3. csavargó	klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, nagybőgő nélküli vonóskar
11	A leány	fuvola, kürt, nagydob, hegedű, nagybőgő
13-	1. csalogató	klarinét, basszusklarinét, cselló
17	Az öreg gavallér	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, harsona, basszustuba, angolkürt, zongora, timpani, nagydob, hárfa, vonóskar
21	Az öreg gavallér kidobása	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, trombita, harsona, cintányér, kisdob, nagydob, zongora, vonóskar
22	2. csalogató	fuvola, klarinét, basszusklarinét, kürt, timpani, zongora, cselló, nagybőgő
25	A félénk ifjú	oboa, angolkürt, klarinét, brácsa, cselló
26-28	I. tánc – a leány az ifjával	fuvola, klarinét, fagott, kürt, triangulum, hárfa, vonóskar
29	A félénk ifjú kidobása	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, kisdob, cintányér, nagydob, nagybőgő nélküli vonóskar
31 ⁻³	3. csalogató	fuvola, klarinét, fagott, kürt, hárfa, zongora, vonóskar
36	A mandarin megérkezése	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, kisdob, nagydob, vonóskar
43 ⁻¹	II. tánc – a leány	fuvola, oboa, klarinét, triangulum, kisdob, timpani, cintányér, cseleszta, zongora, hárfa, vonóskar
59	Hajsza	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, angolkürt, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, kisdob, pergődob, tamtam, nagydob, cintányér, xilofon, hárfa, zongora, vonóskar
78	1. gyilkosság – megfojtás párnákkal	fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, tamtam, zongora, orgona, vonóskar
87 ⁺²	2. gyilkosság – leszúrás	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, kisdob, cintányér, xilofon, zongora, hárfa, vonóskar
97	3. gyilkosság – fölakasztás	oboa, angolkürt, fagott, harsona, tenor tuba, timpani, tamtam, nagydob, zongora, mélyvonóskar
104 ⁺³	Átölelik egymást	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, hárfa, vonóskar
111	A mandarin halála	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, harsona, timpani, tamtam, nagydob, zongora, vonóskar

3. táblázat. A csodálatos mandarin jeleneteinek hangszerezése

jához pedig a harsona kapcsolódik szorosan (36). Az első két szereplő fafúvós színek kíséretében jelenik meg, a Mandarin különös és rendkívüli alakját kiemeli az ezektől nagyon eltérő harsonahangzás. A Leány csalogatóihoz, akárcsak a királykisasszony alakjához (11) a klarinét hangja társul (13, 22, 31⁻³). A tündér parancsoló karakteréhez a trombita (15⁺⁸, 17⁻³), a királyfihoz a brácsa, a cselló és a mélyvonósok (19), a fabábhöz pedig az angolkürt, a fagott, a kontrafagott, a col legno játszó vonóskar (82), a xilofon (89⁻⁶) és a kasztanyett (93) kapcsolódik.

Különleges szerephez jut a cselló. Szólama a táncjátékban akkor emelkedik ki, amikor a királykisasszony nem tud átjutni az erdőn (172⁻¹). A pantomimban az első gyilkosság után a Mandarin szenvedését érzékelteti (84),²⁷ az operában pedig Judit énekét kíséri a könnyek tava jelenet végén, amikor Kékszakállút a régi asszonyairól kérdezi (105). A hangszer meghatározó jelenléte rendszerint a szenvedés és a küszködés megjelenítését szolgálja.

A táncjáték fából faragott bábujának életre kelt alakját, valamint a némajáték öreg gavallérját egy humoros ritmusformula kíséri, amely az első esetben a groteszk mozdulatokat (82, 2. kotta a 226–227. oldalon), a másodikban pedig a tola-kodó gesztusokat (19⁻⁵, 3. kotta a 228. oldalon) jeleníti meg. Kárpáti János ezt a jelenséget Bartók zenéjében egyfajta karakterizáló toposzként említi, melyet a zeneszerző az egyes szereplők bemutatásához alkalmazott.²⁸ De nemcsak a ritmus a komikus karakterek kifejezője, hanem a zene többi eleme is. Összevetve a két szereplőt illusztráló motívumok hangszerelését, megfigyelhetjük, hogy mindkét jelenet groteszk mozdulatait col legno játékmóddal mutatja be a vonóskar. A tempó is hasonló: míg a táncjátékban *Molto moderato* előírást és $\downarrow=94$ metronómjelzést, a pantomim partitúrájában *Comodo* utasítást és $\downarrow=96$ metronómjelzést találunk. Bartók mindkét esetben lassítást is kér: *poco rit.*, és *Andante* szerepel a fabábnál, *molto ritardando* és *Lento* a gavallérnál. Alapvető különbség azonban, hogy a fabáb tánca szögletes (a fagott, a kontrafagott, a timpani, a nagydob, a hárfák és a vonóskar jeleníti meg), az öreg gavallér zenéje pedig az angolkürt és az oboa motívuma révén dallamosabb, és a harsona-glissandóknak köszönhetően erőteljesebb is. Érdekeség, hogy az öreg gavallér jelenetének végén a fabáb karakteréhez társított hangszerek, a fagott és a cselló együtt ábrázolja a gavallér tola-kodását (20⁻¹).²⁹

A hangszerelés révén két másik szereplő is párhuzamba állítható. A művek női alakjához, a királykisasszonyhoz és a Leányhoz, pontosabban azok csábító jeleneteihez társul a klarinét lágy hangja. A királykisasszony magyaros témáját a klarinét a hegedűvel együtt szólaltatja meg, melyet a fuvola kvintolái, a cseleszta és a

27 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 284.

28 Kárpáti János: „Bartók humora”, *Magyar zene* XLI/3. (2003. augusztus), 301–312., ide: 307.

29 Kroó György az öreg gavallér karakterének megformálásában a fabáb jelenetében használt groteszk hangvétel helyettesítését látja. Erről ld. bővebben: Kroó: *Bartók színpadi művei*, 250.

30 Lebon: i. m., 124.; vö. Vester: i. m., 226.

31 Bartók rubatójáról ld. bővebben: Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 266–267. Frigyesi Judit hívja fel a figyelmet arra, hogy a rubato stílus egyedül a Leány alakjánál jelenik meg: „Who Is the Girl in Bartók’s The Miraculous Mandarin? A Case Study of Mimi’s Deleted Scene and Its Dramatic Meaning”, *Studia Musicologica* 53/1., (2012), 241–274., ide: 269.

hárfa tartott hangjai, valamint a vonóskar tremolói kísérek (156). A Leány első, verbunkos jellegű táncában³⁰ a klarinétszólót – melynek deklamáló jellegére utal a *Rubato* jelzés is³¹ – a basszusklarinét, valamint a cselló tremolói kísérik (13). A második szakaszban a két klarinét válaszolgat egymásnak (22⁺¹). Szólamaikat a fuvola, a zongora és a mélyvonósok tremolói, a kürt pedálhangjai, valamint a timpani-tremolók támasztják alá. A harmadik epizód már nem a hívogató kvintugrással kezdődik – mint az előző kettő –, hanem tartott *e'* hangról indul, majd gyors futamokkal kapaszkodik fel, és esik le (31⁻³).

A trillák, vibratók, tremolók és glissandók a darabok színvilágát gazdagítják mind a vonós- és fúvóskarban, mind az ütőhangszereknél. A zongorára és zenekarra írt *Scherzóban* (BB 35) jelenik meg először a hosszú vonós tremolo³² és a timpani-tremolo együttes alkalmazása (380⁺³), valamint a fafúvós trilla (295⁻¹). Később a trillák, a tremolók és a glissandók, valamint kombinációik a zeneszerző kompozíciós stílusjegyévé válnak, így azok szinte mindegyik zenekari művében fellelhetők: az opera kínzókamra-jelenetében (34⁻⁴, 37, 40⁺⁴), a *Négy zenekari darab* Preludio (17⁺¹) és Scherzo (20) darabjaiban, a *Tánc-szvit* harmadik tételében (32), a *Cantata profana* Andante epizódjában („Ízzé-porrá zúzódasz, Kedves édes apánk!”, 90) és a *Concerto* „Intermezzo interrottó”-jában (108⁺⁴).

A színpadi művekben is visszatérő hangszín-kombinációként jelenik meg a tremolo, a trilla és glissando együttes alkalmazása, elsősorban a végzetes és visszafordíthatatlan történések kísérőjeként. A *csodálatos mandarin*ban szorosán kapcsolódik a gyilkosságokhoz: az első gyilkosság után (86) a fuvola, az oboa, az angolkürt, a kürt és a trombita aprózó hangjai fölött, a hegedű és a nagybőgő trillái, valamint a tamtam és a brácsa tremolói mellett szólnak a hárfa-glissandók. A második gyilkosság (94⁺³) után pedig a fuvola és a klarinét vad trillája alatt szól a hegedű-tremolo, valamint a brácsa és a cselló glissandója. A harmadik gyilkosság alatt (97), a néma kórus belépéséig (101) szól a timpani-tremolo, a zongora-glissando és a nagybőgő-tremolo, majd hozzájuk társul a cselló-glissando és a tamtam-tremolo. A balettben, a fabáb és a királykisasszony táncában a fuvola és az angolkürt trillái alatt a hegedű- és a brácsa-glissando is megjelenik (109⁺¹), a nagy apoteózis-jelenetben a brácsa és a cselló trillái és a timpani tremolója fölött pedig a cseleszta és a nagybőgő tremolói, valamint a hárfa glissandói szólnak (131). A tanulmányozott jelenetekből kitűnik, hogy Bartók ezeknek a hangzási effektusoknak az alkalmazásával igen eltérő tartalmú epizódokat ábrázolt. Nemcsak a negatív történéseket és a szereplők karakterének torzulásait jeleníti meg a segítségükkel, hanem jelenlétük pozitív értelmű is lehet, hiszen megidézik a természetet is, melyben a királyfi vigasztalást nyer.

A zenekar gazdag színeinek létrehozásához Bartók kihasználja a vonós hangszerek játéktechnikájának sok lehetőségét. Szólamaik olyan speciális előadási instrukciókkal vannak tele, mint a molto vibrato a királyfi végső kétségbeesésénél

32 Amely, mint ahogy Kern Holoman is rámutat, a 19. század zenéjének egyik jellegzetessége. Ld. D. Kern Holoman: „Instrumentation and Orchestration”, *Grove Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (A megtekintés dátuma: 2019. január 3.)

82 Molto moderato (♩ = 94) poco rit.

Fg. *pp*

Csg. *pp*

Timp. *p*

Gr.C. *ppp*

Arpa 1^o *pp* *8va* (abdämpfen)

Arpa 2^o *pp* (abdämpfen)

der sich in Bewegung setzt.

4
4

82 Molto moderato (♩ = 94) poco rit.

VI. I. *mf sf*

Ve. *mf* *col legno*

Vc. *mf* *col legno*

Cb. *mf* *col legno*

2. kotta. A fából faragott királyfi, „A fabáb megmozdul”

Andante (♩ = 84)

The first system of the score includes the following parts:

- C.ingl. (C.ingl.):** Two staves with dynamics *p*, *sf*, and *cresc.*
- Fg. (Fg.):** Two staves with dynamics *p*, *sf*, and *cresc.*
- Cfg. (Cfg.):** Two staves with dynamics *p* and *cresc.*
- Timp. (Timp.):** One staff with dynamics *mf* and *pp*, featuring triplet markings.
- Gr.C. (Gr.C.):** One staff with dynamics *pp* and *mf*.
- Arpa (Arpa):** Two staves with dynamics *p* and *pp*.
- VI. I. (VI. I.):** One staff with dynamics *f* and *col legno*.
- Ve. (Ve.):** Three staves with dynamics *f*, *sf*, and *cresc.*
- Vc. (Vc.):** Two staves with dynamics *f* and *cresc.*
- Cb. (Cb.):** Two staves with dynamics *ff* and *cresc.*

Andante (♩ = 84)

The second system of the score includes the following parts:

- VI. I. (VI. I.):** One staff with dynamics *f* and *col legno*.
- Ve. (Ve.):** Three staves with dynamics *f*, *sf*, and *cresc.*
- Vc. (Vc.):** Two staves with dynamics *f* and *cresc.*
- Cb. (Cb.):** Two staves with dynamics *ff* and *cresc.*

(a 2. kotta folytatása)

a tempo

rall.
molto

Quasi a tempo
(tranquillo), ♩ = 84

molto rit. - -

491

Fl. 1^o

Ob. 1^o

C. i.

Cl. 1^o 2^o (fa)

Cl. b. (la)

Fig. 1^o 2^o

Tr. 1^o 2^o (do)

1^o

Tbn.

2^o 3^o

Tb. b.

Timp.

Tamb. picc.

a tempo

rall.
molto

Quasi a tempo
(tranquillo), ♩ = 84

molto rit. - -

VI. I

VI. II

Va.

Ve.

Cb.

3. kotta. A csodálatos mandarin, az öreg gavallér jelenete

(120⁺¹), vagy a *Tánc-szvit*ből is ismert (48⁺⁶) col legno a „Munkadal”-ban (54⁺⁴) és a fabáb jelenetében, szorosan kapcsolódva annak alakjához (82). A brácsa és a cselló pizzicatói a királykisasszony és a fabáb első táncánál (95), vonós glissandók pedig a második tánc alatt szólnak (149⁺⁴). Hasonlóképpen a némajátékban:³³ col legno az öreg gavallér megérkezésénél (16), pizzicato a teljes vonóskarban a Leány habozásakor (41), pizzicato vibrato a hegedűnél a csavargók jelzései alatt, hogy a Leány csábítsa el a Mandarint (38⁻²), arco ruvido a hajszában (62), glissando a hegedűnél, brácsánál és csellónál az első gyilkosság után (81⁻³), arco, sul ponticello a második hegedűnél, a csellónál és a nagybőgőnél a csavargók megdöbbenésekor, hogy a Mandarin nem halt meg (85⁺²). A gyorsan változó hangszerösszeállítású zenekar mellett gyakoriak a vonós hangszínváltások is: például a pizzicato gyors váltakozása az arco vonásnemmél a táncjátékban, a tündér parancsának ellenszegülő királykisasszony epizódja során (17⁺¹), továbbá, amikor a királyfi kétségbeesésében saját levágott haját igazítja a fabábra (71), a pantomimban pedig az első gyilkosság után (86). (Bartók, mint a *Tánc-szvit* partitúrájában, itt is beírja a vonás irányát is, 78, 82⁻³.) A felsorolt játéktechnikák szerves részévé válnak a hangszercsoport hangzásának, és általuk hangsúlyosabbá válik a vonóskar jelenléte a zenekarban, hozzájárulva az érzelmek illetve a szereplők cselekedeteinek megjelenítéséhez. Egyetlenegyszer, a táncjáték erdőjelenetében a hegedűk tremolói fölött a flautando utasítás is megjelenik (31⁻³).³⁴

De számos egyéb hangszerttechnikai elem is feltűnik a darabokban: a vonósok színeit gyarapítják a *Tánc-szvit* második (20⁺¹⁷) és negyedik tételének utolsó ütemeiben (43⁺⁴) is felbukkanó üveghangok. A táncjáték partitúrájában Bartók több helyen is ennek a hangszíneffektusnak a megszólaltatását kéri a vonósjátékosoktól: az erdő táncában (30) – ezt a részt később, az 1932-es revideálás során kihúzták³⁵ –, valamint abban a pillanatban, amikor a királykisasszony észreveszi a bábót: a klarinét dallamát kísérő fuvola, hárfa, cseleszta és hegedű együttese alatt, a brácsán és a csellón (74), *A csodálatos mandarin* partitúrájában, a harmadik csalogatóban pedig a hegedűkön szólnak üveghangok (31⁻²).

33 A pantomim egyik (BA-N: 2165 jelzetű) partitúramásolatában – amely feltehetően Szenkár Jenő karmester kottája még a bemutató idejéből – mint utólagos kiegészítés jelenik meg a fogólapra visszacsapódó Bartók-pizzicato. Az 1928-ban, a 4. *vonósnégyes*ben (BB 95) alkalmazott játéktechnika a 83⁺⁷ próbajelnél, a mélyvonósok szólamában szerepelt. Az 1931-es változtatások után azonban már nem került bele a partitúrába. Erről bővebben ld. Vikárius László: „A 'Bartók-pizzicato'-ról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratáról”, *Muzsika* 52/8. (2009. augusztus), 8–11., 52/9. (2009. szeptember), 31–35., ide: 8–10.

34 Kusz Veronika–Szilágyi Szabolcs: „Párhuzamos életek”: egy Bartók–Dohnányi fuvola–zongora-program elméleti háttere”, *Parlando* 59/3. (2017. március), 1–15., ide: 2.

35 Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 91. A mű keletkezéstörténetéről ld. továbbá: uő: „A fából faragott királyfi keletkezéséről”. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 289–297.; valamint „Ballet: The Wooden Prince”. In: *The Bartók Companion*. Ed. Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993, 360–361.; Tallián Tibor: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk”, *Studia Musicologica* 37/1. (1996), 51–67.; Lebon: i. m., 74–91.; Anne Vester: *Der Holzgeschnitzte Prinz. Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter philologischen und ästhetischen Aspekten*, PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2015, 132–234.

A hangszerelésnek jelentős szerepe van a kulminációs pontok megformálásában is. A táncjátékban például a „Munkadalt” záró epizód csúcspontját a fafúvós tremolók és trillák, a harsona és a basszustuba pontozott motívuma, a timpani és a vonóskar tremolói emelik ki (62⁻²), később pedig a kürttel, a trombitával, a triangulummal, a hárfával és a cselesztával kibővített zenekar jeleníti meg (73). A pantomim csúcspontja például az öreg gavallér kirablása (21), az ifjú kidobása (29) vagy a Mandarin közeledésének pillanata, melyet a piccolo cikázó girlandhangjai, a fafúvósok trillái és tremolói, a vonósok tremolói, a zongora glissandói, a harsona és a basszustuba erőteljes motívuma, valamint a timpani tremolói ábrázolnak (34).

A táncjáték utolsó tetőpontja a királykisasszony és a királyfi ölelésének pillanata, amelyet az oboa, az angolkürt és a szaxofon dallama alatt a cseleszta és a hárfa futamai, a fuvola és a vonóskar tremolói, valamint a hegedű gyors, felfelé kúszó hangjai emelnek ki (183).³⁶ A pantomim utolsó csúcspontja, hasonlóan a táncjátékhoz, a főszereplők szerelmi egyesülése (104⁻⁴). Ebben a jelenetben egy harsány rézfúvós motívum bontakozik ki a trombita, a harsona és a basszustuba szólamában a fafúvós és a vonós tremolók fölött (108). A finálé hangvétele megegyezik a két darabban, de a hangszerelés tekintetében eltérnek egymástól. A balettben a bevezető természetzenéjének visszatérésében csendesedik el a zenekar: a kürttéma mellett a fafúvósok tartott hangjai, a vonós tremolók, a cseleszta futamok és hárfa törtakkordjai szólnak (194). A némajáték végén – a Bartók-kompozíciók egyik sajátosságaként – a zenei anyag kamarazeneszerűvé válik: az újra felbukkanó kisterc-téma a harsona, a kontrafagott, az angolkürt és a basszusklarinét szólamában a Mandarin halálát jelzi (111⁻⁵).

A párhuzamba állított epizódok rámutatnak a két mű zenekari színeinek alapvető különbségeire is. A pantomim zenéje rendszerint harsányabb, erőteljesebb az ütősök és a rézfúvós hangszerek állandó jelenléte, zenei textúrájának tömörsége, továbbá a mű dramaturgiája révén, amely szinte megköveteli a zenekar állandó lendületét, váratlan és gyors átalakulásait. Ennek ellenére *A csodálatos mandarin* partitúrájában is találunk egy rövid szakaszt, amely a táncjáték mesevilágát idézi: a Leány és a félénk ifjú táncjelenetében két ütemen át az angolkürt, az oboa és a hegedűk motívumát kíséri a fuvola, a klarinét, a triangulum és a vonóskar tremolója és trillája (28, 4. kotta a 231. oldalon). A mesehangulat azonban gyorsan elillan, a tánc egyre hevesebbé válik, s végül a csavargók kidobják az ifjút (29).

A hangerő fokozása mellett a zenei folyamat váratlan elcsendesedése is erőteljes hatást kelt. A fordulópontot jelzi a zenekar elhallgatása az opera birodalomjelenete előtt, Kékszakállú szavait követően: „Nézd, hogy derül már a váram” (73⁺²), a hatodik ajtó kinyitása és a harmadik sóhaj (90⁺⁷), valamint Kékszakállú óvó szavai után: „Judit, Judit, ne nyissad ki!” (90⁺¹¹).³⁷ A pantomimban a csavargók „ál-

36 Bartók kulminációs pontjainak sajátosságairól ld. Somfai László: „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”. In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 270–276., különösen: 274–275.

37 Később a hetedik ajtó előtt (101⁺²), majd Kékszakállú „Nem nyitom ki!” felkiáltása után van ismét fermata (105⁻¹).

Più tranquillo, $\text{♩} = 112$ ritard. — — — a tempo ($\text{♩} = 112$)

28

Fl. I^o 2^o
Ob. I^o
C. i.
Cl. I^o 3^o (sib)
Timp.
Trgl.
Arpa

Più tranquillo, $\text{♩} = 112$ ritard. — — — a tempo ($\text{♩} = 112$)

28

4 soli unis
2 soli div.
sola
le altre unis., pizz.
pizz. senza sord.
2 soli
p semplice
(pizz.)

Vi. I
Vi. II
Va.
Vc.

PH 550

4. kotta. A csodálatos mandarin meseszerű hangja

talános megdöbbenését” jelzi a címszereplő megjelenése (37⁻¹), a második gylkosság során pedig a csavargók megállapítását követően – a Mandarin „már meg kellett, hogy haljon” – hallgat el a zenekar (83⁺⁸). A felsorolt jeleneteknél sokkal könnyedebb és derűsebb hangulatú szakaszokban találunk hasonló elnémulásokat a táncjátékokban. Például a királyfi szerelmes mozdulata után (21⁻⁵), majd amikor elhatározza, hogy felmegy a királykisasszonyhoz (21⁺¹²).³⁸ A sorsfordító jelenetekben a váratlan csend minden esetben fontos eszköze a zenei folyamatnak.

A kulminációs pontok után vizsgáljuk meg a két mű zárt táncjeleneteit. A darabok műfajából adódóan a balettben hét, a pantomimban pedig két epizódban jelenik meg „belső” tánc (2. és 3. táblázat). A folyamatábrákat összehasonlítva nyilvánvalóvá válik a táncok eltérő szerepe: míg az egyikben táncbetéteket, a másikban a cselekmény részét képező táncjeleneteket látunk.³⁹ A balettben az első tánc

38 Az erdő-jelenet is megakad kétszer (28⁻¹) és (29⁻¹).

39 Vikárius László: „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében”, *Magyar Zene* LI/4. (2013. november), 410–444., ide: 415.

a királykisasszonyé (11), majd ezt követik a természet megelevenedései: erdő- (23–38) és pataktánc (39–50), majd a fabáb és a királykisasszony tánca (88⁺⁴–120), amely a nagy apoteózis-jelenet után újból visszatér (147–154). A királykisasszony második, a királyfit hívogató szólótánca után (156–166) a táncritmus ismét az erdő megelevenedését illusztrálja (167–171).

A némajátékban mindkét tánc a Leány alakjához társul: az elsőben a félénk ifjúval (26–28), a másodikban pedig a Mandarin megérkezését követően egyedül táncol (43⁻¹–58).⁴⁰ A jeleneteket a bizonytalan kezdés és a fokozatos kibontakozás jellemzi. Az első tánc 5/4-es, a második 3/4-es metrumát a néhány ütemenként változó tempó töredezetté teszi. A keringőre utaló *Tempo di valse* (56⁺²) szakaszból fejlődik ki a hajsza (62).

Az epizódok nagyon eltérők – főként a darabok műfajbeli sajátosságai miatt –, ezért csupán egy kísérletet teszek két tánc, nevezetesen a két páros tánc összehasonlítására hangszerezési szempontból. A királykisasszony és a fabáb első táncának groteszk hangulatát, a megelevenedett bábu szögletességét a kopogó ritmus, valamint a fagott, a kontrafagott, a xilofon és a kisdob karakteres jelenléte határozza meg (88⁺⁴). Az első hegedű szólamában felbukkan az epizód főtémája (91). A xilofonnak, a kasztanyettnak és a cintányérnak a fafúvóskarral folytatott rövid dialogizálása után (93) a téma újból megjelenik a kürtön (95), majd a három fagott, a kontrafagott, a négy trombita, a három harsona és a basszustuba együttesében kulminál, fortississimo csúcspontot létrehozva (116⁻¹–120⁻¹).

A pantomim „páros táncának” epizódjában az ifjú alakját az oboa dallama jeleníti meg – ezáltal a királyfira emlékeztet –, amit a klarinét, a hárfa, valamint a brácsa és a cselló tartott hangjai kísérik (26⁻³). A fagott, a hárfa motívuma és a brácsa tremolói érzékeltetik a félénk tánc kezdetét (26⁺⁴), majd ennek felerősödését a fuvola és az első hegedű dallama jelzi (27). A tánc egyre hevesebb és érzékibb jellegét a fokozatosan bővülő zenekar mellett – oboával, angolkürttel, klarinétal, triangulummal – a hegedű rövid kromatikus szólója, a második hegedű tremolói, a timpani, a zongora, a brácsa, a cselló, a bőgő és a hárfa unisono ostinatója, valamint a fuvola trillái jelzik (28⁺⁴). A tánc hirtelen ér véget: a csavargók kidobják az ifjút (29).

A hangvételbeli különbözőségek mellett figyelemre méltó, hogy egyik tánc hangszerezését sem a női karakter jelenléte, hanem a partneré határozza meg: a fabáb (xilofon és ütősök) és a félénk ifjú (oboa). Mindkettőben feltűnik, és fontos szerepet játszik a fagott, ám a hangszer két végletesen eltérő hangszínét megmutatva: míg az egyikben egy groteszk táncot, a másikban félénk gesztusokat kísér.

Bartók zenekari kompozícióinak fináléjában toposzként jelenik meg a timpani vonóskart kísérő tremolója vagy nyolcad-ütései.⁴¹ A szerző ezt az eszközt használja e két színpadi darabjában is. A táncjátékban a fuvola, a klarinét, a fagott, a kürt,

40 A jelenet részletes értelmezését ld. uott, 420–426.

41 A *Kossuth szimfonikus költemény* (BB 31) gyászindulójában, a *Scherzo zenekarra és zongorára* (BB 35), az 1. szvit (BB 39), a *Két kép* (BB 59), a *Kékszakállú herceg vára* (BB 62) befejezésénél, de a *Magyar képek* (BB 103) „Ürögi kanásztánc”-ának végén is a kisdob tremolói szólnak.

a brácsa és a cselló pedálhangjai, a cseleszta futamai és a hárfa tört akkordjai fölött szól a hegedű-, a nagybőgő-, valamint a timpani-tremolo (194, 5. kotta a 234. oldalon). A *Csodálatos mandarin*ban a timpani a Mandarin halálakor (110⁺²), illetve a darab végén szólal meg. A pantomim befejezése Bartók korábbi zenekari műveinek gyászindulóit és hasonló karakterű fináléit (a *Kossuth szimfonikus költemény* gyászindulóját, a *Kékszakállú* befejezését és a *Négy zenekari darab* „Marcia funebre” tételét) idézi, a basszustuba, a tamtam, a nagydob és a zongora közreműködésével még tragikusabb hatást keltve (6. kotta a 235. oldalon).

ABSTRACT

ANIKÓ VÁSZKA

BARTÓK'S ORCHESTRATION IN HIS TWO STAGE WORKS

The Typology of The Wooden Prince's and The Miraculous Mandarin's Instrumentation

Béla Bartók's one-act ballet *The Wooden Prince* (BB 74) and his one-act pantomime *The Miraculous Mandarin* (BB 82) are both composed for large orchestra. Although these theatrical pieces have been compared in many ways, their orchestration has not been discussed yet. Therefore this paper examines some of the selected aspects of these two works: such as the role and significance of the orchestra and instruments. The investigation has a double aim: first to try and find the connection between the instruments and characters, and second, to attempt to analyse the ballet (1917) in parallel with the pantomime (1924) showing the similarities and differences, as well as giving an account of Bartók's compositional style. While examining these compositions I discovered some similar characteristics e.g. the grotesque gestures of the wooden prince and the old rake – their rhythm and their instrumentation are comparable – and the significance of some instruments e.g. the clarinet during alluring scenes, or the trumpet during commands.

Anikó Vászka (1985) graduated in 2011 with MA from the Musicology Department of the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania. She attended doctoral studies in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2013–2016). She is writing her dissertation on Béla Bartók's instrumentation in his orchestral works.

Musical score for the 5th system of the piece. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. (mi^b)), Clarinet in C (Cl. (si^b)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (fa)), Timpani (Timp.), Cello (Cel.), Arpa (Arpa), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Ve.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The dynamics are marked *ppp* (pianissimo) throughout. The woodwinds and strings play sustained chords, while the strings have a tremolo effect. The cello and arpa parts include a section marked *perdendosi* (fading away). The score concludes with a *fine* marking.

Fl. 1^o 2^o
Ob. 1^o 2^o
Cl. 1^o 2^o (sib)
Cl. b. (sib)
Fg. 1^o 2^o
Cf. g.
1^o 3^o
Cor. (fa)
2^o 4^o
1^o 2^o
Tbn.
3^o
Tb. b.
Timp.
Tam-tam
G. C.
Pf.
VI. I
VI. II
Va.
Vc. div.
Cb.

(non div.)
(div.)
(non div.)
[non div.]
[non div.]
(div.)
senza sord.
div.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
sul IV gliss.
unis.
div.
pp
p
f

6. kotta. A csodálatos mandarin befejezése