

## BARTÓK BÉLA: MIKROKOZMOSZ

### Az I. kötet elemzése (folytatás)

FRANK OSZKÁR

#### C) Együtthangzás

Az I. füzet 36 darabja közül tizenhatban a szólamok azonosak, tehát unisono csendülnek össze. A két kéz távolsága egy vagy két oktáv attól függően, hogyan kényelmesebb a játék az alkar számára, illetőleg hogyan kerülhető el nehezen olvasható pótvonallal. (Az I. füzetben csak kétféle pótvonallal szerepel: egy alsó pótvonallal a violín- és egy felső pótvonallal a basszuskulcsban.) A kezek áthelyezése, vagyis fekvésváltás esetében is megváltozhat a két szólam távolsága. A 13. számú darabban például a távolság először egy, azután két oktáv, majd a darab 11. ütemétől újra egy oktáv. Az utolsó unisono darab (21. sz.) végén már megjelenik az oldalmozgás, illetve az imitáció, tehát megkezdődik a két szólam függetlenítése.

A több szólamú darabok sorrendjét az új technikai és zenei elemek fokozatos bevezetésének elve határozza meg. Kilenc unisono darab után a két kéz felváltva játszik, majd azonos ritmikájú párhuzamos- és ellenmozgás következik egy pentachordon belül, vagyis a kezek áthelyezése nélkül. A fekvésváltás újfajta technikai problémát jelent, ezért három darab megint unisono hangzik. Ezt követi a párhuzamos és ellenmozgás fekvésváltással. Újabb nehézséget jelent a pentachordon belüli szomszédos hangok kihagyása, ezért újból unisono darabok következnek. Végül a 22. sz. darabtól már valóban önálló mozgást végez a két kéz, felsorakoznak a két-szólamú ellenpont különböző formái (imitáció, kánon, szabad polifónia). A két-szólamúság az I. füzetben végig érvényben marad, csak a 32. darab végén kell a bal-kéznek egyszerre két hangot leütnie, itt tehát három hang szól egyidejűleg.

A következőkben vizsgáljuk meg részletesebben a nem unisono darabok együtthangzását!

#### 10. Két kézzel felváltva

A darab első felében a frázisok záró hangjai a következő távolságban csendülnek össze az új frázis kezdő hangjával: a 4. ütemben t8 (*d-d*), a 7. ütemben n6 (*f-d*), a 10. ütemben n6 (*asz-f*), a 13. ütemben t8 (*asz-asz*). Az együtthangzás tehát mindenütt konszonáns. A darab második felében a frázisok záró és kezdő hangja nem találkozik, mert az új szólambelépés csak az előző mondat befejezése után következik. A darabot lezáró két hang már újból egyszerre hangzik, egy oktáv távolságú unisono alakjában. Említésre méltó, hogy a fentebb említett találkozási pontok az adott hangnem, vagyis a szűkkvintenes moll pentachord alaphármasát alkotják (*d-f-asz*).

#### 11. Párhuzamos mozgás

Decima párhuzam, izoritmikus (azonos ritmikával mozgó) szólamok. A párhuzamosan mozgó tercek, illetve decimák népi eredetűek (angol, német népzene),

a műzenében a 13. században terjedtek el (*gymel*=ikerének). A párhuzamos mozgás a *gymel* mintájára a darab végén ellenmozgássá válik, hogy a befejező együtthangzás t8, vagyis tökéletes konszonzancia legyen[1].

## 12. Tükörkép

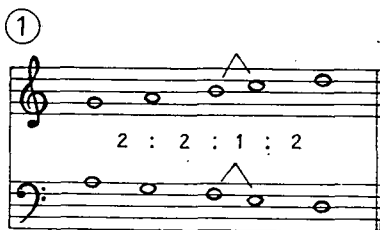
Izoritmikus ellenmozgás a felső és alsó szólam között. A 16—17. ütemben az alsó szólam irányt változtat: ellenmozgás helyett szextpárhuzamban halad a felsővel, majd két negyed szünet után folytatja az ellenmozgást. Ez a megszakítás élénkebbé, frissebbé teszi a befejezést. A két szólam együtthangzása az utolsó előtti ütemben levő *f-d* nagyszext kivételével a közös *d*-hangtól felfelé és lefelé haladó, egymást tükröző pentachordok mozgásából fakad. Az így keletkező hangközök (n2 t8, b4, k7, k6, n6) részben konszonzánsak, részben disszonzánsak. A 16. századi vokális polifónia törvényszerűségei szerint a szekund és szeptim disszonzáns hangköz ugyan, de Bartók a kisszeptimet (és megfordítását, a nagyszekundot) népzenei dallamfordulatok nyomán gyakran konszonzánsként kezeli. (Híres példa az Este a székelyeknél záró akkordja.) A 12. számú darabban is súlyos ütemrészre kerülnek az említett hangközök, sőt a kiindulópont is n9 (oktávon túli n2) távolságú.

## 16. Párhuzamos mozgás helyzetváltozással

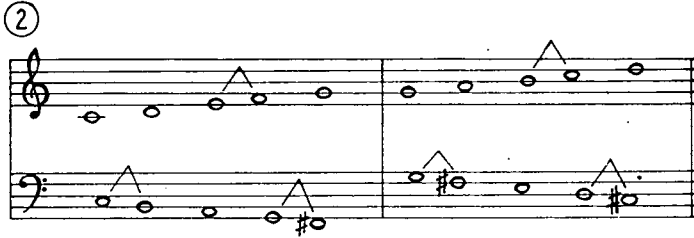
A darab első és harmadik részében oktávon túli terc (decima), középső részében pedig oktávon túli szext a szólamok távolsága. A terc-, illetve szextpárhuzam — ugyanúgy mint, a 11. sz. darabban — *tonális*, tehát minden hang módosítás nélküli, az adott hangnembe illő. Ezáltal különböző a hangközök színezete: k3 — n3 k6 — n6 váltakozik. (Reális párhuzam esetén a színezet állandó, tehát pl. csupa n3 hangzik együtt.) A darab végén a két szólam a reneszánsz hagyományoknak megfelelően itt is ellenmozgással érkezik a befejező t8-ra.

## 17. Ellenmozgás

A 12. sz. darabhoz hasonló izoritmikus szólamok. Lényeges az az eltérés, amelyet Bartók címei is kifejeznek. A 12. darab *tükörkép*, mert az ellentétes irányú szólamok hangközlépései pontosan tükrözik egymást, mindkét dallam 2 : 2 : 1 : 2 felépítésű pentachord:[2]



A pontos tükrözés megkönnyíti a darab lejátszását, megjegyzését, hiszen a két kéz ujjai azonosan mozognak. A hangzás kiegyensúlyozott, az egyidejűleg szóló hangok nem alkotnak éles disszonzanciát. A 17. sz. darab nem tükörkép, mert az ellentétes irányú szólamok szomszédos hangjai eltérő távolságúak. A felső pentachordok 2 : 2 : 1 : 2, az alsó pentachordok 1 : 2 : 2 : 1 szerkezetűek:



Az alsó szólam t5 helyett csak sz5 terjedelmű. A felemelt alsó fordulóhang miatt a szólamok csúcs-, illetve mélypontján keletkező együtthangzás kis nóna. Ez kiélezettebb diszsonancia az eddigieknél. A 3. dallamsorban a diszsonancia még feltűnőbb, mert motívumkezdő hangköz. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a duruskála 4. hangjának kétféle alakja (FÁ és FI) többnyire a hagyományoknak megfelelően váltja egymást, mert a FI vagy alsó fordulóhang, vagy pedig emelkedő dallamban levő átmenő hang. (Bartók megjegyzése erről a darabról: „Ilyen diszsonanciák észlelhetők Bachnál.”) A hagyományokhoz való ragaszkodás jele az is, hogy mindegyik motívum tökéletes konzonanciával, t8 vagy t5 távolságú szólamokkal zárul. A felemelt alsó fordulóhang újfajta technikai nehézséget okoz a balkézben: az 5. ujj fekete billentyűre kerül. Más technikai nehézség jelentkezik a 3. dallamsorban: megszűnik a két kéz ujjainak tükörmozgása, különböző ujjak találkoznak. Így pl. a 9. ütemben levő motívumot jobbkézben az 1., balkézben a 2. ujj indítja, majd két ütemmel később az 5. és 4. ujj kezdi a dallamot egyidejűleg.

## 22. Imitáció és ellentpont

Ezzel a darabbal kezdődik a *heteroritmikus polifónia*. Ezt az jelenti, hogy a szólamok mozgása nem azonos minden esetben, hanem tartott hang és mozgó szólam hangzik egyidejűleg. Így válik a két szólam önállóvá és egyenrangúvá. A szekvenciálisan ismétlődő kétütemes kezdő motívumot a felső szólam kisszexttel magasabban egy ütem késéssel követi. Az imitáció csak három ütemig pontos, a negyedik ütemben (a darab ötödik ütemében) a felső szólam megáll a *d* csúcshangon. Az 5–8. ütemben tehát megszűnik az imitáció, előbb a felső, majd az alsó szólam tartott hangját kíséri oldalmozgású ellenpont. A 9. ütemben levő záróhang felső oktávján indul a darab második része, Ezúttal a felső szólam kezdi az imitációt. Az első motívum tükörfordítása hangzik ereszkedő szekvenciával, az alsó szólam nagyszexttel mélyebben, együtemes késéssel lép be. Az imitáció négy ütemig tart, végül a két szólam ellentétes irányú szekundlépésekkel érkezik a záró hangokra. A konzonáns és diszsonáns találkozások elhelyezkedése és aránya általában megfelel a reneszánsz polifónia törvényszerűségeinek. A ritmikai nyugvópontok helyén (5., 8., 15. ütem) a két szólam tökéletes konzonanciát alkot. Diszsonáns hangköz a legtöbb esetben súlytalan ütemrészre kerül átmenő vagy váltóhang formájában. Melléksúlyos helyen (az ütem harmadik negyedén) két diszsonáns együtthangzás fordul elő: a 6. ütemben b4, a 13. ütemben n7. Főhangsúlyon (az ütemkezdet helyén) csak egy diszsonáns együtthangzással találkozunk: a 7. ütemben az *f* nyugvópont felett nagyszekund szólal meg. Feltűnő a tökéletes konzonanciák viszonylag nagy száma: 40 találkozási pont közül 17 hangköz t5, illetve t8. Ez a magas arányszám is jelzi a darab régies stílusát.

### 23. Imitáció és fordítása

Az előbbinél egyszerűbb, tagoltabb, áttekinthetőbb, de „modernebb” hangzású. A szólamok kettős ellenpont formájában váltakoznak, tehát a darab címében jelzett fordításon itt szólamcsere értendő. A vezető szólamot mindenütt félütemes késéssel követi az imitáció, alsó vagy felső oktávban. A darab első felére a párhuzamos mozgás jellemző. A decima, illetve szextpárhuzamot csak a 2. és 5. ütemben szakítja meg oldal- és ellenmozgás. A darab második felében az ellenmozgás és oldalmozgás dominál. Itt csak egy helyen, a 11–12. ütem között fordul elő párhuzamos mozgás. Az előző példával ellentétben a motívumok nem végződnek tökéletes konzonzonanciával, csak a darabot záró együtthangzás t8, de ez is oly módon, hogy decima találkozás után ereszkedik le a felső szólam az oktávra. A disszonanciakezelés itt is gazdaságos: csak súlytalan átmenőhang vagy melléksúlyos késleltetés alakjában fordul elő n9, illetve k7, tehát kevésbé kiélezett disszonancia.

### 24. Pastorale

A darab szélső szakaszaiban az alsó szólam inkább kísérő szerepet játszik, az átmenő hangokkal áthidalt, hosszan tartott domináns és tonika miatt. A tartott, illetve átkötött hangok elősegítik a címben megjelölt idillikus hangulat megteremtését. A középrészben jobban érvényesül a polifón jelleg, itt az imitáció nyoma is megtalálható, mert az alsó szólam a 9–10. ütemben utánozza az előző ütemek ritmusa. A szólamok lineáris mozgása mellett ebben a darabban nagyobb szerephez jut a vertikális együtthangzás, a harmónia. Például az 1. ütem kvartszext akkordot, a 2. ütem domináns funkciót (V. fokot), a 3. ütem tonikát rejt, és így tovább. A középrészben rejlő harmóniak hangnemi kitérést jeleznek: a 9. és 13. ütemben levő motívumkezdő szext hangközt fisz-moll  $1\frac{3}{4}$ -t, a 11. és 15. ütemben levő szext hangközt pedig fisz-moll I. fokú szextakkorddá lehetne kiegészíteni.

③ 9. 13. ÜTEM 11. 15. ÜTEM

Az együtthangzásból az is kiderül, hogy — bár a darab hangkészlete és záróhangja alapján a hangnem D-lid, itt valójában három különböző hangnemű szakaszról van szó: 1–7. ütem D-dur, 9–15. ütem fisz-moll, 17–24. ütem D-lid. A lid hangnem tehát csak a harmadik szakaszban teljeseedik ki, mert itt válik a trichord motívummal induló felső és a tetrachord-motívummal induló alsó szólam olyan pentachorddá, amely a lid-kvartot is magába foglalja.

④ 1-3 ÜTEM: 21-24 ÜTEM:

Az együtthangzó intervallumok túlnyomó része ebben a darabban is konszonáns. Mindegyik szakasz szext hangközzel kezdődik (a Pastorale-hangulat létrehozásának egyik eszköze). Súlyos ütemrészen mindössze két disszonanciát találunk (4. és 20. ütem), mindkettő átkötött hangból eredő késleltetés.

### 25. Imitáció és fordítása

A 6+2+2 ütemes első mondatot a felső szólam együtemes késéssel, oktávval feljebb pontosan utánozza. Ezáltal szext, illetve decima párhuzam keletkezik, amelyet az átkötéseknél és a szünetek után más együtthangzás egészít ki (oktáv, szeptim). A külön hangsúlyozott záró hang után szólamcserével ismétlődik az első szakasz. A darab középrészében a felső szólam indít, az alsó egy ütem késéssel válaszol. A sűrűbb irányváltozás, a dallam hullámmozgása miatt itt több az oldal- és ellenmozgás, de a konszonáns és disszonáns hangközök aránya lényegében változatlan. A variált visszatérésnek számító harmadik szakaszt az alsó szólam indítja és a felső az előzőkhöz hasonlóan imitál. Itt a hullámmozgású dallam ereszkedő, a pentachord felső hangjáról indulva érkezik le a záró hangra. Érdekes a kezdő szakasztól eltérő tagolás: a motívumok ütemszáma 6+2+2 helyett 9+1+2. Az ívelt melódikájú hatütemes kezdő motívum itt nem tér vissza pontos tükörkép formájában, mert a csúcshangról előbb csak a pentachord közepéig ereszkedik, utána visszakanyarodik a csúcshangra, majd négy hangot süllyedve újra felemelkedik a pentachord negyedik hangjára, s innen érkezik le végül a záró hangra. Az első motívum meghosszabbításának és a második motívum rövidülésének az együtthangzás szempontjából az a következménye, hogy megváltozik a súlyos ütemrészen levő disszonancia jellege. A visszatérő szakasz 10. ütemében a motívumzáró hang alatt megszólaló k7 után az alsó szólam nem felfelé, hanem lefelé halad, így jobban érvényesül a késleltetés-jelleg.



### 26. Hangisméltés

Alsó kvart imitáció együtemes késéssel. Az utánzás a 12. ütemig pontos, csak a 11. ütemben tér el a ritmus: két negyed és félkotta helyett félkotta és két negyed. A 13. ütemtől kezdve megszűnik az imitáció, a két szólam oldalmozgású, majd párhuzamos mozgású ellenpontot alkot, végül ellenmozgású szekundlépésekkel érkezik a félzárlatot jelentő t5-re. Az imitáció reális, tehát a vezető szólam (propozta) szomszédos lépései pontosan megegyeznek az utánzó szólam (riposzta) szomszédos hangközeivel. E miatt a darabot bitonálisnak tekinthetnénk (a felső szólam D-dur, az alsó szólam Á-dur pentachord), de a kettős tonalitásnak ellentmondanak az együtthangzásban rejlő harmóniák.

⑥

A kivonat világosan érzékelteti a darab tagolódását: 3—3—3—3—4 ütemes motívumok, ezek közül az első kettő D-dur I. fokán (tonikán), a harmadik D-dur II. fokán (szubdominánson), a negyedik és ötödik D-dur V. fokán (dominánson) zárul. A harmadik és negyedik motívum közti szorosabb összefüggés (szekvencia) miatt ezt a részt egyetlen hatütemes motívumnak is vehetjük. A negyedik motívum lezárása egybeesik az ötödik motívum kezdetével, ez utóbbi tehát valójában ötütemes.

## 27. Szinkópák

A 9. sz. darab kétszólamú változata. A témát ellentétes irányú szólam kíséri. Az ellenszólam öt ütemen keresztül csak egész hangokból áll, majd mozgalmasabbá válik. A 8—11. ütemben a tartott hangokat mindenütt negyedelő mozgás egészíti ki (kiegészítő = komplementer ritmus.) A végén újra lelassul a kísérő szólam: nagyszinkópa, majd egészértékű záróhang fékezi le a ritmust. Az átkötések helyén levő késleltetések részben konzonánsak, részben disszonánsak. Legélesebb a disszonáns együtthangzás az 5. és 12. ütemben (k9, illetve sz8), de kezelésmódjuk (előkészítésük és feloldásuk) a hagyományoknak megfelelő, mert tartott hang alatt, illetve felett megszólaló alsó fordulóhangok. A záratok és a darab indulása helyén levő együtt-hangzás t8.

## 28. Kánon oktávában

A 7. sz. darab kétszólamú változata. A cím pontos utánzást jelez, de az alsó szólam több helyen eltér a kánont indító felső szólamtól. Az imitáció kétütemes késéssel kezdődik, ez azonban a 5. ütemtől együtemes követéssé alakul át, mert az 5. ütemben az alsó szólam diminuált formában utánozza a felső szólam megfelelő hangjait.

⑦

3-4. ÜTEM, FELSŐ SZÓLAM:

5. ÜTEM, ALSÓ SZÓLAM:

A másik ritmikai eltérés közvetlenül a záró ütemek előtt található: az alsó szólam éles ritmus helyett egyforma félkottákból áll:

⑧ 10-11. ÜTEM, FELSŐ SZÓLAM: 11-12. ÜTEM, ALSÓ SZÓLAM:

A zárlatban a dallam is megváltozik. A két utolsó ütemben az alsó szólam párhuzamos és oldalmozgással kíséri a felsőt. Itt is átalakul a ritmus: nagyszinkópa lassítja le az alsó szólam mozgását, ugyanúgy, mint a 27. sz. darabban.

### 29. Imitáció tükörképben

A cím is jelzi, hogy a 12. sz. darabhoz hasonlóan olyan ellentétes irányú szólamokról van szó, amelyeknek szomszédos hangjai azonos távolságúak. A szólamok hangkészlete a közös *é*-hangtól felfelé és lefelé haladó 2 : 2 : 1 : 2 felépítésű pentachord. Az alsó szólam egy ütem késéssel tükörfordításban imitálja a fokozatosan táguló, ívelt melodikájú felső szólamot. Az imitáció csak három ütemig pontos, utána csak a két dallam ellentétes irányú mozgása érvényesül, egyezés nélkül. Bartók ebben a darabban is takarékosan bánik a disszonanciával. A 15. disszonáns találkozási pont túlnyomó része súlytalan ütemrészen van. A súlyos helyen levő késleltetés jellegű disszonanciák sem jelentenek kiélezett hangzást. A 6. ütem elején található bővített kvint enharmonikusan kisszett, a 10. és 11. ütem elején megszólaló bővített kvart pedig szekundlépéssel, hagyományos módon tercre oldódik.

### 30. Kánon az alsó kvintben

Szigorú kánon, pontos utánzás, csak az alsó szólam befejező hangja jelent eltérést: az *á* hangra való felemelkedés helyett *g*-n marad, mert így jön létre a félzárlat. A ripszta együtemes késéssel az alsó kvinten követi a vezető szólamot. A két szólam hangkészlete kétféle pentachord (C-dur és G-dur), de — a 26. darabhoz hasonlóan — itt sem beszélhetünk bitonalitásról, mert a szólamok együtthangzása egy hangnembe illő harmónia funkciókat érzékeltet. Minden páros ütemben megszólal a főhangsúly helyén a *g-h-d-f*-négyeshangzat két hangja

⑨

A 16. ütemben levő *c* az utána következő *h* késleltetése. A páratlan ütemek tonikai funkciót jeleznek (C-dur I. és VI. foka), de némileg bizonytalanná teszi a C-dur tonalitást, hogy a két szólam mindössze három alkalommal találkozik t8 távolságban az alaphangon, mégpedig a 3. ütemben melléksúlyon, az 5. és 13. ütemben súlytalan ütemrészen. A főhangsúly helyén sehol sem találkozik a két *c* hang. Talán helyesebb ezért, ha ezt a darabot C-dur helyett inkább G-mixolidnak tekintjük.

### 31. Tánc kánon formában

A felső szólamot előbb együtemes, majd a 9. ütemtől kezdve félütemes késéssel követi a ríposzta. A darab második felében tehát sűrített, torlasztott, más néven szűk kánonnal van dolgunk. Az utánzás általában pontos, csak a zárlatok helyén van eltérés. Ezúttal nem változik meg az alsó szólam dallama, hanem megrövidül



A négysoros, népdalszerkezetű darab 2. sorában az alsó szólam egy ütemmel rövidebb, a 8. ütem után elmarad a befejezés. A 3. dallamsor végén, a 12. ütemben ugyancsak elmarad az alsó szólam befejezése, de ez csak félütemes rövidülést jelent, mert csak félütემnyi a két szólam közti eltolódás. A darab végén viszont nem az alsó szólam befejezése, hanem utolsó előtti ütemének második fele marad el. Így a két szólam záró hangjai oktáv hangközben találkoznak. A disszonanciák kezelésmódja ebben a darabban is hagyományos. A 13. disszonáns találkozási pont megszlása a következő: 7 súlytalan átmenő hang, 3 súlytalan, ugrással elért (beugró) váltóhang, 3 súlyos ütemrészben levő késleltetés.

### 32. Dór hangsor

Kétszólamú ellenpont imitáció nélkül. A tartott hangok és motívumismetések miatt az alsó szólam helyenként a kíséret szerepét tölti be, tehát alárendeltebb, mint a felső. A pontozott és átkötött hangokkal egyidejűleg a másik szólam mindig mozgást végez (kiegészítő = komplementer ritmika). A  $n_2$  és  $k_7$  hangköz ebben a darabban a többivel egyenrangú, konzonzánként kezelt együtthangzás, ezért gyakran előzi meg vagy követi ugrás. A kiélezettebb hangzást jelentő  $n_7$  disszonancia csak egy alkalommal, az utolsó előtti ütemben fordul elő, súlytalan átmenő hang formájában. A 4., 7. és utolsó ütemben levő záró hangzatok a következők: SZÓ-dur = IV. fok, RE-moll = I. fok, RE-dur = I. fok felemelt terccel (pikardiai terc). [3] A 6. ütem végén és a 7. ütem elején úgy jön létre az *á-f-d* akkordfelbontás, hogy az alsó szólam átveszi a felső szólam dallamát. A darab utolsó ütemében szólal meg az I. füzet egyetlen szimultán (egyidejűleg hangzó) hármashangzata. A 7–11. ütemben ötször egymásután hangzó kísérelő motívum a következő harmóniai fordulatot foglalja magába:



DO-dur — RE-moll, vagyis a dór hangnem VII-I- foka. Ezzel a többször ismétlődő vezetőhang nélküli, modális fordulattal is hangsúlyozza Bartók a darab dór jellegét.



### 33. Lassú tánc

A két szólam hangkészlete kétféle pentachord: á-moll és G-lid. Az együttes hangkészlet bimodális: tiszta és bővített kvartos hexachord keveréke: g-á-h-c-cisz-d-é. A kétféle kvart közül a *cisz* a jelentősebb, az önállóbb, mert hat alkalommal mellesúlyos helyen szerepel, hét alkalommal ugrás előzi meg, illetve követi. A *c* mindegyik súlytalan ütemrészen szól, négyszer váltóhang, hatszor átmenőhang formájában. A két szólam 69 találkozási pontja közül 51 konzonáns és csak 18 diszsonáns. Az utolsó előtti, 3/4-értékű *cisz* felett három diszsonancia szól egymás után: k9, sz8 és k7. Az első kettő késleltetés, a harmadik átmenő szeptim. Feltűnő a kíséretben a kvint gyakorisága. A *d* csaknem mindegyik főhangsúly helyén megszólal, különböző ritmusértékekben (negyed, fél, háromnegyed, négynegyed időtartammal). A kíséret tehát egyéb hangokkal, főleg a lidkvarttal kiegészített dudabasszusnak fogható fel. A kvintre való állandó visszatérés idillikussá, pasztorálissá teszi a kíséretet. A kvint hangsúlyozása megerősíti a tonalitást, de a kíséretben rejlő harmóniak nem mindegyik értelműek. Az ostinato ugyanis a darab nagy részében a következő harmóniakat foglalja magába: G-dúr — Á-dúr



A G-dur — Á-dur modális fordulat azt a látszatot kelti, hogy a darab hangneme Á-mixolid, az előző darabhoz hasonlóan VII-I. fok váltakozik. A befejezés akkordjai viszont egyértelműen a G-tonalitást fejezi ki:



A harmóniak: I. fokú kvartszext — emelt alapú IV.fokú szeptim — V. fok. A darab tehát félzárattal végződik G-lidben.

### 34. Frig hangsor

A darab első felében az alsó szólam a tonikát (*é*), a felső a dominánst (*h*) hangsúlyozza oly módon, hogy a dallam egyre tágul hangközökkel állandóan az említett hangokra tér vissza. A két szólam a főhangsúlyok helyén mindig t5 távolságban találkozik, a közbeeső súlytalan ütemrészekben k6, b4 k7, n3, t8, és n2 a távolság. (Mindez oktávon túli hangközt jelent.) Az első négy ütemben az alsó szólam fél-ütemes késéssel imitálja a felsőt.



Az alsó szólam a 6. ütemben éri el a *h* csúcshangot, ez a következő ütemben a felső szólam hosszan tartott *c* hangjával késleltetéses *k9* diszsonanciát alkot. Az 5—7. ütemben a felső szólam egyre szűkülő hangközökkel a hangsor 6. hangjára, *c*-re érkezik. A fentebb említett *k9* ütközés helyén tehát egyszerre hangzik a *TI* és *DO*, vagyis a frig hangsor 5. és 6. hangja. Az 5. hang a harmóniai domináns (V. fok), a 6. hang pedig a dallami domináns, mert a frig módusz 5. hangját, a *TI*-t a rég zenében bizonytalan, ingadozó intonációja miatt gyakran helyettesítette a *DO*. A 9—14. ütemben mindkét szólam mozgalmassabbá válik. Az alsó szólamban három-ütemes, tripódikus motívum ismétlődik megváltozott ritmikával és dallammal. A felső szólam is két háromütemes motívumból áll, de ezek teljesen különböznek egymástól. A 15—19. ütem ritimikai érdekessége: a leírt  $4 \times 2/2$  helyett  $3 \times 3/2$  hangzik. A felső szólam szinkópált motívuma kétszer azonosan, harmadszor kissé megváltozott formában szólal meg. Az alsó szólam *é*-ről, *f*-ről és *g*-ről induló, emelkedő szekvenciával kíséri a dallamot. A három motívum záró hangjai ennek megfelelően szűkülő hangközökkel: *n10*, *n9* és *t8* távolságban találkoznak.

15. ÜTEM:

A 19. ütemben mindkét szólam a dominánusra érkezik. A darab befejező szakasza variált visszatérés: a 19—22. ütem a 4—7. ütemre hasonlít. A felső szólam lényegileg azonos, az alsó szólam eltér, mert már a 19. ütemben is a dominánst hangoztatja, tehát a 6—7. ütemben levő motívumot ismétli. A felső szólam ezúttal nem a *c* hangon áll meg, hanem a 23. ütemben *h*-ra, a záró együtthangzás kvintjére ereszkedik, így a darab tökéletes konzonanciával végződik. A befejező ütemekben a tartott *h* alatt felező mozgással megszólal a frig pentachord mindegyik hangja, ennek megfelelő hangközöket alkotva. Az alsó szólam tehát nem a kétszólamú frig daraboknál szokásos *FÁ—MI* szekundlépéssel, hanem pentaton dallamfordulattal és kvart-ugrással érkezik a tonikára.

16

### 35. Korál

A szerkesztés egyik jellegzetessége itt is a tartott hangok ritmikai áthidalása. E miatt csak a sorok végén van megállás, egy-egy dallamsoron belül sohasem szünetel az egyenletes negyedmozgás. A sorokat tökéletes konzonanciában találkozó

tartott hangok és szünetek választják el egymástól. Mindegyik dallamsor imitációval kezdődik. A belépések rendje a következő: 1. ütem = felső oktáv imitáció, háromnegyed-ütemes késéssel, 7. ütem = alsó oktáv imitáció, háromnegyedütemes késéssel 13. ütem = felső oktáv imitáció, félütemes késéssel, 18. ütem = alsó oktáv imitáció, együtemes késéssel. Az utolsó részben a ríposzta már félütem múlva belép, de a kezdő hang megnyújtása miatt a imitáció együtemes késéssel folytatódik. Az imitáció csak a téma kezdetére vonatkozik, utána a szólamok mindegyik részben szabad ellenponttal folytatódnak. Ez a formálásmód jellemzi többek között a 16. századi motettát is. A konzonanciák és díszkonanciák aránya az előző darabokéhoz hasonló. 74 találkozási pont közül 12 tökéletes konzonancia (t5, t8), 43 tökéletlen konzonancia (terc és szext), 19 disszonancia (kvart, szekund, szeptim). A disszonanciák között sok a késleltetés. Így pl. késleltetéses disszonancia a negyedik szólambelépés alkalmával, a 18. ütemben megszólaló t4 hangköz. A klasszikus vokálpolyfónia (16. századi énekkari muzsika) stílusát idéző szinkópált késleltetés-lánc hangzik a 23—25. ütemben.

①7 23. ÜTEM:

Több helyen fordul elő *kürtkvint*, vagyis olyan leplezett kvintpárhuzam, amelyben a felső szólam lép, az alsó ugrik.

①8 1-2. ÜTEM: 5. ÜTEM:

Még három hasonló kürtkvint található a 19—22. ütemben. Mindegyik esetben ugyanolyan a kürtkvint hangkészlete: a szólamok az *é-c* szextről emelkednek a *g-d* kvintre. E miatt — bár a zárlatok különböző moduszokat jeleznek (vö. a tanulmány első részében levő megjegyzéssel, Tud. közl. 1974.), az említett helyeken a C-dur tonalitás jut kifejezésre, a két hangköz akkorddá kiegészítve: C-dur I. fokú szext — V. fok.

### 36. Szabad kánon

A darab első része alsó, második része felső oktávimitációval kezdődik. A ríposzta mindkét esetben együtemes késéssel követi a vezető szólamot. A két szólam több helyen eltér egymástól. A 7. ütemben levő TI felső fordulóhang megfelelője

a 8. ütem alsó szólamában a TA. Ez az eltérés részben hangulatfestő (a *Teneramente* műszónak megfelelő gyengédséget fejezi ki), részben pedig abból adódik, hogy a TA ugyanúgy kapcsolódik nagyterc távolságban a felette levő RE-hez, mint az előző ütem TI hangja az alatta levő SZO-hoz. A kettő együtt a Bartók zenéjére jellemző 3 : 1 : 3 felépítési dur-moll hangzást adja.

19) 7-8. ÜTEM:

3 : 1 : 3

A 9. ütem első negyedén az alsó szólamban elmarad a *d*, így a szünet után frissebben, feltünőbbben kezdődik az imitáció. A 12. ütemben eltér a ritmus az alsó szólam *h*-hangjának megnyújtása miatt. Ennek oka az együtthangzásban keresendő. A tartott *h* felett megszólaló *á* súlytalan átmenő disszonancia. Ha az alsó szólam a második negyed helyén már leugrana a *g*-re, a n9 disszonanciát két mozgó szólam, egy lépő és egy ugró idézné elő, hangzása tehát bántóbb, kiélezettebb lenne. A 15. ütemben az alsó szólam utánzás helyett felugrik a csúcshangra és átveszi a kezdeményezést. A 20. ütemben viszont a felső szólam cselekszi ugyanezt és visszaveszi a vezető szerepet. A 17. ütemben levő motívumot tehát kétszer indítja Bartók, előbb az alsó, azután a felső szólamban. Ezzel megtöri az első szakasz folyamatos, keringőszerű ritmikáját, így nemcsak az imitálás, hanem a formálás is szabaddá válik. A két szólam közti utolsó eltérés a zárlatban található. A 27. ütemben az alsó szólam pontos utánzás helyett a VII. fokra ugrik, hogy innen modális záró fordulattal érhesse el az alaphangot.

#### D) Szerkezet, felépítés

A darabok szerkezetével, a részek közti összefüggésekkel, a motívumfejlesztés ritmikai, melodikai és együtthangzási eszközeivel már foglalkoztunk az eddigi fejtegetések során. Ezért a felépítés kérdését nem tárgyaljuk az eddigi részletességgel, csupán néhány általános vonást emelünk ki.

Az I. füzet darabjainak csaknem fele *sorszerkezetű*. A sorok közti összefüggés (azonosság, hasonlóság vagy eltérés) általában a magyar népdalok felépítését követi. A következő darabok szerkezete például az újstílusú népdalokra emlékeztető kupolás dallamvonalú visszatérő forma:

A B C A	5.
A A B A	7. 12. 28.
A A <sup>5</sup> B A	13. 15. 17.

(Itt és a további képletekben nem jelöljük a variánsokat.)

A 3. dallamsor — a népdalokhoz hasonlóan — eltér a többitől. Különösen jellemző a két motívumból álló osztott 3. sor. A felsoroltak a 12. darab kivételével mind ilyenek. A 12. darabban az eltérés éppen a többiek ellentéte: az 1., 2., és 4. sor osztott, a 3. sor osztatlan.

A nem visszatérő sorszerkezetek képletei a következők:

A A B B	23. 31.
A A <sup>3</sup> B B	19.
A B C D	2. 3. 10. 20

A 26. darab (Hangisméltés) négy sorból áll, de a 4. sor már újakezdés. Háromsoros szerkezet (A A B) két tripódikus (háromütemes) és egy pentapódikus (ötütemes) sorral. A 3. sor végén a felső szólam az alaphangra, az alsó szólam a dominánusra ereszkedik, Utána variált formában újra indul a kezdő motívum, de két ütem múlva megszűnik az imitáció és a két szólam párhuzamos mozgással a darabot befejező félzárlat hangjaira érkezik. A 35. sz. darab (Korál) sorszerkezetű ugyan, de felépítése nem a népdalokra, hanem a motettára jellemző.

Kilenc darab *periódus* szerkezetű. A periódusok felépítése és terjedelme különböző.

Klasszikus típusú (4+4) ütemes	4.
Nagyperiódus (8+8 ütemes)	11.
8+8 ütemes (6+2—6+2)	8.
8+8 ütemes (3+2+3 — 5+3)	21.
5+5 ütemes	18.
7+7 ütemes	9. 27.
4+5 ütemes	6.

A 22. sz. darabban (Imitáció és ellenpont) a felső és alsó szólam eltérő terjedelmű részekből áll. A felső szólam 9+7, az alsó szólam 7+8 ütemes.

Az 1. sz. unisono dallam 4+4 tagolású, de periódus helyett inkább nyolc-ütemes mondatnak tekinthetjük.

A periódusnál nagyobb klasszikus szerkezetek egy része kisebb méretekben szintén megtalálható az I. füzetben.

Kéttagú forma (A B)	
azonos terjedelmű részekkel	29. 32.
eltérő terjedelmű részekkel	36.
Háromtagú forma	
azonos terjedelmű részekkel	24.
eltérő terjedelmű részekkel	16. 25. 34.
A b a szerkezet	14.
A B C szerkezet	30.

A 33. sz. darab (Lassú tánc) miniatűr rondó. A trillaszerű kezdő motívum a darab folyamán háromszor jelenik meg, közben pedig eltérő dallamú és dinamikájú egyéb motívumok hangzanak.

A *zárlatokra* vonatkozó néhány megjegyzés:

A visszatérő sorszerkezetekben a 2. vagy a 3. sor többnyire az ötödik hangon végződik (D-T szembeállítás). Rendhagyó a 10. sz. darab, itt a második sorvégző (főcecura) szűkített kvint (ellenpólus).[4] A 12. darab sorvégzői bitonálisak: a felső szólam zárlatai a G-dúr, az alsó szólam zárlatai a d-moll hármashangzat tagjai.

A nem visszatérő sorszerkezetek zárlataiban főleg a terc szerepel az alaphangon kívül. A durhármas hangjaival zárulnak a 19. sz. darab sorai.

A periódusok túlnyomó részében a kérdés-felelet jellegű D-T szembeállítás érvényesül. Mindkét mondat tonikán zárul a 8. és 22. darabban. A dominánson végződik a 26. darab.

A nagyobb formákra is érvényes a klasszikus T-D-T funkciórend. Eltérések: Félzárlattal végződik a 30. és 33. sz. darab.

T — sz5 — T (pólus — ellenpólus) szembeállítás figyelhető meg a 25. sz. darabban.

A 36. sz. darab első része a hangsor 4. fokán (szubdominánson) végződik.

### *E/Egyéb megjegyzések*

A pedagógiai cél minél hatékonyabb megvalósítása érdekében Bartók néhány gyakorlatot írt függelékként az első kötetek darabjai után. A gyakorlatok sorszáma mellett azt is feltünteti, hogy ezek melyik darabhoz vagy darabokhoz kapcsolódnak. Így lehetőséget nyújt a darabok és a hozzájuk tartozó gyakorlatok egyidejű tanulására.

Az I. füzet végén négyféle gyakorlatot találunk. Az első csoport a hangközlépések, -ugrások gyakorlására való felfelé és lefelé, (A d/ és f/ példákban a tükörszimmetria elve érvényesül.) A második csoport célja a két kéz ritmikai és dallami függetlenítése. A 3. gyakorlat izoritmikus ellenmozgás, a 4. gyakorlat izoritmikus tükörskála. A gyakorlatok tehát kiegészítik és elmélyítik a darabokban található technikai és zenei problémákat, elősegítik azok megoldását.

Elemzéseink végére érve összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy már az I. füzet egyszerűnek, primitívnek látszó darabjai is művészi formában sorakoztatják fel azokat a ritmikai, melodikai, együtthangzási és formai elemeket, amelyek a Bartók-stílus jellemzői. Már ezekben a darabokban is kifejezésre jut Bartók művészetgyéniségének két alapvető vonása: a részletek gondos kimunkálása, valamint a különböző népzenei és műzenei elemeket egyesítő nagyvonalú szintézis.

### JEGYZETEK

[1] A 16. századi zeneelmélet szerint tökéletes konszonancia a t1, t8, t5; tökéletlen konszonancia a k3, n3, k6, n6; a többi hangköz diszsonáns.

[2] A pentachordok szerkezetére vonatkozóan l. a tanulmány első részét. (Tud. Közl. 1974.)

[3] Pikárdiai terc = molljellegű darabok záró hangzatának durterce. Főleg a 16—17. sz. zenéjében volt használatos.

[4] A tengelyfunkciókra, pólus — ellenpólus fogalmára vonatkozó magyarázatot l. a tanulmány első részében. (Tud. Közl. 1974.)

### BÉLA BARTÓK: „MIKROKOSMOS“ — ANALYSE DES ERSTEN BANDES

*Oszkár Frank*

Der zweite Teil der sich mit dem Mikrokosmos beschäftigenden Studienserie ist eine Fortsetzung der Analyse des ersten Heftes. Eingehende Erörterung finden die parallel und gegenbewegliche, die Imitations- und die freie Polyphonie, die Modalitäten der Motiventwicklung und Dissonanzbehandlung sowie das Geltbarwerden der Gesetzmässigkeiten der klassischen Vokalpolyphonie des XVI. Jahrhunderts in der Musik Bartók's. Den Aufbau der Stücke untersuchend weist Verfasser auf das Erscheinen und die Anwendung der volksmusikalischen und der kunstmusikalischen Formentypen hin und macht schliesslich auf die die Tondichtung ergänzenden Übungen und deren Bedeutung aufmerksam.

МИКРОКОСМОС БЕЛЫ БАРТОКА. АНАЛИЗ I-ГО ТОМА  
(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

*О. Франк*

Вторая часть серии работ, занимающаяся с микрокосмосом, продолжает анализ I-ой тетради. Подробно излагается параллельная и встречная, имитационная и свободная полифония, способы развития мотивов и употребления диссонансов, а также проявления закономерностей классической вокально-полифонии в музыке Бартока. Рассматривая построения произведений он указывает на проявление и употребление типовых форм народной музыки и профессиональной музыки. В заключении он обращает внимание на упражнения дополняющие произведений и на их значение.