

BARTÁNÉ GÓHÉR EDIT

TEMPÓVÁLTÁSOK BARTÓK BÉLA
GYERMEK- ÉS NŐIKAROK CÍMŰ MŰVÉBEN

Tartalom

BEVEZETÉS.....	- 2 -
A KÓRUSMŰVEK KELETKEZÉSE.....	- 3 -
A TEMPÓJELZÉSEK BARTÓK MŰVEIBEN	- 4 -
EGYTEMPÓJÚ MŰVEK.....	- 7 -
FORMAHATÁROK SZEREPE A TEMPÓVÁLTÁSOKBAN	- 11 -
A keretes szerkezet hatása az alaptempó visszatérésére.....	- 11 -
A formai tagolódásokhoz kapcsolódó tempóváltozások	- 13 -
Az arany metszés és a tempóváltozások kapcsolata	- 19 -
TEMPÓVÁLTÁSOK A ZÁRLATOKBAN.....	- 27 -
ELŐKÉSZÍTETT TEMPÓVÁLTÁSOK.....	- 33 -
Az előkészítés módja	- 34 -
A General Pausa és a tempóváltozások.....	- 42 -
A fermata szerepe a tempóváltozásokban	- 44 -
A HANGNEMEK ÉS TEMPÓVÁLTÁSOK KAPCSOLATA	- 45 -
HANGFELVÉTELEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA	- 53 -
Általános tapasztalatok.....	- 71 -
ZÁRSZÓ HELYETT	- 72 -
IRODALOM	- 73 -

Bevezetés

A 20. század egyik kiemelkedő zeneszerző egyénisége több mint hetven éve nem él közöttünk. De művei a hangversenytermek műsorának közkedvelt darabjai szerte a világon. Az a kötetnyi kórusmű, amit gyermekkarok és nőikarok számára komponált 1936-ban, hazájában már csak a kiemelkedő teljesítményt nyújtó kórusok műsorán szerepel. S azt, hogy a kötet valamennyi darabját elénekelte, már csak kevesen mondhatják el a fiatalabb generációk kórustagjai közül. Pedig micsoda élmény ezt megtenni!

Ahhoz, hogy a karnagy vállalkozzon egy mű betanítására, alapos előkészítő munkára van szükség. Elengedhetetlen maga és kórustagjai számára a zene alkotóelemeinek gondos elemzése, illetve azok egymáshoz való viszonyának vizsgálata. Az elemző munka, a tudás mellett szükség van a hitre, hogy a kórus képes elsajátítani a kiválasztott műveket.

Amatőr kórusokkal készült felvételek bizonyítják, hogy bár komoly intonációs hibák nélkül, viszonylag meggyőző kottahűséggel éneklük Bartók műveit, a bartóki tempójelzésekkel kevéssé törődnek. S ezzel előadásukat megfosztják a teljesség érzetétől mind a hallgatóság, mind az énekesek szemszögéből nézve. Kevés olyan kórusművel találkozhatunk a zeneirodalomban ezt megelőzően, ahol a művön belüli tempóváltásoknak ekkora szerepe van. Fontos tehát ezzel a témával foglalkoznunk a minél tökéletesebb előadás érdekében.

Sokan gondolják, hogy ez a sokszor kínosan sok tempójelzés, zeneszerzői utasítás csak növeli a karnagy és a kórus terheit. Pedig alapos analízis elvégzésével bárki megértheti, hogy ezek az utasítások óriási segítséget jelentenek. Minden egyes tempóváltás, illetve új előadási utasítás a mű könnyebb megértését szolgálja, egyik sem öncélú, hanem a zenei konstrukcióból ered, vagy a szöveg értelmezését segíti.

Betanítói és interpretálói tapasztalatok alapján kimondhatjuk, hogy e művek néhány intonációs problémája mellett a bartóki tempóelképzelések megvalósításában, illetve a tempóegység megteremtésében jelentik a legnagyobb gondot, s ezen a téren van a legtöbb tennivaló. S elsősorban nem technikai megoldásokra van szükségünk! Ha végiggondoljuk a dolgozat által feldolgozott területeket, a technikai megoldások szinte maguktól jelentkeznek, természetesen megfelelő szakmai ismeretek birtokában! Hiszen köztudott, hogy előbb elképzelésben kell meglenni azoknak a dolgoknak, amit a kéznek meg kell oldani.

Keressük meg e kórusművek néhány zenei alkotóelemének és a tempóutasítások közti kapcsolatot.

A kórusművek keletkezése

1936-ra Bartók Béla már megírta a nagy színpadi műveket, az Operaház 1935-ben és 1936-ban már a felújított előadásokat készíti elő. A nagyszabású műveket gazdagítja a Cantata Profana (1930), s a Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára (1936). A hangszeren tanuló gyerekek számára elkészült a 44 duó két hegedűre, s a Gyermeknek négy füzete kezdő zongoristák számára (1908-1909). Kodállal jelentős eredményeket tudhatnak magukénak a népzene gyűjtés terén. 1936 februárjában a Magyar Tudományos Akadémián megtartotta székfoglaló előadását Liszt Ferencről. Európa szerte sikereket ért el zongoraművészként.

A kiragadott művek és események bizonyítják, hogy Bartók Béla kiemelkedő egyéniségévé érett a magyar és európai zenei életnek.

Magyarországon eközben elsősorban Kodály Zoltán tevékenységének köszönhetően elkezdődött egy jelentős mozgalom, mellyel gyermekek százai kapcsolódtak be az énekkari mozgalomba. Kodály ezt az ügyet nem csak szervezőmunkával, hanem gyermekkari művek megírásával is segítette, melyek a népzenei hagyományok továbbörökítését is szolgálták.

Bartók ekkorra már szintén komponált kórusműveket. Elkészült, pl. a Négy régi magyar népdal (1910-12), a Négy szlovák népdal (1917), Magyar népdalok (1930), Elmúlt időkből (1936).

Ifj. Bartók Bélától tudjuk, hogy a zeneszerző 1935. augusztus 29-én elviszi édesanyjához a Két – és háromszólamú kórusokat gyermekkarra és nőikarra című új kompozícióját. Vásárhelyi Zoltán visszaemlékezése tudósít arról, hogy 1936 októberében Bartók maga zongorázta el neki és Tóth Aladárnak a kórusműveket. A kóruskompozíciókat a Magyar Kórus Kiadóvállalata jelenteti meg 1936 decemberében.

1936. december 29-én elviszi édesanyjának a gyermek – és nőikarok megjelenését köszöntő Kodály-cikket.

Kodály Zoltán így köszönti a kötetet: „A magyar gyermek még nem tudja, hogy életére kiható ajándékot kapott 1936 karácsonyára. ...S amit a gyermeknek mond, azt mint felnőtt is vállalja, abból a felnőtt is érthet. Teljes értékű művészet ez, felnőttek számára is. Milyen boldog lehetne a magyar gyermek, s micsoda emberré nőhetne, ha csak ilyenek szólnának hozzája.”¹

A bemutatóra 1937 tavaszán került sor, Kecskeméten és Budapesten. Április 18-án a kecskeméti Katona József Színházban a kecskeméti Városi Dalárda rendezte meg az Éneklő Alföld Bartók ünnepét, amelyen Bartók is jelen volt. Tíz alföldi kórus éneklő az Egyneműkarok mellett a Négy régi magyar népdalt és az Elmúlt időkből című műveit.²

1937 májusában készülnek a budapesti iskolák kórusai az Éneklő Ifjúság hangversenyen bemutatni a kórusműveket. Édesanyja írja: „...a próbák a különféle iskolákban nagyon érdekelték, mindenütt egy diák, vagy tanítónő üdvözölte, egy helyen megkérték, hogy zongorázzon, amit meg is tett. ...a gyerekek örömmel éneklő a dalokat, a szöveg nekik való.”³

A hangversenyt május 7-én rendezik meg, a Zeneművészeti Főiskolán. A kórusművek bemutatója után Bartók zongorázott 16 darabot a Mikrokozmoszból. A hangverseny nagy élmény volt számára.

Az Egyneműkarok attól kezdve a magyar kórusok repertoárjának értékes részei.

A tempójelzések Bartók műveiben

Köztudott, hogy Bartók rendkívül igényes volt művei tempójelzéseinek meghatározásában és azok betartásában is. A precíz tempóadás a népzenei anyag lejegyzése óta foglalkoztatta Bartókot. A kötetben, és többi művében is kétféleképpen ad instrukciót tempóelképzelésének megoldására. A mű elején megadott metronomszámmal és a mű végén az előadás időtartamával. Általában 10%-os eltérést az általa megadottól elfogadott. Néhány műnél eltérés van a metronomjelzés és az előadás időtartama között. Ezt a néhány

¹ Kodály Zoltán, Visszatekintés összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974, 441.

² Ifj. Bartók Béla, Apám életének krónikája. Napról napra... (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981), 380-381.

³ Ifj. Bartók Béla, Apám életének krónikája. Napról napra.... (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981), 380-381.

másodperces eltérést a művekben előforduló allargando és ritardando magyarázza. Pl.: Leánynéző, Ne menj el!.

Somfai Lászlótól tudjuk, hogy kezdetben, a korai műveknél nem használt metronomjelzést. 1907-1908. óta tartoznak metronomszámok a művekhez. Ekkor vált szokásává, hogy metszőpéldányként a kiadónak adott kéziratokban MM számokkal kiegészítette az olasz tempóutasításokat. Az 1912-18. közötti időszakban keletkezett művekhez nem írt MM számot. Vagy megbízott az előadóknak, vagy ahol részt vett az előkészítő munkában, ott nem tartotta szükségesnek.

1930-tól használja a durata jelzést, vagyis egy mű előadásának időtartamát, az Allegro barbaro metronomszámának elírása miatt. Az első darabok, ahol jelölte a duratát: Három rondó zongorára (1930), Magyar népdalok vegyeskarra (1932), 5. vonósnégyes (1936).

A különböző karakterű, tartalmú művekhez igen széles skáláját használja az emberi akarat és hang által megszólaltatható metronomértékeknek. A legalacsonyabb M.M. ♩= 57 a Keserves 9. ütemétől, s a legmagasabb érték a Lánycsúfoló utolsó három üteme, M.M. ♩= 174, egy háromütemnyi accelerando után. Általában megelégszik egyetlen metronóm számmal, de néhány esetben két számmal határolja be az általa elképzelt tempót, s ezt mindig a művek elején teszi. Ezek a következő művek: Ne láttalak volna! 1-21. ütemében ♩= 96-88, Senkim a világon 1-15. ütemében ♩= 138-126 és a Levél az otthoniakhoz 1-28. ütemében ♩= 100-96.

Mi is ez a szinte misztikumként kezelt szó Bartók Béla műveinek interpretálása során, hogy tempó?

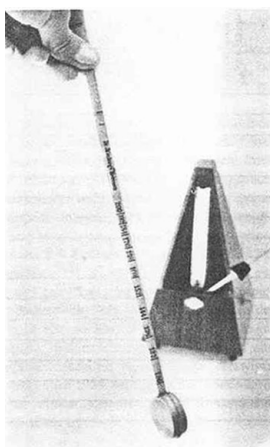
A zenei műszótár ezt így fogalmazza meg: „Tempó - idő, időmérték, sebesség, gyorsaság. A zenemű, a hangjegyek időtartamának abszolút meghatározása, szemben az egyes hangjegyek időtartamát relatíve, egymáshoz viszonyítva meghatározó ritmussal.”⁴

Legtöbb zeneszerző a tempó megjelöléséhez csak valamelyik zenei műszó használatát választotta, amely egy körülbelüli tempót jelöl. A leggyakrabban használt tempójelzésekből lássunk néhányat a lelassabbtól a leggyorsabbig: Largo, Lento, Grave,

⁴ Böhm László, Zenei műszótár- reprint-(Budapest: Editio Musica, 2000), 243.

Adagio, Andante, Allegretto, Allegro, Vivace, Presto. S természetesen használatos ezeknek a tempójelzéseknek még sokféle árnyalata is.

Bartók nem elégedett meg ezzel a megoldással. A tempóra, karakterre utaló zenei műszavak használata mellett minden mű elején, s változás esetén belül is a részek kezdete fölött olvasható egy metronomszám is. Pl.: ♩= 62. Ezt a tempót a metronom segítségével állíthatjuk be. A „metronóm – rugós szerkezettel működő ütemmérő. Kettős inga, a kilengés végpontját kattanással jelzi. A komplikáltabb szerkezetűeknél 2,3,4,6,kattanásonként egy csengőütés is megszólal. Legtökéletesebb a Mälzl-féle, erre a szerkezetre utal a zeneművekben található jelzés: M.M. (Mälzl's Metronom). E betűk után



álló kottaérték és számjelzés arra utal, hogy a zenemű metrikai alapegysége milyen időtartamú, vagyis milyen a mű tempója. A szám a percenként elhangzó kattanások számát mutatja, a kottaérték a metrikai alapegységet, tehát a szám azt fejezi ki, hogy a metrikai alapegység időtartama a perc hányadrésze. Ez a szám az inga fokozatbeosztásán mozgatható súllyal pontosan beállítható.⁵ Ma már ennek a szerkezetnek digitális változatait is használjuk.

6

Somfai László kutatásaiból tudjuk, hogy Bartók nem ezt a viszonylag nagy méretű mechanikus eszközt használta, hanem az úgynevezett ingametronomot.

Jelenleg a budapesti Bartók Archívumban található. Dr Ihlenburg's Metronom, egyfajta rugós szerkezetű zsebcentiméter. A tetszés szerinti hosszig kihúzható vászonszalag egyik oldalán 1-100cm, a másik oldalán MM 200-60 beosztás megjelölve, hol kell az ujjaknak fogni a szalagot. Ferencsik János visszaemlékezése szerint Bartók ezt használta A fából faragott királyfi felújításának próbáin a karmester tempóinak ellenőrzésére.”⁷

.A tempó végigkíséri jó esetben egész életünket, de egész zenei nevelésünket is. A tempó tartásának kialakítása, különböző gyorsaságok érzékelése fontos eleme a zenei nevelésnek. Talán azt is mondhatjuk, hogy alapköve. E készségek kialakítása az élet minden területén fontos lehet. Az óvodás gyermek zenei nevelésének egyik alapköve, hogy kialakuljon

⁵ Böhm László, Zenei műszótár- reprint -(Budapest: Editio Musica, 2000), 163.

⁶ A Bartók Archívumban látható ingametronóm a Mälzl-féle metronom mellett.

⁷ Somfai László, Bartók Béla kompozíciós módszere (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000), 256.

benne az egyenletes lüktetés érzése, ami elengedhetetlen a későbbi tempótartáshoz. Az óvodás gyermek nagycsoport végére tökéletesen érzi a ♩=120-as lüktetést. Ezt a folyamatot segítik a magyar énekes gyermekjátékdalok, játékkal együtt, amikor az énekléshez mozgás is társul. Ugyancsak felismeri az óvodás gyermek a gyors és lassú közti különbséget. Kisiskolás korban az alapvető ritmikai elemek megtanítása, zenei karakterek érzékeltetése összekapcsolódik a gyors és lassú, valamint azok árnyalatainak felismertetésével.

S ahol szöveg is társul a zenei anyaghoz, ez a kérdés még fontosabbá válik. Hát még ha ezt a zeneszerző ilyen gonddal elő is írta, mint Bartók Béla!

E dolgozat azt hivatott bizonyítani, hogy a tempóváltások az Egyneműkarokban nem öncélú cselekedetek, hanem szervesen kapcsolódnak a kórusművek egyéb zenei tulajdonságaihoz, azokat erősítik, kifejezőbbé teszik, azokkal együtt élnek, s alkotó elemei a kompozíciós munkának. S ennek következtében el nem hagyhatók, meg nem másíthatók egyéni érzelmek, elképzelések alapján!

Egytempójú művek

Mint arra már történt utalás, a kötetben szereplő kórusművek jelentős részében a művön belül is történik - akár többször is - tempóváltozás. S igen kevés, mindössze 6 egytempójú. Mielőtt a tempóváltások problémáit részletesen feltárjuk, néhány gondolat szóljon ezekről a művekről is.

A motorikusság iskolapéldája a ***Resteknek nótája***. Ezt az egyenletesen kopogó művet csak egy kétnegyedes ütem okozta súlytorlódás, s a befejezés előtti General Pausa szakítja meg. A zenei építkezést pedig a versszakonkénti hangnemváltások segítik.

A motorikusságot folytatja, legalább is az első ütemekben a ***Lánycsúfoló***. Az állandó tempó ellenére a rendkívül sok karakterváltozás miatt alig van olyan érzetünk, hogy nem változik a tempó.

Azonos, ♩=136 a tempója két műnek is. Csupán a szövegből eredő karakterkülönbség és a hozzákapcsolódó előadási utasítás választja el egymástól a Huszárnóta és a Leánynéző című műveket.

A *Huszárnóta* tempo di marcia jelzése feszes tartást követel. A váltakozó, de végig páros lüktetés ezt csak megerősíti.

A *Leányéző* volta ritmusa ugyanazt a tempót lágyabbá, érzetben nyugodtabbá teszi. A belső építkezés gyönyörű példája a pozitív aranymetszéspontban megérkező csúcspont és annak visszavezetése a 28-29. ütemben.

A lassuló irányt követve a *Ne hagyj itt!* a következő, a sorban. $\downarrow = 79$, ami már önmagában egy sokkal lassabb tempó, amit csak erősít a con duolo (fájdalommal) utasítás. A két versszak egyforma dallamanyagát a 2. versszakban belépő, kezdetben orgonapontszerűen kezelt mezzo szólam teszi sűrűbbé. S a feszültségteremtés csodálatos példája a háromszólamú imitáció, disszonancia és oldás alkalmazása.

A *Bánat* bár végig azonos tempójelzésű - $\downarrow = 65$ -, mégis messze eltávolodik az előbbi művektől metrikusság tekintetében.

A művet az egytempójú művek csoportjába sorolhatjuk azért, mert Bartók szám szerint csak egyetlen metronóm számot adott meg. De már az első négy ütem sem tekinthető egyenletesen lüktető zenei anyagnak, hiszen a szöveg megkívánja az erőteljesen deklamáló előadásmódot. Gyökeres változás a 9. ütemtől a mű befejezéséig figyelhető meg.

(1. kotta: Bánat – 13-15. ütem)

A 13. ütemben a poco stringendo könnyen megvalósul a szoprán repetáló G hangja és a két alsó szólam felfelé haladó tercmenete miatt. Ez a stringendo kulminál a 14. ütemben az F - G - Asz együtthangzásban, amihez a pozitív aranymetszéspont is társul. Érdekes, hogy Kodály javasolt egy változtatást, amelyben szólamcserét kért a szoprán és a mezzo szólam között. Ez a megoldás logikus a szólamok énekelhetősége szempontjából, de pont azt a feszültséget oldotta volna fel, ami a mű építkezésének szempontjából nagyon fontos. Ezt az első csúcspontot az alt akusztikus sora mesterien készíti elő. Ez a folyamat tovább halad a

16. ütemtől a befejezésig. Az utasítások nem változnak, de azzal a megoldással, hogy a repeticio most a középső szólamban szinte elrejtve jelenik meg, lehetőség nyílik arra, hogy a két szélső szólam jelentősen eltávolodjon egymástól és annak ellenére, hogy a szöveg ismétlődik, egy hallatlanul drámai csúcspontot ér el, amelynek a megérkezése már „a tempóban” mindkét esetben ugyanaz: H-Asz szeptim. Ezt a mű utolsó előtti ütemében az alt szólam mozgásával megerősíti, késlelteti az oldást, ezáltal egy ütemmel bővül a befejezés. A lehetőség a könnyebbik megoldásra itt is Kodály javaslatára készül, s ezt a változatot hallhatjuk Dobszay László felvételén.⁸

A másik kérdés ezzel a művel kapcsolatban az a látszólagos ellentmondás, amit az alla breve ütemmutató és a negyed értékben megadott metronómszám miatt gondolunk. Meditálva a magyarázaton, a következő választ adhatjuk: a 2/2-es ütemmutató biztosítja a folyamatot. Meggátolja, hogy a nagyon lassú tempó ellenére ízeire essen szét a mű. Ugyanakkor a félértékű lüktetés könnyen rossz irányú karakterváltozást eredményezhet, non legato-vá, ezáltal lengévé, könnyeddé válhat a zenei interpretáció. Ezt megakadályozza a Bartók által előírt negyedes lüktetés, amely ott zakatol a fél értékekben. Ezzel a kettősséggel biztosítja a drámát és a folyamatot.

Határesetként kezelendő a *Ne menj el!* című kórusmű. Tempó szerint a leglassabb a sorban és a molto tranquillo előadásmód ezt csak erősíti. A műhöz egy 10 ütemes coda kapcsolódik, de már mozgalmasabb tempóban, ♩=84. Ez azonban az utolsó három ütemben visszalassul az eredeti tempóra. Ily módon megkérdőjeleződik a mű egytempójúsága.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of notes: quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter. The bottom staff has a treble clef and contains a sequence of notes: quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter. The second system also consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of notes: quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter. Above the top staff, there are markings: "poco" and "allargando" followed by a dashed line. The bottom staff has a treble clef and contains a sequence of notes: quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter, quarter, quarter with a sharp sign, quarter.

⁸ Bartók Béla, Huszonhét kórusmű. Schola Hungarica, vezényel Dobszay László. (Hungaroton, 1990. HCD 31088)

(2. kotta: Ne menj el – 37-46. ütem)

S hasonló a helyzet a *Csujogató* című kórusmű esetében is, de itt fordítva történik, a coda lassul $\downarrow = 136$ -ról $\downarrow = 124$ -re.

Az egytempójú művek után következzenek azok a kórusművek, melyek bővelkednek tempóváltásokban, s keressük meg az összefüggéseket, amelyek bizonyítják, hogy a tempó a kompozíciós munka fontos eszköze!

Formahatárok szerepe a tempóváltásokban

A keretes szerkezet hatása az alaptempó visszatérésére

Mind Kodály, mind Bartók nagylélegzetű művei között találunk jó néhányat, amelyek formailag az új stílusú népdalok visszatérő szerkezetére hasonlítanak kezdetük és befejezésük egyformaságával, vagy erős hasonlóságukkal. Elég, ha csak a Kékszakállú herceg vára című operát, annak kezdő és befejező fisz – la pentaton anyagát, vagy a Psalmus Hungaricus zoltárdallamának megjelenését említjük.

Ám nemcsak zenei matéria, hanem tempó is szolgálhat egy műben keretként. Az Egyneműkarok között nyolc olyan mű van, amelyeknek a kezdő – és záró tempója azonos: Cipósütés, Bolyongás, Jóságigéző, Legénycsúfoló, Ne láttalak volna!, Keserves, Csujogató és a Párnás táncdal. A Csujogató ebből a szempontból akár figyelmen kívül is hagyható, hiszen az egyetlen tempóváltás éppen a záró rész előtt van, nincs formai tagoló szerepe, így akár az egytempójú művek sorába is beleférhet (ld. ott). A többi műnél megfigyelhető a formai kapcsolódás, sok esetben a hangnemi visszatérés vagy a kezdet hangközlépéseinek visszatérése.

A *Cipósütés*-ben csak tempóvisszatérés van, s az is igen rövid, mindössze kétütemnyi. A *piu* mossoban előírt *diminuendo* okozta elfogyó erőt hivatott ellensúlyozni. A visszatérő jelleget csupán a bevezető kvartugrás szolgálja.

A *Legénycsúfoló* tempókerete már sokkal terjedelmesebb. *Accelerando* készíti elő a visszatérést, s inkább egy nagylélegzetű codaként kezeljük, amelyben már szövegi történés nincs.

A *Jóságigéző* befejezésének is hasonló a szerepe. Csupán az előzménye tér el. A *vivace*, *scherzando* $\downarrow = 136$, s a komplementer nyolcadoktól motorikus hatású lendületet fogja vissza az *a tempo*, ami tonálisan is keretes – G-dúr.

Az eddig vizsgált művek a - Csujogatót kivéve – gyermekkari művek, s az u.n. *allegro típusú* kompozíciók közé tartoznak.

Adagio típusú a többi négy mű, s tartalmukat tekintve inkább a nőikarok számára ajánlottak.

Bolyongás: a ♩= 62 indító tempó visszatérése a 3. versszakban figyelhető meg. De nem csak tempóban van keret, hanem az 1. versszak alt dallama ugyanúgy kezdődik, mint a 3. versszaké, csak kvinttel magasabban.

Érdekesen tér vissza az alaptempó a *Ne láttalak volna!* című kórusműben. A szerző ugyan tempó I-et ír elő, de ehhez magasabb metronomszámot ad meg, mint a mű elején, ♩= 96-88 után ♩= 100. Talán a befejezés zenei anyagának sűrűsége miatt választja ezt a megoldást.

Ugyanez figyelhető meg a *Párnás táncdal*-ban is. De itt ki is írta Bartók, hogy mosso, vagyis a coda jelleg miatt kicsit gyorsabb legyen a tempó.

A legtökéletesebb a zenei anyag és tempó visszatérésének egysége a *Keserves* címűben. A tempójában lassabb, s igen drámai középső részt fogja közre a terjedelmében, tempójában, zenei anyagában megegyező bevezetés és befejezés.

Az alt első két üteme más csak a bevezetésben. Elképzelhetőnek tarthatjuk, hogy Bartók nem akarta, hogy olyan fényesen ragyogó D-dúr hangzása legyen a befejező résznek, mint az indításkor, vagy mint a Kékszakállú herceg vára című opera 3. ajtájának kinyitásokor. No és az előzményből is következik a változás. Az alt két ütemig tartott kis B hangja a módosítás irányába oldódik azzal, hogy lelép A-ra. S a záró hangköz változik még meg, a tiszta kvinttől hangköz megszólalásával. Így a mezzóban egyedül marad a Fis, igazi keretként funkcionálva.

(3. kotta: Keserves – 31-38. ütem)

Ez utóbbi négy műben érdekes módon az azonos keret hármastagolással is párosul valamilyen formában. Az összetett BAR-formájú Párnás táncdaltól az egyszerű háromtagúsáig a Keservesben (amennyiben az 1-8. ütemet nem csak bevezetésnek tekintjük.).

A formai tagolódásokhoz kapcsolódó tempóváltozások

Az Egytagúak esetében természetesen a szöveg tartalma dönti el a váltás irányát. Így a *Játékban*, a C-dúr bővítményben gyorsuló tendencia figyelhető meg, míg a *Kánonban* a drámai tartalom okozza a belső lassabb tempót. A formai egyszerűség mellett a Kánon egy gyöngyszem. Veres Sándor írta róla: "Ha semmi más nem maradna meg korunkból csak ez, akkor hétszáz esztendő múlva éppen úgy fogalmat alkothatnának belőle maguknak a zenetudósok mai zenénkről, mint ahogy Fornsete Nyárkánona ad hírt az ő koráról nekünk."⁹

Bár a *Keservest* a keretes szerkezet keretében tárgyaltuk, valójában kéttagú forma, amiben a bevezető és annak visszatérése alkotja a keretet. A keret után van az egyetlen tempóváltozás, és a kezdőtempó tér vissza a 32. ütemben.

A *Madárdal* a bevezető négy ütem után a második versszak kezdeténél tagolódik. Itt nem csak új hangnem lesz, hanem új tempó is. Jelentős lassulás következik ennél a résznél, ami a versszak folyamán még kétszer megváltozik, de már metronómszám nélkül. A lassabb tempót a dolce előadásmód még kifejezőbbé teszi.

A *Héjja, héjja, karahéjja!* három versszaka adja a három tagot. A tempók változása itt is a szöveg következménye. Az első két versszak szinte azonos. Bartók ki is írja a második tag elé, hogy quasi a tempo, ma più tranquillo, s ennek arányában minimális tempócsökkenés van. Metronómszám nélkül is tudnánk, hogy a harmadik versszak hogyan változik, az előadásmód meghatározásából: più vivo (tempo giusto).

A keretes szerkezet darabjai közt szerepelt a *Bolyongás* is. Az ott felvonultatott jellemzők mellett itt is ki kell emelni a rendkívül szemléletes előadási utasításokat. Akár az andante, tranquillo, akár az agitato più mosso emeljük ki, megállapíthatjuk, hogy intenzíven erősítik a metronómszámok által javasolt tempók megoldását.

Kicsit összetettebben, de a *Legénycsúfolóban* is hasonlóan alakulnak a tempók, mint a Bolyongásban. A második tag gyorsabb, s a harmadikban visszatér a tempo I., de azt egy ritenuto és accelerando előzi meg. A ritenuto miatt késleltetve tér vissza a kezdő tempó.

Nem minden versszaknál, azaz tag kezdeténél vannak a tempóváltozások az *Element a madárka* című kórusműben. A második tag kezdetének tempója változatlan, de a második részében megváltozik a tempó. A harmadik tag kezdeténél visszajön a tempo I., de mint a

⁹ Szabó Miklós, Bartók Béla kórusművei (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 251.

Héjja, héjja, karahéjja! 2. versszakában: quasi *a tempo*, ma tranquillo. S ez itt is kicsit lassabb tempót eredményez. S ugyanígy épül fel a *Mihály napi köszöntő* is, csak összetettebb tagokból áll, s a tempo I. itt pontosan tér vissza és egy tekintélyes codával egészül ki a mű.

Négy tagból épül a *Senkim a világon*. Valamennyi tag új zenei anyaghoz új tempót is ad. Ez a mű is azon kevesek közé tartozik, ahol Bartók kiírta az előadás szabadságát a poco rubato jelzéssel, amihez tranquillo társul és *a tempo* ♩=138-126. A drámai tartalom sűrűsödésével a tempó egyre gyorsabb lesz, így a 2. tagnál ♩=152-vel, a harmadiknál ♩=168-al. A zenei anyag variált visszatéréséhez az utolsó tagnál nincs tempóvisszatérés, alacsonyabb lesz a kezdőtempónál. Segíti ennek megoldását a tranquillo jelzés, ugyanúgy, mint a csúcsponton a più mosso, agitato.

Egymás után következnek a két négytagú mű a 3. füzetben. Megelőzi a *Senkim a világon*-t a *Van egy gyűrűm, karika* című. Ebben a műben csak olyan megközelítéssel találunk formahatáron tempóváltást, hogy az első tagban történik két váltás is és a második tag kezdetén visszatér az *a tempo*. Ennél a résznél ki is van írva a leggero előadásmód. A többi tagnál nincs semmi jelzés, de a szövegből következik a többféle karakter megjelenése. Így már csak a mű végén, a codának van új tempója.

A *Tavaszt* kétrészes formaként kezeljük, mert így tudunk kapcsolatot teremteni tempók és formahatárok között. Az első rész három versszaka azonos tempójú, bár karakterük és hangnemiük alapján különbözőek. A 2. rész a 61. ütemben kezdődik egy unisono C hangon. Az alapvetően C tonalításban kezdődő 2. rész tartalmilag tér el az előzőktől (ld. aranymetszés fejezet). A tavaszi életképet bemutató 1. rész ♩=120 után vált ♩=92-re, mikor tartalmában egy elvont világot jelenít meg. Bár ebben a részben még kétszer változik a tempó, de a mű 78. ütemében visszatér a ♩=92-es, a 2. rész kezdő tempója, mintegy keretet létrehozva.

Ha rátekintünk a háromrészes formájú művek listájára, kimondhatjuk, hogy Bartók vonzódott a hármas tagolódáshoz, még ha ez valószínűleg nem is volt tudatos részéről. A háromtagú és háromrészes művek szinte a kötet felét teszik ki.

Majd a hangnemi elemzésnél is utalunk rá, hogy a *Jóságigéző* harmadik része tempóban és hangnemben is tökéletes visszatérést hoz. Az első rész ♩=126-os tempójához jól illik az allegro giocoso előadásmód. A szimmetrikus formálás megkívánja, hogy a második rész

lassabb legyen, ♩= 104, majd némi átvezetés és a részen belüli változás után a harmadik rész tempójához csak ennyi kerül: tempo I.

Sokkal összetettebb a háromrészesség az *Isten veled !* címűbe, és a részeken belüli tagolódás több tempóváltást eredményez, de a formahatárokon ugyanaz az irány érvényesül, mint a Jóságigézőben.

Fordított a tempórend, de a szimmetria megmarad a *Ne láttalak volna!* című kórusműben. Itt is a második részben történik több tempóváltozás, s már a rész elején egy eddig nem használt előadásmód: *più mosso, stretto* (gyorsított, sürgős). A visszatérő tempo I. kissé gyorsabb, ♩= 100, a kezdő tempóhoz képest.

S talán háromrészes formaként kezelhetjük a *Cipósütést* is, de a három részt is alaposan szétszedhetjük. Így:

I. rész		II. rész		III. rész				
A	+	B	C	+	D	E	+	(coda) F
1-12.		13-25.	26-41.		42-49.	50-59.		60-65.

Az A rész egy elő – és utótagra bontható, melyben a meno mosso megjelenése a határvonal a 7. ütemben. Meglepetés a lassabb tempó, nehéz is megoldani! Szívesebben tartják általában a kezdő tempót. A B rész további 6+4+3 ütemre bontható. A tempo I. – ből indul, s ahogy rövidül, előbb gyorsul, majd csökken a tempó. A II. rész szinte tempo I., 10 metronomegységgel lassabb, ami viszont betudható a marcatonak. Ezt követi a pesante rész, ami nem formai határ, csak karakterváltozás miatti tempóváltás. A D rész a legváltozatosabb része tempó szerint a műnek: ♩= 132 → *allargando* → ♩= 104 → *accelerando* a tempo I.-ig. Ha ezek után a III. egység tempo I. – e valóban megközelíti az indító tempót, elmondhatjuk, hogy mindent tudunk, amit az Egyneműkarok tempóarányairól tudni kell!

Növekvő a részek kezdetének tempója, s a formahatárookra is jut a számtalan váltásból a *Leánykérő*ben. Az állandó tempóemelkedést azért is érezzük, mert a formahatárokhöz kötődik.

S csak egyetlen mű van a háromrészes csoportban, ahol nincs minden formai határnál tempóváltás, s ez a *Levél az otthoniakhoz*.

A nőikarok sorában talán a legjelentősebb darab a *Párnás táncdal*. Ha túllépünk a cím népzenei hagyományainak vizsgálatán, már az első versszak után kiderül, hogy többről van szó, mint egy kedves, párválasztó párnatáncról Kriza: Vadrózsák című kiadványából. A Párnás táncdal ballada, melyben a bagolyasszony és a fehér gerle a múlt és jövő kincseit siratja. A Bartók által átalakított szöveg alátámasztja a reprízes BAR formát.

4 versszak: 1-50. ütem = 1. Stollen : Ft+Mt+Zt

4 versszak: 51-92. ütem = 2. Stollen : Ft+Mt+Zt

Abgesang: Ft - 93. ütem

Mt – 102-113. ütem

Coda – 114-136. ütem = Repríz

A tempóváltozások is ezt a formát erősítik. Mindkét Stollen a három anyag tempóját (Ft, Mt, Zt) a barokk tételrend – gyors, lassú, gyors – szerint formálja. Az u.n. főtéma a 2. Stollenben és az Abgesangban gyorsabb, ♩=112, míg az a tempo csak ♩=104. Mivel mindkét esetben megváltozik a lüktetés alapegysége, s megjelenik az asszimetria, a tempóemelés elkerülhetetlen. Ráadásul a kezdő f-moll után a két dúr hangzás is igényli ezt. A melléktemák azonosak a két Stollenben, ♩=84, de az Abgesangban a general pausa után kevesebb, ♩=76. Az espressivo előadásmód a lassulást még kívánatosabbá teszi. Érdekes, hogy ennél a G.P.-nál Kodály javasolt Bartóknak a szoprán szólamban egy kétvonalas C hangot, hogy könnyebb legyen kapcsolni a két részt, de Bartók a javaslatot nem fogadta el, valószínűleg dramaturgiai okok miatt.¹⁰ S végül a repríz tempóban is repríz, de mosso, ♩=112-vel.

¹⁰ Szabó Miklós, Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez.(Muzsika, 1995. szeptember, október)

FORMA CÍM	FORMAHATÁROK METRONOMSZÁMA	FORMAHATÁROK ÜTEMSZÁMA
EGYTAGÚAK		
Játék	♩ = 120 → ♩ = 144	26.
Kánon	♩ = 106 → ♩ = 84	22.
KÉTTAGÚAK		
Keserves	♩ = 65 → 57	9.
Madárdal	♩ = 115 → 67	25.
HÁROMTAGÚAK		
Héjja, héjja, karahéjja!	♩ = 100 → ♩ = 96 → 120	13. 24.
Bolyongás	♩ = 62 → ♩ = 152 → ♩ = 62	22. 43.
Legénycsúfoló	♩ = 130 → ♩ = 160 → ♩ = 130	18. 48.
Elment a madárka	♩ = 62 → ♩ = 62 → ♩ = 58	9. 21.
Mihálynap i köszöntő	♩ = 116 → ♩ = 116 → ♩ = 116	16. 34.
NÉGYTAGÚAK		
Senkim a világon	♩ = 138-126 → ♩ = 152 → ♩ = 168 → ♩ = 116	15. 28. 42.
Van egy gyűrűm, karika	♩ = 144 → (♩ = 132) → ♩ = 144 → (132 coda)	7. 23. 68.

FORMA CÍM	FORMAHATÁROK METRONOMSZÁMA	FORMAHATÁROK ÜTEMSZÁMA
KÉTRÉSZES Tavaszi	♩= 120 → ♩= 92	61.
HÁROMRÉSZES Jószágigéző Isten veled! Ne láttalak volna! Cipósütés Leánykérő	♩= 126 → ♩= 104 → ♩= 126 ♩= 90 → ♩= 60 → ♩= 90 ♩= 96-88 → ♩= 116 → ♩= 100 ♩= 136 → ♩= 126 → ♩= 138 ♩= 112 → ♩= 126 → 152	33. 60. 33.83. 21. 46. 26. 50. 18. 72.
BAR FORMA Párnás táncdal	♩= 104 → ♩= 84 → ♩= 104 ♩= 112 → ♩= 84 → ♩= 112 ♩= 112 → ♩= 76 → ♩= 112	1. 19. 39. 51. 67. 84. 93. 104. 114.

Az összefoglaláskor rendkívül könnyű a dolgunk, hiszen a Levél az otthoniakhoz egy részének kivételével valamennyi vizsgált műben a formahatároknál tempóváltozással is találkozunk. Tehát bátran kimondhatjuk, hogy a tempóváltozások és a formahatárok szoros kapcsolatban állnak.

Az aranymetszés és a tempóváltások kapcsolata

„Az aranymetszés aránya akkor jön létre, ha az egész – távolság úgy aránylik a nagyobbik részhez, mint ahogy a nagyobbik rész aránylik a kisebbikhez. A nagyobbik szelet így mértani középarányos lesz az egész - távolság és a kisebbik szelet között.”¹¹

Bartók műveiben – akár a nagy formákat vizsgáljuk, akár a Mikrokozmosz kis darabjait -, tapasztalhatjuk, hogy a jelentős zenei történések nagyon sok esetben a pozitív, vagy negatív metszet környékén történnek. S ha megvizsgáljuk a Gyermek- és nőikarok darabjait, és kiszámítjuk az aranymetszés pontokat (ütemszám, illetve váltakozó ütemek esetében a közös lüktetési egység és 0.618 vagy 0.382 szorzata), azt tapasztaljuk, hogy az esetek többségében ezen a ponton történik tempóváltozás is.

Az aranymetszés pont jelenléte kétféle módon befolyásolhatja a tempóváltozást. Egyes művekben ezen a ponton hirtelen tempóváltás történik, de fontos megvizsgálni olyan pontokat is, ahol nem történik hirtelen változás, viszont az aranymetszés pont egy átalakuló, folyamatban lévő tempóváltás helyén van. A tempóváltás szempontjából ezek a legérzékenyebb részei a kórusműveknek, hiszen a fokozatos lassulás illetve gyorsulás után sokkal nehezebb rátalálni a helyes tempóra, mintha az egy pontban történik. Legtöbb esetben az ilyen folyamatot Bartók *allargando*, *rallentando*, *ritenuto* és *ritardando* utasítással bővíti, amihez alkalmanként a *molto* vagy *poco* jelzőt is illeszti, figyelmeztetve a folyamat mértékére. Bizonyára ezzel próbálta kordában tartani a karnagyi túlkapásokat. Bár valamennyi utasítás lassítást is jelent, apró, de el nem hanyagolható különbség van közöttük. A **rallentando** - t többnyire művek végén esetleg *diminuendo* - val párosítva használja, jól érzékeltetve ezzel a „hátra maradvá” jelentést, pl.: a *Bolyongásban*. Az **allargando** jelentése lelassulva, elszélesedve. Nem mindig hoz új tempót, csak szélesít, pl.: a *Keservesben*. Több műben jelentős dinamikai növekedés, vagy *ff* hangzás megtartására alkalmazza, mint a *Leánykérő* végén. A **ritenuto** lassulást jelent, amely fokozatokban történik, s a **ritardando** jelentése késleltetve, lelassulva.

Nézzük a példákat!

A **Tavas** a kötet indító darabja. A szövege alapján négy versszakra, és a zenei szerkezete alapján két részre oszthatjuk. Az első három versszak három hangnemet érint. A 22 ütemes első rész *F*-líd sorral indul, ami aztán kiszélesedik egy akusztikus sorrá. Hajszálpontosan

¹¹ Lendvai Ernő, *Szimmetria a zenében* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994), 17.

azonos terjedelmű a 2. versszak is, csak A-dúr indítással. A harmadik versszak szám szerint ugyanannyi negyed értéket tartalmaz, mint az előző versszakok, de a szövegsúlyok miatt 2 és 3 negyedes ütemek váltakoznak. Még a ritmusfordulatok is érintetlenül maradnak, csak a súlyok rendeződnek át. A harmadik versszak utolsó megszólaló tizenhatod értékű hangja után van a pozitív aranymetszéspont. Ezt követi egy negyedértékű és egy tizenhatod értékű szünet mindhárom szólamban. Eddig nem volt tempóváltozás a műben, most viszont a 4. versszak jelentős tempócsökkenéssel indul, $\text{♩} = 92$, s ez a tempó keretbe foglalja a 4. versszak zenei történéseit. Ugyanis ez a tempó a 68. ütemben gyorsabb lesz, majd fokozatosan visszalassul a 92-es metronómszámra. Egyébként a szöveg is elkülönül az aranymetszéspont előtti és utáni részre. Az előbbi a természet ébredését, a munkáját végző embert ábrázolja, míg az utóbbi egy magasabb rendű világ üzenetét adja.

„Isten ő felsége meg is áldja,
Szántóvető embert meg is tartja;
Sok minden szerszámát, ekéjét, sarlóját
Ő forgatja,
Földön az életet, mennyben üdvösséget
Osztogatja.”

Valamennyi versszak ugyanilyen felépítésű. Az első sorkapcsolat 6+4, a második periódus 6+6+4, s az utolsó sorkapcsolat is ugyanennyi szótagból áll.

A *Jószágigéző* sok hasonlóságot mutat a Tavasz című kórusművel, mivel itt is hasonló szerkezetű versszakok után érkezünk meg egy nagyon eltérő részhez.

A kottaképen megjelölt ütem a pozitív aranymetszéspont.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in 3/4 time. The lyrics are: "Hall í-gér-je- nek sok szá- zig Ér - tük a vá- sár / Hall í-gér-je- nek sok szá- zig ér - - tük. / hall í-gér-je- nek sok szá- zig ér . . . tük." A red oval highlights a section of the music labeled "Pesante" and "sümpel", which occurs after the word "zig".

(4. kotta:- Jószágigéző 44- 48. ütem)

A mű első részében két versszakra tagolódik. Két azonos hosszúságú részre. Ezt követi egy lényegesen lassabb rész, az úgynevezett „varázslás”. A metronómszám szerint a két rész: ♩= 126 és ♩= 104. Az arany metszéspontban egy újabb lassítás után ♩= 84 lesz, ráadásul az alapvetően könnyed hangvételű, játékos anyagban pesante előadásmód következik, s ez a pozitív metszet. Itt be is fejeződik a cselekmény a szöveg alapján. Az utolsó részt előkészítő anyag kezdődik, a szövegben az állatok nyakában lévő csengők hangjának utánzását halljuk: csingilingi. Mindez a 49. ütemben kezdődik az alt szólamban. A pozitív arany metszéspont és e rész kezdete közt mindössze két ütem van, s ez alatt a tempó az előírt accelerando következtében 84-es metronómszámról 136-ra növekszik. Páratlan tempóváltozás ilyen rövid idő alatt! Ami valójában megoldhatatlan két ütem ideje alatt. Kényelmesebb a subito új tempó, de érdekesebb megoldást produkál a hosszabb accelerando.

Bolyongás: A 34. ütem talán a legszebben előkészített zenei és tartalmi csúcspont a kompozíciók sorában. A téma a szopránban a nyitódallam kvinttel magasabb augmentált változata, amit az alt tükörfordításban szólaltat meg. A mezzo szólam pedig tercparhuzamot hoz létre előbb a szopránnal, majd az alttal. Statikus hatású akkordok (G majd A) vezetnek a H-Fisz kvintre. S mindez a pozitív metszet helyén található, s a tempó ♩= 110 Egy ritardando előzi meg a pontot, amely 42 metronómszámnyi tempócsökkenést eredményez. Az arany metszéspontot megelőző 3x4 ütemnyi agitato előadásmódú rész hármas lüktetése itt vált vissza páros lüktetésre, s így is marad a mű végéig.

(5. kotta: Bolyongás – 34-42. ütem)

Levél az otthoniakhoz: A pozitív metszet a 27. ütem Fisz hangján van. Mindkét szólam ezt a hangot énekli. Itt kezdődik egy rallentando, amely rávezet az utolsó egység

tempóváltásához, ahol $\downarrow = 92$ -vel. A mű háromrészes forma, s az aranymetszés formahatárt készít elő, ahol a legszebb jókívánság fogalmazódik meg:

„Szíveteiket soha bánatba ne ejtse, Nemzetemet soha semmi baj ne érje!”

A két szólam imitációs szerkezetben, oktáv ambitusban (a szoprán C-ről, az alt A-ról indulva) énekli ezeket a sorokat. Hasonlóan fényt, reményt sugároz miniatűr formában, mint a Kékszakállú herceg vára című opera 5. ajtója.

Ez a rész alapvetően C tonalitás, s a megelőző A-dúr résszel poláris viszonyban van. De a két rész közötti Fisz hang ugyanúgy poláris kapcsolatot mutat, mint a megelőző és követő rész.

A *Ne menj el!* talán a legtöbbet énekelt mű a kötetből. A választás gyakoriságát nyilvánvalóan az egyszerű zenei szövet okozza. Az imitációs szerkezet, a viszonylag kis ambitus következtében kezdő kórusok is hamar megtanulják. A szöveg azonban nem teszi lehetővé, hogy kis gyermekekből álló kórus énekelje. Az alacsony metronómszám mellett a tranquillo /nyugodtan/ előadási utasítás szinte vánszorgó nyolcad mozgást igényel. Gyakorlatilag egytempójú műként is felfoghatjuk, hiszen csak az utolsó - coda – résznel van tempóváltás. A pozitív aranymetszésponiban nincs tempóváltás, bár formailag kiemelt rész, hiszen az utolsó versszak dallami csúcspontja van a 29. ütem első negyedén. Az aranymetszés ezt a csúcspontot készíti elő, s ezt építi a crescendo is. Ha nem is ír elő tempóváltozást ezen a helyen, ismerve Bartók hajlékony muzsikálását, egy árnyalatnyi agogika mindenképpen segítse a C hang megszólalását a szopránban.

fe - lejt. lek; vissza - jössz,
So - karom fe - lejt - lek;

(6. kotta: Ne menj el! – 28-29. ütem)

A *Héjja, héjja, karahéjja!* is ezt a problémakört példázza.

A pozitív aranymetszésponit 22. és 23. ütem határára esik. A 22. ütemben kezdődik a ritardando $\downarrow = 96$ -ból érkezik meg 3 ütem után a *più vivo* (tempo giusto), $\downarrow = 120$ -as

tempóhoz. Ebben az esetben a váltás folyamata fontosabb, mint az előzmény, vagy a megváltozott anyag.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics are in Hungarian. A red oval highlights a section of the music in the first staff, labeled 'ritard.' (ritardando). The tempo then changes to 'Fin vivo (tempo giusto)'. The lyrics are: 'Mert meg-ve-er-nek min- ket. Ka- ra - héj - ja, héj - ja. héj - ja. ka - ra - héj - ja, héj - ja! ket. Mert meg-ve-er-nek min- ket. hej! Héj - ja, héj - ja!'.

(7. kotta: Héjja, héjja, karahéjja! – 22-27. ütem)

A *Senkim a világon* című műben a pozitív metszet a 33. és a 34. ütem találkozásánál van egy jelentős crescendo és allargando kezdeténél, ami elvezet bennünket a mű dinamikai csúcspontjához. Ezzel a kórusmű legdrámaibb részéhez érkeztünk. Látszólag jelentéktelen helyen van a negatív metszet. De ez csak látszólag jelentéktelen rész! A 21. ütemben éppen átveszi az alt a dallamot a szoprántól, s ez a negatív metszet. Három ütem után három kvintet emelkedik a tonalitás és elkezdődik egy allargando, ami a mű leggyorsabb részéhez vezet, ♩= 168.

Cipósütés a legtöbb tempóváltást tartalmazó mű a kötetben. A pozitív metszet a 41. ütem végén található. Ezt követően a *più mosso*, ♩= 132 váltja fel az előző *pesante*, ♩= 116-ot. Az arany metszéspontban lévő negyed szünet szinte levegővétel az új és gyorsabb tempóhoz. Nincs más előkészítése az új tempónak. A negatív metszet pedig a 25. ütem végére esik, hasonlóan az előbbihez, a szünet felkészülés az új tempóra, ♩= 120-ról ♩= 126-ra vált, ami nem jelentős emelkedés, de ha megnézzük az előadói utasítást – *un poco più mosso, ben marcato* –, jelentős karakterváltás.

A *Legénycsúfoló* című kórusműnek a pozitív arany metszés környékén van tempóváltozása. A tempo I. tér vissza a 40. ütemben, a metszet a 41. ütemben van, s a 43. ütemben kezdődik a 3. tag. Ez is egy előkészített váltás, mert egy *rallentando* és

decrescendo előzi meg. Beleúszik a lassabb ($\downarrow=160 \rightarrow \downarrow=130$) tempóba az alt A orgonapontján.

A *Leánykérőben* mind a pozitív, mind a negatív metszetenél tempóváltozást tapasztalunk. A 23. ütemben a negatív arany metszéspontnál három nyolcad vezet rá a 24. ütemben bekövetkező változásra (ancora più mosso, $\downarrow=138$) A tempóváltozás átmenet nélkül történik, mindössze egy crescendo készíti elő. Nem így a 36. ütem pozitív metszeténél! Molto rallentando előzi meg, s ebben a folyamatban az utolsó hangnál van a metszet, éppen az új hangnem vezetőhangjánál. Így a műben a két metszet átmenet nélküli és előkészített tempóváltozást is eredményez.

A *Keserves* című műben két szempont szerint közelíthetjük meg a pozitív arany metszéspontot. Mindkét esetben zenei csúcspontokhoz kapcsolhatjuk, s habár egyik esetben sem történik tempóváltozás, a zenei csúcsok megformálása érdekében mindenképpen kilendülünk a metrikus mozgásból, s szükséges egy kis mértékű agogika. Ha csak a mű középső részét számoljuk, akkor a 25. ütem első hangjára, a kétvonalas E hangra esik, vagyis a mű legmagasabb hangja, s a mű csúcspontja.



(8. kotta: Keserves – 25. ütem)

De ha az egész műből számítjuk a pontot, akkor a szopránt imitáló alt szólam első hangjára kerül a 26. ütemben.



(9. kotta: Keserves – 26.ütem)

Ezzel az imitáció is különös súlyt kap, s a zenei csúcspont formai sajátosságok miatt szinte megvastagodik.

A *Madárdal* mindkét metszete átmenetet jelöl abban az esetben, ha figyelmen kívül hagyjuk a bevezető négy ütemet. A pozitív metszet a 33. ütem környékén van, amely egy hangnemi átmenet kezdete, szekvenciálisan süllyedve éri el az a-moll akkordot a 38. ütemben. Egyúttal metronomszám nélkül tempóváltozás veszi kezdetét ebben az ütemben,

poco a poco più andante a megelőző lentoval szemben. A szöveg is jelkép: „Zöld erdőben hálni, zöld ágakra szállni,” a szabadság, a tisztaság jelképe.

A negatív metszetet ugyancsak a bevezető ütemek nélkül számoljuk, és a 21. ütem környékén van. Ez a rész a második tagot készíti elő, rallentando vezet a sokkal lassabb tempóhoz, ♩= 115-ből ♩= 67-re.

A **Kánon** a második legrövidebb mű a kötetben, mindössze 55 másodperc. Ennyire miniatűr alkotásban érezni lehet számolás nélkül is, hogy jelentős változást hoz az aranymetszés helye. S ezt igazolják is a számok! A pozitív metszet a 24. ütem oktávban megszólaló H hangjára esik. A 2/4-es ütemet egyetlen hang tölti ki, a két szólam itt kerül legtávolabb egymástól. A tempó meghatározásánál megváltozik a viszonyítás: nyolcad lüktetésből negyedre vált. A régi tempó ♩= 106, s az új ♩= 84. S az új tempóhoz parlando előadásmódot határoz meg, amit a teljes kötetben csak három műnél ír elő.

Isten veled! a kötet záró darabja. A tempó - és karakterváltozások mellett egyik legfontosabb jellemzője a darabnak a kiírt parlando előadásmód. Somfai László. 18 Bartók – tanulmány Az Allegro barbaro két Bartók felvétele c. tanulmánya, /Zeneműkiadó 1981. 133-149.p. / alapján levonhatjuk azt a következtetést, hogy Bartók nem szerette a gépiesen egyenletes tempót, ha csak a darab programja, vagy címe ezt nem írja elő. Külön figyelmet igényel a tempo giusto tempo karakter kezelése, hiszen tudjuk, hogy nem gépiesen egyenletesnek képzelte, hanem rugalmasan feszes, kicsi „után-engedések” jellemzik. Éppen ezért meglepő, és elgondolkodtató, ha Bartók kiírja a parlando előadásmódot. Igen alapos szövegsúly – elemzésnek kell alávetni a művet az igényes előadás érdekében. Bár maga Bartók is egyértelművé tesz dolgokat. Pl. az 1. versszak 2. és 3. sora megegyezik. „Semmi szomorúság szívedhez ne férjen,” de a súlyok nem egyformán helyezkednek el. A 2. sorban a hangsúly a zene segítségével a szomorúság szóra esik, míg a 3. sorban a „szívedhez” szó kapja a hangsúlyt. Az aranymetszéspontra ebben a műben is jelentős részre esik. A negatív metszet a 35. ütemnél található. A kórusművek harmadik leglassabb tempója van itt, miközben a leggyorsabb tempó ebben a műben 152-es. A nagyon lassú tempót a teneramente / nagyon gyengéden / előadási utasítással teszi még meggyőzőbbé. Itt sem előkészület nélkül éri el az új tempót, négy ütemes poco allargando előzi meg a forte csúcspont után. Az aranymetszéspontra követő 3x4 ütemben ugyan nem írja ki, de ugyanazt az in rilievo technikát alkalmazza, mint a Mihálynap-i köszöntőben. Erre utal, hogy a szólamok között vándorló dallam irányát követi a teneramente utasítás. A dallam először a szopránban van:



A mezzo szólam veszi át a folytatást:



S a zenei gondolat az alt szólamban fejeződik be:



(10-12. kotta: Isten veled! – 35-38., 39-42., 43-46. ütem)

S ugyan a dallam járása egyre mélyebbre kerül, mégis egyre fényesebb lesz, hiszen a zenei sorok kvintenként emelkednek E – H –majd Fisz dúrba.

Bár valamennyi műben nem mutatható ki, a kapcsolat a tempóváltások és az arany metszéspontok között nyilvánvaló. Joggal fogalmazhatja meg laikus, vagy zeneértő, hogy miként fordulhat elő ilyen pontos ismétlődéssel az arany metszéspontban ennyi jelentős zenei történést, s ennyi tempóváltozást? Talán kiszámította a zeneszerző? Nos nem! Olyannyira nem, hogy azt is tudjuk, mennyire nem szívesen beszélt művei szerkezetéről, mennyire kerülte alkotásai magyarázatát, s kerülte a rendszeres zeneszerzés tanítást is. Ezt bizonyítja Denijs Dillének adott interjúrészlete is 1937-ben. „Ki kell jelentenem, hogy egész zeném...öszön és érzékenység dolga; ne is kérdezze senki, hogy miért írtam ezt vagy azt, miért így és miért nem inkább úgy. Más magyarázatom úgysem volna, csak az, hogy így éreztem, így írtam le.” S ezt erősíti meg 1943-ban a Harwardon tartott előadása is: „Előzetesen sohasem alkottam új elméleteket, az ilyenek még a gondolatától is irtóztam. ...Ez nem jelenti azt, hogy részletes tervek és megfelelő kontrol nélkül dolgoztam. Terveim azonban az új mű szellemére és egyes technikai problémákra vonatkoztak, például az új mű szelleme által megkövetelt formai szerkezetre;”¹²

¹² Idézett nyilatkozatok: Somfai László, Bartók Béla kompozíciós módszere (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000), 10.

Természetesen nem csak a vizsgált kórusművekben találkozunk ezzel a kapcsolattal. Válasszuk ki például az I. vonósnégyest, mely időben lényegesen korábban keletkezett, mint a kórusművek. A 2. tétel tempóváltások tekintetében eléggé változatos tétel. A pozitív metszet a 251. ütemre esik, ahol $MM=162$ -vel. Ez a tétel legnagyobb metronómszáma, vagyis itt a leggyorsabb a tempó.

A 2. vonósnégyes 2. tétele, ami egy rondó és variációs forma, 1915-17-ben keletkezett. A pozitív metszet a 444. ütemben tempóváltás helye. De a negatív metszetenél is tempóváltás van a 292. ütemben.

S végül véletlenszerű válogatással az 1934-ben keletkezett 5. vonósnégyes 3. tételében (Andante) a pozitív metszet a 63. ütemben van. Ezt követi egy fontos tempóváltás, ami ugyancsak a tétel legmozgalmasabb részét indítja, az u.n. „viharzenét”. A példák csak kiragadott tételek, de a legtöbb tételében a vonósnégyeseknek, s más hangszeres és vokális műveiben is megtalálhatjuk az aranymetszéspontra és a tempóváltások kapcsolatát.

Tempóváltások a zárlatokban

Egy-egy zenei korszaknak nem csak a teljes művekre jellemző stílusbeli szabályai fontosak számunkra. Érdekes lehet megvizsgálni a művek befejezéseit, zárlatait. Talán kimondhatjuk azt, ami szinte valamennyi nagy lélegzetű művészeti alkotásra igaz, hogy az alkotók létrehoznak egy feszültséget, ami valamilyen irányba oldódik.

Ragadjunk ki néhány korszakot, amelyekben ez a kérdés egyértelműen magyarázható: a reneszánsz korában a többszólamúság stabilizálódásával együtt járt az, hogy a feszültséget egy akkor diszsonánsnak érzett szekund vagy szeptim hangköz jelentette, ami prím, terc vagy oktáv hangközhez vezetett, mondhatjuk, hogy oldódott. A bécsi klasszikus korban a megszokott funkciórend adja a megoldást, miszerint egy domináns funkciójú nyitó jellegű akkordot egy subdomináns készít elő, s a megoldás, zárás, a tonikai akkordtól származik. S e felsorolásban a romantika számtalan alterált akkordja zárja a sort, melyek feloldásra várva az alteráció irányát követik. A 20. századtól egyértelműen elfogadott tény, hogy a többi művészeti ághoz hasonlóan a zenében is előfordulnak olyan jelenségek, amelyek az eddig megszokott rendet felrúgják, átalakítják. Sokkal erőteljesebben jelentkeznek az egyéni útkeresések, megoldások.

A zárlat előkészítése, megoldása azonban nem csak akkordok rendjét, hangközök egymásutánosságát jelenti. S egyúttal ez azt is jelentheti a vizsgálódás szemszögéből, hogy nem csak 2-3 ütemnyi anyagot kell megfigyelnünk. Előfordulhat, hogy zárlatként, befejezésként akár 10-12 ütemnyi egységet is érdemes megfigyelnünk. S esetenként ennek a nagyobb, záró formai egységnek kapcsolatát vizsgáljuk az előtte lévő anyaggal.

Egy kórusmű zárlatának kifejező volta a tempó függvénye is lehet. Vizsgáljuk meg, a tempóváltásoknak van-e szerepe a Gyermekek- és nőikarok zárlataiban, s ha igen, milyen szerepet töltenek be?

Emeljük ki először azokat a műveket a kötetből, amelyek befejezése nem hoz új tempót.

Nem történik a zárlatban tempóváltozás:

Ne hagyj itt!: A mű egytempójúságából következik, hogy a zárlat sem változik.

Leánynéző: szintén egytempójú a mű. Előadási utasítások készítik elő a zárlatot. Mivel az utolsó sor variánsa az előző zenei sornak, ezért p-ról pp-ra vált és poco ritardando javasolt az utolsó három ütemben.

Huszárnóta: A befejezés lendületét, de tulajdonképpen az egész mű lendületét még előadási javaslat sem torpanítja meg. Igazi egytempójú kórusmű.

Resteknek nótája: A Huszárnótával teljesen megegyező megoldású a mű, csupán egy General Pausa- tól torpan meg a befejezés, aminek fokozó, erőgyűjtő hatása van.

Legénycsúfoló: Nincs szükség tempóváltozásra ahhoz, hogy itt is egy fergeteges befejezést hallhassunk: elég, hogy az Esz tonalitás felé hajló befejező rész utolsó két akkordja a C-dúr fényével szóljon, s az alt szólam motorikus mozgása is ezt a hatást erősíti.

A zárlatban tempóváltozás van, amely lassabb az előzménynél:

Tavaszi: A zárlat az utolsó három ütem. $\downarrow = 112$ után következik a $\downarrow = 92$. Ez a tempólassulás azonban nem váratlanul következik be, hanem állandó lassulás eredménye. A transzcendens világ megjelenítése a világot szemlélő ember gondolataiban,

visszavezetve a kiinduló F –líd kezdésre. /Amely, tudjuk akusztikus sorrá alakul a mű elején, de az első két ütemben ez még nem derül ki./

Jószágigéző: A befejező rész tekintélyes terjedelmű, 12 ütemnyi. Formaalkotó szerepe van, hiszen a kezdő tempó tér vissza a varázslást követően. S hogy a lassabb tempó mégis igazi zárlati szerepet tud játszani, annak a háromszor változó hangerő az oka, amely a mf-től vezet a ff - ig, az utolsó két ütemben.

Levél az otthoniakhoz: Egészen minimális az utolsó három ütem lassulása (92-ről 84-re). A szinte monotonná váló imitációs szerkezetű ismétlődésből érkezik meg az új tempóba, s ehhez kapcsolódik a kiszélesedő, oktávból induló és unisonoban végződő két ütem.

Ne menj el!: A mű határeset abban a tekintetben, hogy egytempójúként is felfogható, bár vitathatatlan, hogy az utolsó formai egység célzatosan gyorsabb. Ha kimondjuk, hogy az utolsó 10 ütem a zárlat, akkor gyorsul, de ha ettől eltekintünk, s azt fogadjuk el, hogy a zárlat a mű utolsó négy, illetve az imitáció miatt az altban ez csak három ütem, akkor nem történik tempóváltozás, csupán egy kis allargando készíti elő a lezárást.

Van egy gyűrűm, karika: A lassabb tempót súlyozottabbá teszi a pesante előadásmód, mely az altban valósul meg az apróbb értékek miatt. A szoprán szólam befejező glissandoja az allargandoval valósul meg tökéletesen.

Senkim a világon: Szabó Miklós azt írja a műről, hogy „halk szavú magányzene”¹³. A zárlat ezt megerősíti azzal, hogy az utolsó nyomtatott sor még lassabb, s megkomponált, hosszan tartott kvinttel fejeződik be a mű.

Cipósütés: Komoly vezényléstechnikai feladat a mű befejező két ütemének megoldása. Motorikus négy ütem előzi meg komplementer technikával, amely egy pillanat alatt lassul le a kezdő tempóra: ♩= 152 - ről ♩= 138 - ra.

Bolyongás: A szigorúan vett zárás a 43. ütemben elkezdődő utolsó formai egységen belül pontosan csak a szoprán dallamával határolható be, miszerint az 54. ütemtől kezdődik. A fokozatos lassulást a rallentando utasítás teszi egyértelművé, s ezt erősíti a háromütemes tartott H-dúr akkord is.

Madárdal: A mű terjedelméhez képest igen hosszú a zárószakasz. A 39. ütemben kezdődő anyag nem kap metronómszámot, csak lento jelzést. De nem állunk információ

¹³ Szabó Miklós, Bartók Béla kórusművei (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 106.

nélkül, hiszen a 25. ütemtől kezdődő lento jelzésű része kapott metronómszámot, ♩= 67. A zárószakasz felétől a lento più lentová alakul, amit segít megoldani a mezzo szólam augmentált motívuma.

Csujogató: Az egyetlen tempóváltozás a műben az utolsó 11 ütemhez kapcsolódik, ez a zárlati rész. Elsősorban dramaturgiai okot kereshetünk a lassabb tempó megadásában. Néhány ütemtől eltekintve az egyes zenei részek motorikus zenei anyaga már nem fokozható. A mű alapgondolatának végső kiemelése, megerősítése a három félértékű ütem lassabb tempója, hogy a 70. ütemtől ismét *a tempo* legyen, amit az utolsó négy ütem kiszélesít. A dramaturgiai ok mellett felvetődik a tempóváltás okaként az is, hogy Bartók ezt a három ütemet utólag szúrta be a műbe.¹⁴

Ne láttalak volna! A mű legfeszítettebb része után következik a záró formai egység. A tempó ♩= 140-ról lesz ♩= 100. Pontosabban az *a tempo* tér vissza, de nem a mű elején jelzett ♩= 96-88-as metronómszám, hanem egy árnyalattal gyorsabb. Szükséges is ez, hiszen a kétütemenként kánonban ismétlődő, s lefelé tartó szöveg és dallam igényli ezt. Az igazi zárás előtti poco rallentando azt csak megerősíti.

A zárlatban tempóváltozás van, amely gyorsabb az előzménynél:

Játék: Az utolsó formai egység a 26. ütemben kezdődik, azonban ebből a befejezésre törekvő rész nagyjából a 40. ütemnél kezdődhet, itt ugyanis Bartók poco accelerandot ír elő. Az utolsó két ütemben kulminál a folyamat, s ezt ff hangerő is megerősíti.

Héjja, héjja, karahéjja!: Az egyik legpregnansabb coda megoldással találkozunk ebben a műben. Nem csak a tempó emelkedik ♩= 120 - ról ♩= 138-ra, de még egy teljes ütem szünet is megelőzi ezt, s a risoluto előadásmód kiemeli az utolsó három ütemet.

Lánycsúfoló: Hasonlóan a Ne menj el! című műhöz, itt is csak a befejezésnél találkozunk tempóváltozással. A coda egy jól irányítható accelerando után torkollik az új gyors tempóba, ami egy fergeteges befejezést produkál.

Leánykérő: A záró rész itt is terjedelmes, akár a Jóságigézőben. Az indítása a mű leggyorsabb része, tehát tempóváltás van, de ezen a hosszú zárószakaszon belül nincs több változás. A fokozást, emelést meghozzák az álló akkordok a 97-101. ütemig, a

¹⁴ Szabó Miklós, Bartók Béla kórusművei (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 204.

fényes A-dúr után a tercállású koronás C-dúr akkord, ráadásul tágfekvésben. Csak a poco allargando segít egy kicsit a pompás hangzás létrehozásában.

Keserves: Talán a szöveg, a belső feszültség, vagy a keretes szerkezet az oka, hogy ezen a kicsi szakaszon belül szinte megfordul a világ. Bár alig mérhető, de a 32. ütemtől ismét gyorsabb a tempójelzés a kottában. Könnyebb is parlando énekelni a mozgalmasabb anyagot! Abban a pillanatban, amikor a szélső szólamok legjobban eltávolodnak egymástól, s így mindkét irányban elérjük a dallami csúcspontot, egy kis rallentando az előírás, s a hosszú, álló kvint már ismét „a tempo”. Mintha a belső fájdalom és a sűrű zenei történések egymásra találtak volna.

Bánat: Bár a kötetben nem egymásután következnek a Keserves és a Bánat, a zárlatot tekintve és a tartalmát figyelembe véve sok közös vonást találunk a két zárlatban. Vegyük a vizsgálódás alapjául a 16. ütemtől kezdődő részt: poco stringendo, majd rallentando két ütem tartama alatt visszavezet bennünket az *a tempo* – hoz. S mindez történik annak ellenére, vagy azért(?), mert a mű csak egy metronomszámot kapott, s ennek alapján egytempójú.

Elment a madárka: Kétségtelenül gyorsabbak lesznek a 31. ütemtől kezdődően a negyed értékek, de ez csak látszólagos gyorsításnak tűnik, mivel a mű mozgása lelassul, a hangzás megritkul a komplementer szerű szerkesztés miatt, ami tulajdonképpen szétszórja a rezignált gondolatot. A mű halála lenne, ha a tempót változatlanul hagynánk. A 38. ütemben jelzett rallentando a bartóki alaposság megnyilvánulása.

Párnás táncdal: Az utolsó formai egység a 114. ütemben kezdődik, s $\downarrow = 76$ -ról. Bár a szerzői utasítás Tempo I-et ír, zárójeles információ: mosso, $\downarrow = 112$, vagyis gyorsabb, mint a kezdőtempó. Nem először találkozunk ezzel a megoldással, hogy az *a tempo* nem pontosan tér vissza. Magyarázhatjuk a téma súlyával, a mű terjedelmével, s azzal hogy ez a formai egység egy sokkal nagyobb ívű szerkezet. A végső lezárást természetesen Bartók bebiztosítja a poco rallentandoval.

Kánon: A kiírt parlando már eleve megváltoztatja a lüktetésérzetünket, illetve megszünteti azt. Természetesen ehhez enyhén gyorsabb tempó kell, hogy a szöveg természetes hajlékonysága megmaradjon. Mivel a zenei anyag mindkét szólamban végigfut, a zárlatot poco ritardando és diminuendo biztosítja.

Isten veled! A risoluto befejezéssel már találkoztunk a Héjja, héjja, karahéjja! című kórusműben. Ott is mint itt, gyorsabb tempót hoz a határozott éneklés. S abban is rokon

a két megoldás, hogy szünet előzi meg. De míg ott az előzmény tempója, karaktere nem változik, itt diminuendo és rallentando készíti elő a befejezés változását. Talán azért van ott teljes ütem szünet, míg itt elégséges a két negyed.

Végigtekintve valamennyi művet, megállapítható, hogy a zárlatokban megjelenő lassabb vagy gyorsabb tempó két aspektusból értékelhető:

vagy egy megkezdett folyamatot visz tovább a változás,

vagy a hosszantartó zenei történést gyökeresen megváltoztatja.

Mindkét esetben erősen befolyásolja a megoldás milyenségét a mű alapkaraktere.

Keressünk kapcsolatot e szerint a művek befejezése között, s egyúttal próbáljuk karakterük szerint is csoportosítani a befejező részeket!

„Magasztos”

Egy folyamat kiteljesedése, megérkezés az új tempóba. Tavasz, Levél az otthoniakhoz, ugyanez vonatkozik a Mihálynapra köszöntő-re is, miközben nincs új metronómszám, míg váratlan robbanásként érkezik az Isten veled! befejezése.

„Fereteges”

Kétféle módon érkezik egy folyamat végéhez ebben a típusú befejezésben: vagy egy fokozás után, amely lehet accelerando (Játék, Lánycsúfoló), de lehet crescendo is (Legénycsúfoló, Leánykérő, Jóságigéző), vagy robbanásként fergeteges a befejezés (Héjja, héjja, karahéjja!, Resteknek nótája / a G.P. miatt /).

„Lemondó”

Nem csak a befejezésük, de egész tartalmuk miatt is ezek úgynevezett „magányzenék”. Ezért nem meglepő, hogy megszerkesztett, fokozatos dinamikai és tempóbeli fogatkozás jellemzi valamennyi felsorolt művet: Ne menj el!, Madárdal, Senkim a világon, Bánat, Elment a madárka, Keserves, Ne láttalak volna!

„Súlyos”

Ebbe a csoportba sorolt három mű hatásában igen nagyszabású, mégsem illenek a fergeteges kategóriába. Vagy az irónia miatt (Van egy gyűrűm), vagy éppen a fergetegesség megtorpanásával (Csujogató), vagy a ballada visszafordíthatatlan tragédiája miatt (Párnás táncdal) kerültek ebbe a csoportba.

A kórusművek zárlataiban jelentkező eszközök között ha találunk is megegyező megoldást, azok hatása a zenei környezet miatt szinte kivétel nélkül más tartalmat eredményez.

S mindössze két olyan mű van, aminek befejezését Bartók semmiféle utasítással nem alakította, ez a Ne hagyj itt! és a Huszárnóta.

Előkészített tempóváltások

Somfai László. 18 Bartók – tanulmány Az Allegro barbaro két Bartók felvétele c. tanulmányában /Zeneműkiadó 1981. 133-149./ olvashatjuk, hogy Bartók következetesen gyorsabban adta elő darabjait, mint ahogy a kottában javasolt. Igaz ez különösen a gyors tételekre. S talán még ennél is fontosabb a kottában nem jelzett tempóingadozások jelenléte. Ez arra utal, hogy Bartók nem jelöli azokat az előadási elképzeléseit, amelyek nem térnek el gyökeresen a kortársak ízlésétől. A másik fontos következtetés Somfai tanulmányában, hogy Bartók nem szerette a gépiesen egyenletes tempót, ha csak a darab programja, vagy címe ezt nem írja elő. Külön figyelmet igényel a tempo giusto tempo karakter kezelése, hiszen tudjuk, hogy nem gépiesen egyenletesnek képzelte, hanem rugalmasan feszes, kicsi után-engedések jellemzik. Ennek birtokában érdekes megvizsgálni azokat a pontokat a kórusművekben, amelyek bizonyos szabadságot adnak az előadónak, de minden esetben tempó előkészítő szerepük van. Vizsgáljuk meg tehát a rallentando, diminuendo, accelerando, allargando, ritardando, és stringendo jelenlétét a kórusművekben! S legyen vizsgálat tárgy a General Pausa és a fermata is, mint a tempóváltás eszköze!

A kötetben a tempóváltások vagy előkészítés nélkül, robbanásszerűen jelentkeznek, vagy hosszabb-rövidebb előkészítés előzi meg a változást.

Az utóbbi megoldás a gyakoribb, hiszen a művek közül mindössze csak hat olyan van, amelyekben vagy egyáltalán nincs, vagy átmenet nélküli a tempóváltozás. (Ne hagyj itt!, Leánynéző, Huszárnóta, Resteknek nótája, Mihálynap-i köszöntő, Csujogató)

Az előkészítés módja

Tavaszi:

59-60. ütemben *rallentando* és *diminuendo* előzi meg a változást, melynek során $\downarrow = 120$ -ról $\downarrow = 92$ -re módosul a tempó. Elmondhatjuk, hogy a változás irányába visz mindkét utasítás, hiszen lassabb és halkabb lesz a folytatás.

72-78. ütemig egy viszonylag hosszú szakasz az előkészítés. A 78. ütemben eléri az új tempót, de ez a megérkezés is csak átmenet a befejezés nyugalmanak előkészítéséhez egy újabb *rallentando*-val. Így elmondhatjuk, hogy a *sempre più lento* utasítás a mű végéig tart. $\downarrow = 112$, $\downarrow = 92$ a két rész metronómszáma.

Jószágigéző:

A 42-46. ütemig *accelerando* és *crescendo* után a 45. ütemben *allargando* is segíti a megérkezést a *pesante* és lassabb tempóhoz. A változás metronómszámai $\downarrow = 104$ és $\downarrow = 84$.

A 46-50. ütemig is többféle zenei történéssel van dolgunk: Előbb egy *pesante* -ből induló *rallentando*, majd ezt követi egy *accelerando*, ami a $\downarrow = 84$ -ből $\downarrow = 136$ -hoz vezet. A rövid idő alatt történő jelentős tempónövekedést a 47. ütemben előírt *decrecendo* mindenképpen segíti. S bár a 42-50. ütemig jelentkező problémák külön kerültek tárgyalásra, mindenképpen összetartozó terület a szöveg tartalmát tekintve a csodatevő varázslás zenei megvalósulása.

Levél az otthoniakhoz

A Tavaszhoz hasonlóan ebben a műben is csak az utolsó rész előtt történik tempóváltás, s ez előkészített tempóváltás. A 27. ütemben kezdődő *rallentando* és *decrecendo* megtámaszkodik az alt C hangjában, s már az új tempóban szólalhat meg a szoprán kétvonalas C hangja. Az *a tempo* $\downarrow = 100-96$ után természetesen szólal meg a $\downarrow = 92$ indítya el a fenséges utolsó részt, amelyben már csak az utolsó három ütem hoz változást.

Játék:

A második nagy zenei egység nemcsak hangnemileg hoz újat, hanem lényegesen gyorsabb az elsőnél. / ♩= 120 után ♩= 144 / S ebből a gyorsabb tempóból emelkedik ki az utolsó hét ütem, amelyben az accelerando mellett a crescendo miatt is természetes a 160-as tempó. Az accelerando és az altban lévő k6-nyi kromatikus menet jól kiegészítik egymást.

Héjja, héjja, karahéjja:

A 10. ütemben kezdődő poco ritardando és decrescendo eredményezi a 2. versszak minimálisan lassabb tempóját, ami *quasi a tempo*, csak az előírt tranquillo miatt lehetséges a 4 metronómszámmal lassabb zene.

A 22-25. ütemig pontosan az előbbi folyamat ellenkezője zajlik, amikor a ritardandot egy gyorsabb tempó követi: ♩= 96 után ♩= 120.

Van egy gyűrűm karika:

Az alt szólamban kiírt és a lefelé haladó skálameneten könnyedén megoldható crescendo a biztosíték arra, hogy visszatérjen az *a tempo* a 15. ütemben, s nem lesz fékező hatású a H hang oktávugrása.

Tempón belül maradunk, de akusztikailag mindenképpen lassuló érzésünk van a kiszélesített 21-22. ütemben, ahol poco allargando a zeneszerzői utasítás. Szerepe mindössze a 2. versszak azonos tempójú leggero jellegének biztosítása. Talán mondhatjuk, hogy tempón belüli tempóváltás. S mindez álló egyvonalas E hangon történik az alt szólamban

Senkim a világon:

A szélesítést kérő allargando és a crescendo itt is könnyűvé teszi a következő rész agitato és gyorsabb előadását a 24-28. ütemig. Itt is az alt szólamé a feladat, amint lefelé haladó dallamot énekel, miközben a felső szólam orgonapont szerűen áll felette (♩= 152 és ♩= 168).

A kötet egyik legjelentősebb lassulása következik a 33-42. ütemig. A darab legfeszítettebb szakasza kezdődik és nem oldódik fel, csak abbamarad, amíg eljut a ♩= 168-tól a ♩= 94-ig.

Poco a poco allargando és diminuendo vezeti a folyamatot.

Cipósütés:

A 12. ütemben jelölt allargando és decrescendo segít lezárni egy zenei egységet és talán csak figyelemfelkeltő szerepe van, hogy a következő ütemben visszatér a Tempo I, ami

gyorsabb, mint a lezárt rész, ha sikerült megoldani a 7. ütemben a poco meno mosso-t. ♩= 126-ról ♩= 138-ra változik a tempó.

A most vizsgált anyag talán az egyik legösszetettebb és legnehezebb tempóváltási feladata a kötetnek. A 45. ütemben kezdődik allargandoval és decrescendoval az altban tartott Cisz hangon. ♩= 132-ről egy ütemnyi tartott hangon ♩= 104-re csökken a tempó, de rögtön elkezdődik egy accelerando az 50. ütemig, ahol el kell érni a Tempo I.-et, vagyis ♩= 138-at. Ennek a résznek a megoldásánál egyértelmű segítséget ad a cipósütés eseményének nyomon követése.

Az utolsó előkészített tempóváltás közvetlenül a coda előtt van. A 60 - 64. ütemig tartó diminuendo vezet vissza a Tempo I.-hez.

Bolyongás:

A mű 22. ütemében egy hallatlanul radikális tempóváltozás következik be, amit Bartók még egy mf hangerővel kezdődő agitato előadásmóddal tetéz. Valamiféle elrugaskodás szükséges ehhez a váltáshoz ♩= 62- -ről ♩= 152 - re-amit egy távolugró is tesz, tehát nyugalmi állapot, amit a 18. ütemben decrescendoval előkészített háromütemnyi unisono E hang biztosít.

Egészen természetes következménye van a 33. ütem ritenutojának: felkészít a csúcspont più f hangerejére és a közel 40 metronómszámmal lassabb tempóra.

S alig értük el a csúcspontot a 34. ütemben, a 37. ütem környékén rallentando és diminuendo érzékelteti a Tempo I. visszatértét a 43. ütemben. S talán nem is lenne ennyi idő alatt megoldható probléma, ha a visszatérést nem egy szintén háromütemes álló kvint előzné meg. De amíg az első részt lezáró három ütem erőgyűjtés a változásra, addig ez a második három ütem a fájdalmas megnyugvást hozza.

Lánycsúfoló:

Kiírt tempóváltozással csak a mű végén találkozhatunk, amit kétszeres előkészítés előz meg, olyan ereszd el – húzd meg módon. A 46. ütemben allargandot ír elő, amit a 47. ütemben elindított accelerando és crescendo vált, s ez torkollik az utolsó három ütembe.

Legénycsúfoló:

Csak egy ütem, a 17., amely egy ritenutoval készíti a ♩= 130-as tempót ♩= 160-ra váltani. S már nem először fordul elő az sem, hogy egyetlen szólamra, jelen esetben az altra hárul a feladat. S ebben a műben valamennyi előkészített tempóváltás így történik.

37. ütem rallentandoja három ütemes, s közben egy < és egy >, s a megérkezés Tempo I.-re

A 43. ütemben jelentkező ritenuto ugyan megállítja az *a tempo* továbbvitelét, de a rögtön elkezdődő accelerando viszont a 48. ütemre visszahozza azt.

Leánykérő:

A 16-17. ütemben egy egészen kicsiny allargando viszi tovább a nagyobb tempót. A változás ♩= 112-ről ♩= 126-ra történik.

Rallentando viszonylag hosszasan – 5 ütemen keresztül – és nagymértékben tempónövekedést készít elő a 31-36. ütemben, amihez scherzando előadásmód kapcsolódik.

50-55. ütemig ismét viszonylag hosszabb rallentando készíti elő az *a tempo* utáni gyorsabbat: ♩= 138.

Tempóemelkedést hoz a 71. ütem ritenutoja. ♩= 138, s ♩= 152-re emelkedik. Ezek a váltások a meglepetés erejével hatnak a megelőző visszatartás miatt. Ezért különösen ügyelni kell a váltás mértékére!

Keserves:

Nincs számszerinti változás, mégis megváltozik a metrum, illetve felborul az egyenletesség a 4. ütemben kiírt allargando miatt, ami a 6. ütemben ismét *a tempo*-t enged. Nyilvánvaló, hogy ez a megoldás egy nagyon óvatos utalás Bartók részéről a parlando éneklésre.

Madárdal:

A 3-4. ütemben jelentéktelen mértékű rallentando van, melyet allegretto tempó követ.

A mű méretéhez képest jelentős mértékű és időtartamú rallentando figyelhető meg, még ha kis mértékű is a nagyjából 17. ütemben kezdődő és a 25. ütemig tartó szakaszban. Ez a rész jelentős formahatás és tartalmi határ is /vége a csalogatásnak /A következő tempó arányos a rallentando hosszával, tehát jelentősen lassabb, mint az előző, ♩= 115-ről ♩= 67-re vált.

Nincs metronómszám változás, mégis világosan felismerhető a hajlékony tempókezelésre utalás a 33. ütemtől. A kissé haladósabb négy ütem közben a hangerő fogy, majd újabb két ütemben visszatérünk az előző lentohoz, ahol $\downarrow = 67$.

Bánat

Ha mereven kezeljük a problémát, akkor ez a mű egytempójú, hiszen csak egyetlen egy metronómszám került a partitúrába. A kottakép azonban mást mond: 13-15.ütemig, s ugyanez a folyamat a 16-20. ütemig megismétlődik, csak az utóbbi bővülése miatt ez hosszabb folyamat. Előbb egy stringendo és crescendo, majd decrescendo és rallentando után ismét *a tempo*.

Ne láttalak volna

A 12. ütemtől a 21. ütemig folyamatos diminuendo tökéletesen betölti szerepét: fogyó erőt képvisel. Az új tempó gyorsabb az előzőnél. A további gyorsulást a crescendo segíti /27-30-ig./

33. ütemben *tornando* csökkenti a tempót, $\downarrow = 126$ -ról $\downarrow = 108$ -ra.

S a 140-estempót a 38. ütemben diminuendo előzi meg.

A Tempo I.- hez vezető utat *allargando*val tesszük meg a 43-46. ütemig. / $\downarrow = 140$ - $\downarrow = 100$.

Elment a madárka

A 13-21. ütemig *poco ritenuto*t ismét *a tempo* követ. $\downarrow = 62$ az alaptempó, s a 2. versszak bővülése során kéri a *poco ritenuto*t, amit egy crescendo nyit és egy decrescendo lezár, hogy újrainduljon a 21. ütemben a *quasi a tempo*.

Párnás táncdal

A 17-18. ütemben *rallentando* után lassabb tempó következik. $\downarrow = 104 \rightarrow \downarrow = 84$, ami egy természetes folyamat, különösen egy tartott hangon.

A 46-51. ütemig a *rallentando* pontosan fordított eredményt produkál: a tempó gyorsabb lesz. $\downarrow = 104$ után $\downarrow = 112$ lesz. S ugyanez ismétlődik formai okok miatt a 90-93. ütemig.

Kánon

Itt is *rallentando* után lesz lassabb tempó a 16-18. ütemig. ♩=132 → ♩=106. S minden a parlandot készíti elő *poco sostenuto*val.

Isten veled!

Metronómszám nélküli *poco allargando* után ismét a tempó következik a 15-17. ütemig. Gyakorlatilag jelölt lezárása az 1. versszaknak, s visszatér az *a tempo* a kétütemnyi A – E kvinten, hogy ne törjön szét a 2. versszak.

A 31. ütemben ♩=80, s *poco allargando* után ♩=60 lesz a tempó.

Stringendot követően (60. ütem) lesz gyorsabb a tempó, ♩=92 → ♩=132 a 71. ütemben.

S végül a 82. ütemben lévő *allargando* és egy negyed szünet után Tempo I. a 83. ütemben. Az igazi előkészítést a szünet adja.

Miután végignéztük az előkészített tempóváltozásokat, érdemes néhány többször előforduló megoldásról beszélni.

A tempóváltás előkészítése sok esetben csak egy mozgó szólamra hárul. Nézzük a példákat!

A **Jószágigéző** 46-47. ütemében nem különösen nehéz a *rallentando* megoldani a szoprán repetáló nyolcad hangjain.

Ritardando van a **Héjja, héjja, karahéjja!** 22-23-24. ütemeiben. A szopránból kerül az altba az egyenletes nyolcad mozgás, míg a többi szólamban álló, egész ütemet kitöltő értékek szólnak. Tulajdonképpen komplementer technikával van dolgunk, mint a **Lánycsúfoló**ban.

Könnyebb a visszatérés a Tempo I.-re a **Van egy gyűrűm, karika** 15. ütemében, hiszen csak a vezénylő feladata a gyorsabb tempó megragadása, s nem kell a kórus ellenállásával megküzdeni.

Mindig könnyebb a lefelé tartó dallammozgásban a *crescendo* megoldani, ezért szerencsés a *rallentando* - hoz kapcsolódva a *cresc.* a **Senkim a világon** 24-27. üteméig. Ebben a műben valamennyi tempóváltás csak az egyik szólam mozgásával történik.

A **Cipósütés** legnehezebb részének tartott a 44. ütemben kezdődő részében a változás előkészítése mindig csak egy szólamot érint. Az alt tartott Cisz hangján lassítunk, de mivel nincs mozgás, ezért csak a karnagy feladata, hogy a megfelelő arányt elképzelje.

A **Bolyongás** középső részében a csúcspont előtt csak az alt feladata a kis *ritenuto*, s a

visszatérés előtti jelentős tempócsökkenés tartott hangon történik, igaz itt szól mindhárom szólam.

A **Legénycsúfoló** három tárgyalt előkészítésében mindig az alté az előkészítő szerep.

A **Leánykérőben** egy kivétellel valamennyi szólam részt vesz az előkészítésekben, de vannak uralkodó szólamok, amelyek egyértelműen alakítják a tempót.

Ugyanez figyelhető meg a **Tavaszbán** is.

S vannak az előkészítésben visszatérő megoldások, amelyek nem szakíthatók el a szöveg tartalmától, amely egyéb változásokat is eredményez.

Csak a mű utolsó részében történik előkészített tempóváltozás három műben: **Tavaszbán**, **Levél az otthoniakhoz** és **Játék**.

Bár nincs szembetűnő különbség a rallentando és ritenuto használata között, mégis fontos külön csoportosítani a két lassításhoz, visszatartáshoz, késleltetéshez kapcsolódó részeket, mert Bartók így használta. A következő táblázat segítségével tekintsük át, hogy milyen utasítások előzik meg a tempóváltozásokat, vagyis hogyan készíti ezeket elő Bartók!

<u>Az előkészítést jelentő előadási utasítás</u>	<u>A tempó változása</u>	<u>Előfordulásuk a művekben</u>
Rallentando	Lassabb	Tavaszi, Levél az otthoniakhoz, Legénycsúfoló, Madárdal, Párnás táncdal
Rallentando	Gyorsabb	Jószágigéző Párnás táncdal
Ritardando	Lassabb	Héjja, héjja, karahéjja! Bolyongás
Ritardando	Gyorsabb	Héjja, héjja, karahéjja! Leánykérő Legénycsúfoló
Allargando	Lassabb	Senkim a világon Cipósütés Isten veled!

<u>Az előkészítést jelentő előadási utasítás</u>	<u>A tempó változása</u>	<u>Előfordulásuk a művekben</u>
Diminuendo	Gyorsabb	Ne láttalak volna
Accelerando	Lassabb	Jószágigéző
Accelerando	Gyorsabb	Játék Lánycsúfoló

A General Pausa és a tempóváltások

Már a klasszikus mesterek is éltek azzal a lehetőséggel, hogy egy pillanatnyi, vagy ütemnyi csend, várakozás felkészítsen bennünket változásokra. A General Pausa az Egneműkarokban is eszköz néhány esetben a tempóváltozás előkészítésére.

Hat műben találkozunk ezzel a megoldással. Vezényléstechnikai szempontból nem közömbös hogy a szünet már az új tempóban, vagy a régiben van-e? Két esetben gyorsulás követi a szünetet: a *Héjja, héjja, karahéjja!* szünete még az előző rész lezárása, ezért régi tempó, míg a *Ne láttalak volna!* már az új rész kezdetét hozza, tehát már a gyorsabb tempót igényli.

<u>Cím</u>	<u>Előfordulás</u>	<u>Előző tempó</u>	<u>Követő tempó</u>
Ne láttalak volna	21. ütem (4/4-es)	♩= 96-88	♩= 116
Héjja, héjja, karahéjja!	34. ütem (2/4-es)	♩= 12	♩= 138

S négy esetben lassabb tempót eredményez az egy, illetve két ütem szünet /két ütem G.P. a Párnás táncdalban /.

<u>Cím</u>	<u>Előfordulás</u>	<u>Előző tempó</u>	<u>Követő tempó</u>
Mihálynapki köszöntő	33. ütem (5/4-es)	♩= 132	♩= 116
Keserves	8. ütem (3/4-es)	♩= 65	♩= 57
Párnás táncdal	102-103. ütem (3/8-os)	♩= 112	♩= 76
Isten veled!	83.ütem (3/4-es)	♩= 132	♩= 90

A **Keserves** szünetében még a régi tempó érvényes, de nagyon ügyelni kell a következő ütem avisójának hosszúságára, hogy megfelelő legyen a tempócsökkenés. Nem így a **Ne láttalak volna!** című műben, ahol a G.P. már az új tempóban lüktet. Különleges eset a problémán belül az **Isten veled!**, hiszen csak egy negyed szünet idejére akad meg a zenei folyamat, de ennek a G.P.-nek dramaturgiai jelentősége van a visszatérés miatt.

S még három műben találkozunk General Pausával:

Resteknek nótája 39. ütemében és a **Legénycsúfoló** 56. ütemében, de itt a szünetet nem követi új tempó. Érdekes azonban, hogy a lendület megtorpanásával szinte új tempóérzetünk van. S a harmadik a **Jószágigéző** 32. ütemében nyolcad szünet (fermatával) mely a 2. rész előkészítése.(ld. fermata részben!)

A fermata szerepe a tempóváltozásokban

A fermata (♩) a General Pausához hasonlóan előkészítő szerepet tölthet be a tempóváltozás előtt.

Hét műben találhatunk fermata-t.

A **Cipósütés** 53. ütemében nem hoz tempóváltozást a fermata.

Három műben a mű végén alkalmazza, itt nyilvánvalóan nem új tempó előkészítését szolgálja.

A Leánykérő utolsó tagfekvésű C-dúr akkordját poco allargando előzi meg. Így a fermata a kiszélesített minimális lassításnak felel meg.

Ugyanez a jelenség figyelhető meg a **Csujogató** című műben is D-dúr zárlattal.

A **Legénycsúfolóban** szintén az utolsó ütemben találkozunk fermata-val. Itt is C-dúr akkord szól. Elképzelhető, hogy énektechnikai oka is van a fermatanak, ugyanis először egy tercállású tagfekvésű akkord szól, **ff** hangerővel. Ez után a szopránnak n6-et kell ugrani, ráadásul az egyvonalas g hang nem jellemzően szoprán fekvés. Természetesen a dramaturgiai és a hangnemi (a záróakkord előtt több ütemen keresztül c-moll fordulatok hangoznak, minore-maggiore fordulatként) okot sem zárhatjuk ki.

A további három műben tempó előkészítő szerepe van a fermatának.

A *Tavas*z –ban a fermata az ütemvonalon van. A rallentando és diminuendo folytatása szinte a szüneten lévő fermata. Három azonos tempójú versszak után lényegesen lassabb lesz: ♩= 120 után ♩= 92.

A *Jóságigéző*ben hasonló a megoldás, de itt a részt lezáró nyolcad szünet fölé kerül a fermata. (32. ütem) Utána szinte a meglepetés erejével szólal meg pp hangerővel a mezzóban az egyvonalas E hang, ami a ♩= 126 után már csak ♩= 104.

Új megoldást hoz a *Keserves* 7. ütemében. A 7. ütem álló H-oktávjában egy F hang hoz létre tritonust. Így hangköz és fordítása együtt van ebben az akkordban. A fermata megerősítés a 8. ütem General Pausaja, s máris az új, lassabb! tempóban vagyunk. ♩= 65 és ♩= 57. Egyik legizgalmasabb megoldás a kötetben!

A hangnemek és tempóváltások kapcsolata

A különböző korok zenei alkotásaiban a hangnemeknek szerepe van érzelmi állapotok, jelenségek ábrázolásában. Pl.: Bach: Máté passiójában a központi korál ötször hangzik el ötféle hangnemben 4# - 1b-ig süllyedve a drámai tartalomhoz igazodva. S kiemelve a klasszikus kort már az egyes hangnemekhez tudunk konkrét jelenségeket kapcsolni. Mozart: a-moll zongoraszonátája (KV:310) a bánat jelképe, hiszen édesanyja halálakor komponálta párizsi hangversenykörútja idején. Azt is tudjuk, hogy „a klasszikus zene hagyományos „természeti ” hangneme”¹⁵ az F-dúr, ezért nem véletlen, hogy Beethoven: VI. szimfóniájának hangneme is F-dúr.

A klasszikus elődök után próbáljunk kapcsolatot keresni a Gyermek és nőikarok tempója és hangneme között. Az összehasonlítás a kórusművek kezdetekor értelmezhető hangnem szerinti csoportosítás szerint történik. Azt is le kell szögezni, hogy a tempóváltás pillanatában élő hangnemet vesszük a vizsgálódás alapjának, még akkor is, ha nagyon hamar megváltozik a hangnem a váltást követően. Természetesen időnként az előzménnyel is érdemes, illetve szükséges foglalkozni.

Eltekintve a részletes hangnemi elemzéstől – amit egyébként minden érdeklődő tanulmányozhat Szabó Miklós, Bartók Béla kórusművei (Budapest: Zeneműkiadó 1985)

¹⁵ Pándi Marianne, Hangverseny kalauz – Zenekari művek (Budapest: Zeneműkiadó, 1972), 114.

című nagyszerű munkájában - , elégedjünk meg a következő táblázattal, amiben nyomon követhetjük a művekben előforduló tempó - és hangnemi váltásokat.

Cím	Tempó	Hangnem	Ütemszám
Jószágigéző	♩= 126	G-dúr	1. 60
Levél az otthoniakhoz	♩= 100-96	C-dúr	1.
	♩= 92	C-dúr	28.
Játék	♩= 120	c-moll	1.
Játék	♩= 144	C-dúr	26.
Héjja, héjja, karahéjja!	♩= 100.	d-moll	1.
	♩= 138		35.
Héjja, héjja, karahéjja!	♩= 96 (quasi a tempo)!!!	d-moll	13.
Héjja, héjja, karahéjja!	♩= 120	d-moll, de B-dúr indítással	25.
Senkim a világon	♩= 138-126	Desz-dúr	1.
	♩= 116		42.
	♩= 94		40.

Cím	Tempó	Hangnem	Ütemszám
Senkim a világon	$\text{♩} = 152$	Desz-dúr	15.
Senkim a világon	$\text{♩} = 108$	Desz-dúr	47.
Senkim a világon	$\text{♩} = 168$	B-dúrba tart	28.
Cipósütés	$\text{♩} = 138$	E-dúr	1. 13. 50.
Cipósütés	$\text{♩} = 126$	cisz-eol	7.
Cipósütés	$\text{♩} = 148$	D-dúr (akusztikus)	19.
Cipósütés	$\text{♩} = 120$	G-dúr	23.
Bolyongás	$\text{♩} = 62$	G-dúr!	1. 43.
Legénycsúfoló	$\text{♩} = 130$	C-dúr	1. 48.
Legénycsúfoló	$\text{♩} = 160$	F-dúr	18.
Mihálynap köszöntő	$\text{♩} = 116$	A-dúr	1.
Mihálynap köszöntő		G-dúr	16.
Mihálynap köszöntő		F-dúr	34.
Mihálynap köszöntő	$\text{♩} = 132$	E-dúr	25.
Mihálynap köszöntő	$\text{♩} = 104.$	D-dúr	43.
Tavaszi	$\text{♩} = 120$	F-akusztikus	1.
Tavaszi	$\text{♩} = 92$	C-dúr	61.
Tavaszi	$\text{♩} = 112$	F	68.
Tavaszi	$\text{♩} = 92$	F	78.

Cím	Tempó	Hangnem	Ütemszám
Leánykérő	♩= 112	c-moll	1.
		h-moll	44.
Leánykérő	♩= 126	g-moll	18.
Mihálynap köszöntő	♩= 104.	D-dúr	43.
Leánykérő	♩= 132	H-dúr	36.
Leánykérő	♩= 152	C-dúr	72.
Leánykérő	♩= 168	a-moll → C-dúr	83.
Keserves	♩= 65	D-dúr	2. 32.
Keserves	♩= 57	e-moll	9.
Madárdal	♩= 71	C-mixolíd	1
	♩= 115	C-mixolíd	5.
Madárdal	♩= 67	Disz – Esz	25.
	♩= 67	a-moll → c-moll → C- dúr	38 → a végéig
Ne láttalak volna!	♩= 96-88	c-moll	1.
	♩= 100 Tempo I. !!!	c-moll	46.
Ne láttalak volna!	♩= 116	Asz-dúr	22.
Ne láttalak volna!	♩= 126	b-moll	30.

Cím	Tempó	Hangnem	Ütemszám
Ne láttalak volna!	♩ = 140	e-moll → b-moll	38 →
Elment madárka	a ♩ = 62	E-dúr	1.
Elment madárka	a ♩ = 58-	A-dúr	21.
Elment madárka	a ♩ = 55	B-dúr	27.
Elment madárka	a ♩ = 74	e-moll	31.
Párnás táncdal	♩ = 104	f-moll É-dúr F-dúr	1. 39. 84.
Párnás táncdal	♩ = 84	a-moll b-moll	19. 67-
Párnás táncdal	♩ = 76	fisz-moll	104.
Párnás táncdal	♩ = 112	Fisz-dúr B-dúr Asz-dúr	51. 93. 114.
Kánon	♩ = 132	d-moll	1.
Kánon	♩ = 106	c-moll (szubmoll)	18.
Kánon	♩ = 84	E, c	22.

Cím	Tempó	Hangnem	Ütemszám
Isten veled!	♩= 90	a-moll	1.
		c-moll, asz-moll	83.
Isten veled!	♩= 80	A-dúr	19.
Isten veled!	♩= 60	cisz-moll	35.
Isten veled!	♩= 120	E-dúr	47.
Isten veled!	♩= 92		55

Ha alaposan áttanulmányozzuk a partitúrát, akkor észrevehetjük, hogy alig van olyan mű, illetve műrészlet, ahol a tempóváltozással ne járna együtt a hangnemváltás is: A néhány kivétel közül ilyen mű pl. a Tavasz 1.2.3. versszaka, ahol csak hangnemváltások vannak, bár ezekhez a hangnemváltásokhoz karakterváltások kötődnek, amik óhatatlanul némi tempóváltozást is eredményeznek. Vagy a Mihálynap-i köszöntő második tagjának első része és az előző tag tempója azonos, csak a hangnem változik. De mint azt már megfogalmaztuk, sokszor egy új karaktert, s néha egy-két metronómszámnyi változást nem a megváltoztatott tempó, hanem az új színt adó új hangnem adja.

A táblázat segítségével a legszembevetőbb kapcsolat a tempóváltások és hangnemváltások között abban látható, hogy ha a mű során visszatér egy tempó, az sok esetben a hangnem visszatérését is eredményezi, de ezt úgy is megközelíthetjük, hogy azonos hangnem azonos tempót igényel egy művön belül. Pl.: a Jóságigéző első és harmadik részének G-dúr hangneméhez ♩= 126-os tempó kapcsolódik.

1-4. ütem:

Befejezés:



(14-15. kotta: Jóságigéző)

S hasonló helyzettel találkozunk még a Héjja, héjja, karahéjja!, Cipósütés, Legénycsúfoló, Keserves és a Ne láttalak volna! a táblázatban jelölt részeiben. Egy vagy több kvint esés az egymást követő részekben tempólassulást eredményez: pl. Keserves 9. üteménél, az Elment a madárka 21. ütemében (-4 kvint) és a 27. ütemben. Vagy ha nincs is változás, a hatás olyan: Mihálynap kiöszöntő 1.2. versszaka.

A dúr és moll tonalitás megléte óta tudjuk, hogy a dúr mindig fényes, diadalmas, jókedvű, s a moll hangzás szomorú, vagy akár lágú is lehet. A dúrt szeretjük gyorsan, a mollt lassan megszólaltatni. No, nem ilyen egyszerű a dolog mindig, de segíthet ez a fajta gondolkodás, pl. a Cipósütés 7. ütemében. S ugyanebben a műben a mixolíd és fríg váltás a 26. és a 32. ütemben. A Játék 26. ütemében jelentős gyorsulást hoz a dúr-ra váltás. A Leánykérő utolsó részeinek tempófokozása is dúr hangnemekhez kötődik. s ugyanebben a műben tempóvisszatérések esetében is, ha nem is ugyanaz a hangnem, de a mollhoz moll s a dúrhoz dúr hangnem tér vissza. A Párnás táncdal valamennyi lassú része moll hangnemű.

De előfordul az is, hogy a hangnemi színesség mellőzni engedi a tempók sűrű váltását: pl.: Madárdal, a Tavasz első három versszaka, a Mihálynap kiöszöntő első két része.

Szabó Miklós rendkívül szemléletesen fogalmazta meg a hangnemek szimbolikus jelentését a kötet darabjaiban.¹⁶ Érdemes megvizsgálni, hogy a művekben betöltött jelképes szerepük mellé kapcsolható e valamiféle tempóbeli rend is? Természetesen itt sem tekinthetünk el a környezet hangnemétől, s egy kicsit ahhoz is viszonyítunk. S

¹⁶ Szabó Miklós, Bartók Béla kórusművei (Budapest: Zeneműkiadó 1985), 286-287.

előfordulásukat csak tempóváltásnál, illetve műkezdéskor figyeljük, s csak azoknál a hangnemeknél, ahol van összehasonlítható mű.

A **C** a fény, a ragyogás jelképe. Metrikus anyagban, s műkezdéskor $\downarrow = 100-130$ -ig terjedő tempóval találkozunk. Moll hangnem után jelentősen emelkedik (Játék: 120-ról 144-re.), s egyéb helyeken is, ha tartósan megmarad a hangnem, tempónövekedést hallunk (Leánykérő)

A **G**-nek nincs speciális jellege. A Bolyongástól eltekintve itt is magas metronómszám társul a hangnemhez, 116-és 138 között – Jóságigéző, Leánykérő és Mihálynap-i köszöntő.

Az **E** a remény, s még inkább az öröm jelképe. 132, s 138 a metronómszám A Mihálynap-i köszöntőben és a Cipósütés három részében is. 120-as metronómszám kapcsolódik az Isten veled! 47. üteméhez. Tehát igen közeli a lüktetés mértéke, de a tartalom is. Az Elment a madárka $\downarrow = 62$ -vel, tehát nem jelentős az eltérés, de a téma jelentős különbsége miatt mégsem kezelhetjük egyenlően az előbbi művekkel.

Az **F** pasztorál jellegű. A Tavaszban egyértelmű ez a jelleg, s a két előfordulás közel van egymáshoz – 112 és 120. (a mű végén is jelentkezik a hangnem, de a befejező *sostenuto* miatt nem értékelhető). Hatásában közel van a Tavaszhoz a Mihálynap-i köszöntő részlete, s tempóban is, $\downarrow = 116$. A Legénycsúfolóban jelentősen eltér ettől a tempótól, mert $\downarrow = 160$, de ezt a szöveg megkívánja, miszerint ennek a résznek nincs szimbolikus jelentése.

Az **a-moll** a bánat és szomorúság, lemondás jelképe. Természetesnek érezzük, hogy az ehhez a hangnemhez kapcsolódó tartalomnak a bánat és szomorúság a témája, s az ehhez kapcsolódó tempók 100 alatt vannak. A Madárdal 38. ütemétől a mű végéig, $\downarrow = 67$, a Párnás táncdal 19. ütemében $\downarrow = 84$, s az Isten veled! 1. versszaka $\downarrow = 90$.

Reménytelenség jelképe az **e-moll** hangnem. Ha az egész első tagot veszem alapul a Bolyongásban, s nem csak a kezdő trichordot, akkor a rész hangneme e-moll. $\downarrow = 62$. A Keserves 9. ütemétől az e-mollhoz $\downarrow = 57$ járul, s ez a legalacsonyabb metronómérték a kötetben. Az Elment a madárka 31. ütemétől $\downarrow = 74$, de a szinte mindig félértékű ritmusértékekből építkező résznél nem érezzük gyorsnak a tempót. Összességében ehhez a tempóhoz is alacsony értékek kapcsolódnak.

A **d-moll** a halál jelképe. Két helyen találkozunk vele tempóváltásnál a kötetben. A Kánon kezdetekor, itt $\downarrow = 132$ -vel, s Héjja, héjja, karahéjja több részében is. 100 és 138 közötti metronómértékkel nem lehet azonosságot felállítani.

A *c-moll* a szenvedélyes, fájdalmas, fatális jelképe. A Játék és a Leánykérő kezdetének hasonló a tempójelzése: ♩= 120, illetve ♩= 112. A Ne láttalak volna! kicsit lassabb, ♩= 100 és ♩= 96-88. Tartalmukat tekintve is van ekkora különbség a két csoport között.

S végezetül a boldogtalanság hangneme a *b-moll*, amelyre nagyon szép példákkal találkozhatunk a kötetben. A Párnás táncdal 67. ütemétől a második melléktéma, melyben ♩= 84, s a Ne láttalak volna! 30. ütemétől ♩= 126. A zenei környezet teszi különbözővé a két tempót.

Valamennyi műre érvényesíthető összefüggést nem tudunk felmutatni, de a bátran kijelenthető, s az eddigi kapcsolatkeresés bizonyítja, hogy a hangnemváltások, és a tempók megváltozása a legtöbb esetben együtt jár, azok között kapcsolat található. Tehát a karnagy feladata, hogy ne csak a tempóváltozással, hanem a hangnem változásával is foglalkozzon, arra hívja fel énekesei figyelmét.

Hangfelvételek összehasonlítása

Egy zenemű a pódiumon tud életre kelni. Ma azonban a digitális technika korában legalább annyira népszerű a gépi zenén való ismerkedés a művekkel. Ezek és technikailag kevésbé tökéletes elődeik segítségével a művek megismerése mellett tanulságul szolgálhatnak egy muzsikusk számára, keresve a zeneszerzői elképzelések legtökéletesebb megvalósításának módját.

Három kitűnő hangfelvétel kerül összehasonlításra. Mindhárom felvételen éneklő kórus és karnagy nagy igényességgel dolgozta fel a kötet kórusműveit. A legtöbb esetben alig térnek el a Bartók által előírt, megtervezett előadási időtől, és utasítástól. S ha mégis, mi az oka? Mennyi előadói szabadsága van egy karnagnak Bartók kórusműveinek előadásakor?

Minden túlzás nélkül kimondhatjuk, hogy ezekről a kórusművekről nemcsak Magyarországon, hanem az egész világon a legtöbbet **Szabó Miklós** (1931. április 15. Szentgotthárd)¹⁷ tud. S nemcsak azért mert megírta a témában alapirodalomnak számító könyvét, hanem mert többször koncertpódiumra, illetve lemezre vitte a teljes sorozatot. S

¹⁷ Brockhaus-Riemann, Zenei lexikon 3. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 428.

ebbe beletartozik az is, hogy többször betanította – valószínűleg egészen más összetételű, tudású, hanganyagú és érettségű - kórusának. Még ha ez a kórus mindig is a Győri Leánykar volt, melynek alapító karnagyja (1958).¹⁸ A többször elkészített hangfelvétel maga számára is hallatlanul sok tanulással járt, s módja volt egyre érettebben, pontosabban megszólaltatni a teljes sorozatot.

Dobszay László (1935. február 2. Szeged)¹⁹ sokirányú zenei tevékenységének legfontosabb területe az egyházzene, ezen belül is a gregorián éneklés. A Hangok világa 6 kötete a magyarországi szolfézstanítás alappilléret képezi. Szabó Miklóshoz hasonlóan példaadó koncertek és hangfelvételek őrzik munkája eredményét. Bár az általános bartóki előadási normák mindenki számára kötelezőek, mégis érdekes csemegének tűnik, hogyan nyúlt ehhez a gregoriánál sokkal szikárabb, zártabb érzélemvilágú zenéhez?

A harmadik előadó **Andor Ilona** (1904. április 9. Pécsvárad – 1977. július 18. Budapest)²⁰. A felvétel 1965-ben készült a Vendel utcai Tanítóképző Kodály Zoltán kórusának előadásában. A három vizsgált előadás közül ez a legrégebbi. A felvétel más technikai lehetőségekkel készült, mint a maiak, s nem lehetünk biztosak abban sem, hogy a megszólaló tempókat az akkori tökéletlenebb technika nem befolyásolta – e esetleg valamilyen irányba. A kórus éneklési technikája sok esetben akusztikailag megbillenti az előadást, s ez alkalmanként az intonációs finomságokra sincs jó hatással. S ha bár mindannyian boldogok lennénk, ha ma a leendő tanítók ezeket a műveket el tudnák énekelni, tegyük mégis a művek tempóját boncasztalra, pontosabban keressük meg a felvétel minden tanulságát!

Andor Ilona korának egyik legelismertebb Kodály előadója volt kórusművek tekintetében. Kodály neki ajánlotta az *Árva* vagyok c. kórusművét. Valószínű, hogy a felgyorsult élettempónak köszönhetően manapság Andor Ilona felvételeinek tempóját szinte kivétel nélkül lassúnak érezzük. Pedig bizonyára Kodály ellenőrizte ezeket a tempókat. Ezért lehetünk nagyon kíváncsiak a Bartók kórusművek tempójára. A felvételen nem a Bartók által összeállított füzetek sorrendjében hallhatjuk a műveket, hanem a Magyar Kórus 1942-es kiadása alapján. Tudjuk, hogy ebben a kiadásban számtalan hiba éktelenkedik, amelyekből az újranyomás során néhányat kijavítottak, de néhány új is született. A felvétel

¹⁸ Brockhaus-Riemann, Zenei lexikon 2. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 86.

¹⁹ Brockhaus-Riemann, Zenei lexikon 1. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 449.

²⁰ Brockhaus-Riemann, Zenei lexikon 1. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 50.

a Bárdos Lajos és Szabó Miklós által kijavított hibákat még tartalmazza. Pl. hiányzik az Isten veled! 55. ütemében a meno mosso (assai andante), ♩ = 92.

Bár elég nehéz határvonalat húzni, hogy meddig mehetünk el egy anyag szabad kezelésében, a bartóki követelmények ismeretében keressük meg a legideálisabb megoldásokat mindnyájunk okulására!

Mielőtt hozzákezdénénk a művek előadások szerinti elemzéséhez, érdemes megvizsgálni a durata idők szerint az egyes mesterek szerinti előadásokat, melyet a következő táblázat szemléltet. (A teljes előadási idő nem egyezik meg a lemezborítókön nyomtatottakkal. A megszólalás pillanatától a záróhangok megszűnéséig tartott a mérés, így itt némiképp alacsonyabb durata időket olvashatunk.)

<u>A kórusmű</u>	<u>Bartók</u>	<u>Szabó</u>	<u>Eltérés</u>	<u>Dobszay</u>	<u>Eltérés</u>	<u>Andor</u>	<u>Eltérés</u>
<u>Címe</u>	<u>Béla</u>	<u>Miklós</u>		<u>László</u>		<u>Ilona</u>	
Tavaszi	2'2"	2'4"	+2"	2'15"	+13"	2'00"	-2"
Ne hagyj itt!	1'50"	1'44"	-6"	2'	+10"	1'59"	+9"
Jószáigigéző	1'15"	1'17"	+2"	1'11"	-4"	1'13"	-2"
Levél az otthoniakhoz	2'4"	2'2"	-2"	2'4"	-	1'59"	-5"
Játék	0'41"	0'40"	-1"	0'34"	-7"	0'39"	-2"
Leánynéző	1'7"	1'7"	-	1'4"	-3"	1'8"	+1"
Héjja, héjja, karakéjja!	0'45"	0'45"	-	0'41"	-4"	0'46"	+1"
Ne menj el!	1'30"	1'29"	-1"	1'30"	-	1'35"	+5"
Van egy gyűrűm	1'2"	0'59"	-3"	1'00"	-2"	1'1"	-1"
Senkim a világon	1'17"	1'18"	+1"	1'24"	+7"	1'18"	+1"

<u>A kórusmű</u>	<u>Bartók</u>	<u>Szabó</u>	<u>Eltérés</u>	<u>Dobszay</u>	<u>Eltérés</u>	<u>Andor</u>	<u>Eltérés</u>
<u>Címe</u>	<u>Béla</u>	<u>Miklós</u>		<u>László</u>		<u>Ilona</u>	
Huszárnóta	1'36"	1'40"	+4"	1'33	-3"	1'41"	+5"
Resteknek nótája	0'39"	0'35"	-4"	0'35	-4"	0'40"	+1"
Bolyongás	1'40"	1'46"	+6"	1'50"	+10"	1'40"	-
Lánycsúfoló	1'25"	1'25"	-	1'23"	-2"	1'27"	+2"
Legénycsúfoló	0'57"	0'58"	+1"	0'53"	-4"	1'	+2-
Mihálynap köszöntő	2'55"	3'	+5"	2'44	-11"	2'57"	+2"
Leánykérő	1'37"	1'43"	+6"	1'44"	+7"	1'40"	+3"
Keserves	1'47"	1'52"	+5"	1'52"	+5"	1'53"	+6"
Madárdal	1'24"	1'27"	+3"	1'32"	+8"	1'30"	+6"
Csujogató	1'15"	1'16"	+1"	1'9"	-6"	1'16"	+1
Bánat	1'30"	1'31"	+1"	1'32"	+2"	1'30"	-
Ne láttalak volna!	2'17"	2'25"	+8"	2'5"	-12"	2'27"	+10"
Element a madárka	1'20"	1'22"	+2"	1'38"	+18"	1'23"	+3
Párnás táncdal	2'57"	2'58"	+1"	2'50"	-7"	3'09"	+12"
Kánon	0'55"	0'57"	+2"	0'56"	+1"	0'57"	+2"
Isten veled!	2'34"	2'37"	+3"	2'46"	12"	2'26	-8"

Most vizsgálódjunk a művekben részletenként! Keressük meg az esetleges eltérések okait, illetve emeljük ki a figyelemreméltó és tanulságos megoldásokat!

Előtte azonban érdemes elgondolkodni Bartók szavain, amit a Gépzene címmel írt 1937-ben:

„Kottaírásunk tudvalevő többé-kevésbe fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzeléseit, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért mert él, azért mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.”

1. Tavasz

Szabó Miklós: Az indító tempó megegyezik az előírt metronomszámmal. Az A-dúrtól kissé mozgékonyabb, de a fényesebb hangnem ezt indokolja. Ez a mozgékonyabb megmarad az Esz tonalitásnál is, de úgy hogy a tempó nem változik. Az 59-60. ütemben a rallentando arányos, ezért a 61. ütemtől a sostenuto az előírt $\downarrow = 92$ lesz. S mivel a piu mosso megőrzi a p hangerőt, így a tempó sem lódul meg, csak egy árnyalattal lesz mozgékonyabb.

A mű végén is megfelelő mértékű lesz a tempócsökkenés.

Dobszay László: A kezdő tempó lényegesen lassabb, kb. $\downarrow = 104$ Bár ezzel a tempóval rendkívül lírai lesz a hangvétel, amelyben a szoprán szinte szólista szerepet tölt be. Ez a tempó három versszakon keresztül megmarad, bár erős a tempóingadozás a szabadon engedett hajlékonyság miatt. Az utolsó versszak $\downarrow = 92$, de így eltűnik a kontraszt az utolsó versszak és az előzmény között, pedig ezt Bartók erőteljesen hangsúlyozza. Gyakorlatilag a 68. ütemben kezdődő piu mosso - ig alig változik a tempó. Itt viszont lényegesen gyorsabb, s a sostenuto sem lassul le, a $\downarrow = 92$ helyett $\downarrow = 116$. A 3. versszak gyorsabb tempóival közelíti meg a Bartók által előírt időt.

Andor Ilona: A mű kezdeténél az előírt tempó pontos, de az első versszak végére lelassul kb. $\downarrow = 116$ -ra s megmarad ennél a tempónál. A 2. versszak ismét felveszi a kezdő tempót, majd lelassul és így marad az 57. ütemig, ahol egy nagymértékű lassulást hallunk, amely a sostenuto, $\downarrow = 92$ érték alá megy. Ezzel a tetteükkel nem készítik elő az új tempót – amely egyébként megfelelő-, hanem széttörik a zenei folyamatot, különösen azért, mert egy negyed szünet van e rész végén, mely után egy korona is erősíti a tagoltságot.. Az utolsó

versszak tempóváltásai renden vannak arányukban, de a più mosso gyorsabb, s ehhez arányul a folytatás. Ennek köszönhető, hogy a durata idő kevesebb a Bartók által előírtnál.

2. Ne hagyj itt!

Szabó Miklós: Egytempójú a mű. Az előírt 79 minimálisan több csak (84), de a 2. rész háromszólamú sűrűbb anyaga miatt lesz mozgékonyabb a 35. ütemtől. Ezzel a minimális tempótöbblettel hajlékonyabb és deklamálóbb lett a mű.

Dobszay László: Mindössze két értékkel kevesebb a tempójuk. Hogy mégis eltér a durata idő, az annak köszönhető, hogy a belső tagolásnál a záró értékek hosszát. Hagyják kicsengeni, ami megnöveli az értéküket.

Andor Ilona: Hallatlanul hajlékony, fájdalmasan nyugodt a mű megszólalása. Eszünkbe nem jutna metronomot kézbe venni a tempó ellenőrzésére. Pedig lassabb a tempó, $\downarrow = 72$. Ezt a lassabb tempót is ki tudják tölteni úgy, hogy a zenei folyamatban nem érzünk törést. S hogy a végeredmény nem sokkal hosszabb előadási időt eredményez, annak az lehet az oka, hogy a háromszólamú második részben a crescendo némi tempóemelkedést is eredményez. A csúcspontnál $\downarrow = 79$, vagyis eléri a jelölt tempót, s ezt meg is tartják a mű végéig.

3. Jószágigéző

Szabó Miklós: Pontosan az előírt metronómszámon kezdik énekelni a művet. A mű egészében alig van eltérés az előírttól. A varázslás meno mossojának alacsonyabb tempója kifejezőbbé teszi a részt. S a pesante előtti jelentős crescendo miatt kívánjuk a 84 helyetti 88-as tempót.

Dobszay László: Picit gyorsabban kezd: a $\downarrow = 126$ helyett $\downarrow = 136$, ami még bőven belefér a megengedett 10%-os eltérésbe, de simább lesz az előadás. A varázslástól viszont már az előírt tempó van. Az 50. ütemtől lehetett volna nagyobb az eltérés, s így következetesebben arányosak lettek volna a tempóváltások.

Andor Ilona: Szinte alig érzékelhető és mérhető az eltérés. A második versszak lendületesebb néhol, de a versszak végén megtartott forte hangzás sokat segít abban, hogy a középső rész ne legyen lassabb a szükségesnél. Az tempo I. – re történő visszavezetés gyönyörű, ha itt is eltekintünk a kissé érdes hangvételtől.

4. Levél az otthoniakhoz

Szabó Miklós: Az indító tempóhoz itt Bartók határokat ad meg. Bár a különbség egészen kicsi. Gyorsabb életritmusunk miatt szimpatikusabb a gyorsabb 100-as tempó. A többi tempó előírás szerinti. Viszont feltétlenül említést érdemel két előadási megoldás. A 12. ütem szoprán szólamában a leugró kvint tisztaságát nagyban elősegíti az árnyalatnyi agogika, s a szöveg fontosságát is hangsúlyozza ez a megoldás. A másik megoldás a 28. ütemben kezdődő imitált részhez kapcsolódik. A negyedmozgású dallamrészek egészen csodálatos töltést kapnak a kimunkált legato következtében.

Dobszay László: A kezdő tempó inkább az alsó határhoz van közel. Ezt a magaszosabb tempót intenzíven megtölti a kórus. Az A-dúr részt (18. ütem) alig mérhetően előre viszik tempóban. Kár, hogy az alt túlzottan hajlékonyan kezeli az átkötött Fisz hangot a 25. és 27. ütemben, s így nem tudja megvalósítani az új, lassabb tempóra való áttérést. Ennek következtében a coda kivételével a mű egy tempóban marad.

Andor Ilona: A felső metronomszám határt is túllépve, ♩= 103-as lüktetéssel kezdődik a mű. Az A-dúr rész előtt túlzottan lezárják a megelőző részt, így könnyen lesz ismét gyorsabb ez a versszak. A legszembetűnőbb eltérés a 26-27. ütemben van, ahol a rallentando alatt valósággal augmentálódnak az értékek, s így érik el a pozitív arany metszéspontot. Ezzel a nem szerencsés megoldással már a Tavasz című kórusműnél is találkozhattunk az ő megoldásukban.

5. Játék

Szabó Miklós: Arányaiban a kottakép szerint építkezik, de kb. 125-126-os tempóban kezd. Ebből gyorsul a 2. rész és éri el a coda-ban a 160-as tempót. Ez a minimális eltérés egyáltalán nem befolyásolja negatívan a mű építkezését.

Dobszay László: A kezdő tempó itt is gyorsabb, de tetemesen, úgy kb. ♩= 140. Nehezen mérhető, mert azonnal gyorsul is. Viszont lendületesen játékos a karakter, s ha nem nagyítóval mérem a tempót, s nincs igény a motorikusságra, akkor nagyon meggyőző, magával ragadó az előadás. Csak kérdés, hogy Bartók ezt akarta - e? Az utolsó rész is gyorsul, de nem nagymértékben, így megérkezik a kottakép alapján jelzett ♩= 160 -ra.

Andor Ilona. Minimális az eltérés, s ez az első rész gyorsabb tempója miatt van, szinte alig mérhető. Kár, hogy nincs jó pianója a kórusnak ebben a műben (26. ütemtől), ezért dinamikailag nem tud olyan hatásosan építkezni, mint a másik két előadó.

6. Leánynéző

Szabó Miklós: A mű egytempójú, így az indító 137-os tempó alig tér el a bartóki előírástól. A tempón belül a formálás érdekében nagyon világosan tagol, így kiegyenlítődik az összidő. Ennyi agogikát nyilván Bartók is elvárt.

Dobszay László: Az alaptempó $\downarrow = 140$, tehát gyorsabb az előadás. A középső rész szoprán E orgonapontja alatt tempóban nagyon előretart a másik két szólam, így ez a rész rövidül időben, s egy kicsit el is sikkad az intelleum fontossága. A befejezés ritardandoja a lemez egyik legszebb pillanata.

Andor Ilona: Jó a tempó, s viszonylag egyenletes is végig. A végén lévő poco ritardando molto lett. Hallatlanul színes a dinamikai skálája a kórusnak ennél a műnél. A máshol hiányolt piano itt teljes mértékben megvalósul. Óriási feszültsége van a középső résznek, de a dinamikai fokozást úgy oldotta meg, hogy a 25. ütemet halkán kezdi, s onnan lesz egy nagy crescendo. Kár!

7. Héjja, héjja, karahéjja!

Szabó Miklós: Igaz, hogy van egy – két metronómszámnyi eltérés, de ez mindig arányosan jelentkezik, s ez által nem befolyásolja károsan a feszített építkezést. A più vivo előtt szinte ritardando mentes az előadás, s utána pontosan 120-as a tempó. Az utolsó három ütem is arányosan gyorsabb lesz. Summázva: arányaiban szép a mű megoldása.

Dobszay László: Itt is csak néhány metronómszámnyi az eltérés, de az eltérés arányosan igazodik, ezáltal igen jól építik fel a művet.

Andor Ilona: Ahogy a táblázatban is láthatjuk, alig van eltérés összességében, s ahol előfordul, azt kiegyenlíti egy másik rész ellentétes elmozdulása. Konkrétan a 22. ütemben kezdődő kiírt ritardando ismét nagyon túlzott, de az ezt követő più vivo (tempo giusto) annyival gyorsabb, hogy a durata szinte tökéletes. Érdekes, hogy más műveknél prozódiaailag elég szabadon kezelnek részeket, itt nem elég oldott a parlando a mű kezdetén.

8. Ne menj el!

Szabó Miklós: Szinte megoldhatatlan a zenei folyamat megvalósítása a Bartók által előírt 58-as lüktetéssel. A ♩=64-es is alkalmas a nagyon visszafogott fájdalom érzékeltetésére. Hogy ennyire minimális az eltérés a bartóki metronomszámtól, annak az lehet az oka, hogy a versszakok végén csöppnyi visszatartással éneklik az utolsó két értéket, s a *più mosso* valamivel kevesebb, mint ♩=84. Zeneileg figyelemreméltó a versszakok lezárásának és az új versszakok indításának egymáshoz kapcsolódása.

Dobszay László: Hasonlóan oldották meg a rendkívül nehezen tölthető tempó kérdését, mint Szabó Miklós kórusa. A három versszak közel azonos tempóban - ♩=63-64-szólal meg, de a versszakok végét elég nagy *ritenuto* zárja le. A *più mosso* eredményezi a Bartókéval azonos időt, hiszen az csak 80 körül mozog és jelentősen lelassul az utolsó négy ütem alatt. Azon túl, hogy mindkét előadás itt tér el legjobban a Bartók által előírt tempótól, karakterében, zenei építkezésében rendkívül meggyőző előadás mindkettő.

Andor Ilona: A kezdés pillanatában ez a tempó van legközelebb az előírthoz, ♩=57. A 2. és 3. versszak dinamikai többletének következtében a tempó is változik. A csúcspontok környékén felgyorsul, ♩=63-ra. A *più mosso* kezdetben jó, de már a 41. ütemtől elkezdi nagyon lassulni.

Érdekes a mű elejének ritmikai megoldása. Tudjuk, hogy Kodály írt néhány változtatási javaslatot Bartóknak, s ennek a műnek a kezdete is szerepelt a javaslatok között. A páros nyolcadok helyett, ahol a szöveg úgy kívánja, kis éles, illetve kis nyújtott ritmust javasolt. Bartók ezt a tanácsot nem fogadta el, de a javaslat tökéletes összhangban van Kodálynak a prozódia és ritmus kapcsolatáról vallott nézeteivel. S Andor Ilonának ezt az 1. versszakot nagyon visszafogottan, de így énekelték.

9. Van egy gyűrűm, karika

Szabó Miklós: Az indító jó tempó után a *pesante* csöppet több, szinte 138. Így az újra megszólaló *Tempo I.* is gyorsabb, már 168. Viszont ez nem gyorsul a *leggero* alatt tovább. Az 1 másodperc ugyan csak egy szusszanat, mégis talán az hiányzik az elütő karakterek differenciáltabb megszólaltatásához. Ebben a műben is találkozunk olyan koncentráltan megoldott résszel (21 - 22. ütem), ahol nem engedik előre érzékeltetni a majdan következő más hangerőt, s ezzel a váltás nagyon hatásos.

Dobszay László: Némileg gyorsabb a tempó, de rendkívül arányos. Meggyőzően jó a versszakok karaktere, annak ellenére, hogy a tempó nem változik közben. A két szólam az imitációban teljesen egyenrangú intenzitással, és megegyező színnel énekel. Egyetlen dolgot nem oldanak meg: a 21-22. ütemben nagyon megtörik a feszültsége a műnek.

Andor Ilona: A három előadás közül ez a legkevésbé tudja megvalósítani a tempóelőírásokat. A fő problémát az okozta, hogy a 16. ütemben késik az oktávot ugró H' hang, ezért nem tér vissza a tempo I. Talán ez a kulcs helye a műnek. Ettől kezdve már mások az arányok.

10. Senkim a világon

Szabó Miklós: Talán az egyik legszebben megoldott mű a lemezen. A szomorúság, magány érzése a rubato eszményien megoldott módja miatt van ránk feledhetetlen hatással. Ha marad hiányérzet, az utolsó sor *più lento* miatt lehet.

Dobszay László: Szép első rész és szép befejező rész. Hajlékony dallamvezetés, de nem elég rubato, és ez meglepő. A *più mosso* agitato rész dinamikában visszafogottabb hangot igényelne, tempóját pedig gyorsabbra kéri Bartók az előzményhez viszonyítva. Valószínűleg itt rakódtak rá a plusz másodpercek.

Andor Ilona: Míg előadásmódban, dinamikai árnyalataiban Szabó Miklós és Dobszay László tolmácsolása közel áll egymáshoz, addig Andor Ilona felvétele tempóarányait tekintve állítható Szabó Miklós előadása mellé. A *durata* idő is ezt bizonyítja. Néhány dologban azonban nagyon eltér a partitúra utasításaitól. A második tag utolsó négy ütemének *crescendo*ja a *fortissimo* határait döngeti. S ugyanez ismétlődik a harmadik tagnál is, pedig Bartók legerősebb dinamikai jelként *mezzoforte* hangerőt használ.

11. Cipósütés

Szabó Miklós: A gyermekkari darab karcsúbb hangzást kapott a kórustól, mint azt megszoktuk más műveknél. A tempó és dinamikai arányok mintapéldája az előadás. Egyetlen ponton más, mint amit a partitúra mutat. Egy rendkívül jó kiemelés készíti elő a *codát*, az 53. ütem második részében.

Dobszay László: Abba a három másodpercebe, amivel gyorsabb az előadás a javasoltnál, bele sem fér nagy eltérés, mégis néhány részen érdemes elgondolkodni. Ha a 7. ütemben

nem lesz érezhető a lassabb tempó, és csak dinamikai változás történik, a 13. ütemben nem a tempo I. tér vissza. Ha változást akarunk, akkor gyorsabb tempót kell venni.

A 39-41. ütemig a szöveg csábít egy kis szélesítésre, de Bartók nem engedi. S végül az alt utolsó három nyolcada az 59. ütemben csak a tempó visszafogásával emelhető ki. A più mosso az előtte lévő anyag lassulásától lesz gyorsabb.

Andor Ilona: Az első tempóváltás a műben a 23. ütemben következik be. Addig tempóváltásoknál csak dinamikai változtatásokat hallhatunk. Ennek következtében karakterváltás sincs, tehát elveszik a történet izgalma. Ennél az előadásnál is nagymértékben csökken a tempó a 39-41. ütemig. S gyakorlatilag adós marad az előadás a coda più mossojával is.

12. Huszárnóta

Szabó Miklós: A mű egytempójú, így a következő feladatok hárulnak az előadóra: megtalálni a helyes tempót, amellet kintartani és a megfelelő zenei karakter megvalósítása, ami jelen esetben tempo di marcia, azaz induló tempóban. A kórus ezt lassabb lüktetéssel oldotta meg - $\downarrow = 128$ -al a $\downarrow = 136$ helyett. Ezért a négy másodperccel hosszabb durata.

Dobszay László: Ennél a műnél érzékelhető először a lemezen, hogy a kórus sok legato dallamívet énekel. Bár mindent megtesznek az induló jelleg megteremtéséért, ez bizonyos esetekben nem sikerül tökéletesen. A mű elején túlzottan legato énekelnek. Később a $\Pi \Pi I$ ritmusképletnél a nyolcadok megszaladnak, s ezért ezeken a helyeken gyorsul a tempó.

Andor Ilona: Ez az előadás van legközelebb egy tartott, feszes indulótempóhoz. Ugyan lassabb, mint amit Bartók javasol, mert $\downarrow = 129$, de rendkívül meggyőzően éneklük és végig egyenletes. Éneklésmódjuk non legato, s ettől tudják az induló jelleget megvalósítani.

13. Resteknek nótája

Szabó Miklós: A $\frac{3}{4}$ -es lüktetésben sokkal feszebben tud énekelni a kórus. Gyorsabb a tempójuk, mint a javasolt. Itt most egyértelmű, hogy az igazi tempóval még kifejezőbb lenne a mű.

Dobszay László: Azonos a győriek összidejével az előadásuk, mégsem tűnik annak, mert itt is legato az éneklésük. A második rész imitációjában különösen érződik ez a tendencia,

viszont így nagyon tudatosan érzékeltetik a modulációt. Ezzel igazi csúcspontot hallunk a 34-36. ütemig.

Andor Ilona: Szinte tökéletesen az előírt tempóban énekelnek. Mégsem tűnik meggyőzőnek ez az előadás, a nagyon szórt szólamhangzás miatt.

14. Bolyongás

Szabó Miklós: Amennyivel gyorsabb az előadásuk, az az első tag parlando cantabile előadásmód következménye, ami mindenképpen erénye az éneklésüknek. A visszatérés, már az előírt tempóban történik. Természetesen a középső tag arányosan kapcsolódik, és törésmentesen követi az elsőt.

Dobszay László: Gyönyörűen megformált, visszafogott parlandoval énekelt első tag tempója előírás szerinti. S nagyjából a tempo I. is ebben a tempóban hangzik el. Az elvesztett másodpercek a középső részben keresendők. Lassan indul, majdnem a 33. ütem meno mossojának tempójában.

Andor Ilona: Bár a durata megegyezik a Bartókéval, mégis vannak egyenetlenségek, aránytalanságok előadásukban. Az első és harmadik tag arányos, és jól kezdődik a középső is. A 38. ütemben kezdődő rallentando és diminuendo kezdetekor már nagyon halk és nagyon lassú lesz hirtelen s ez még tovább lassul. Ezt a kilengést az 1. és 3. tag folyamatossága következtében gyorsabb tempó kiegyenlíti.

15. Lánycsúfoló

Szabó Miklós: A mű végi accelerandotól eltekintve egy tempójú darab. Az ilyen jellegű cselekményes darabban nagy jelentősége van a karakterek színességének, a párbeszédnek kifejező voltának. Ennek egy nagyon szép példáját hallhatjuk e mű előadásával.

Dobszay László: Kiegyenlített az előadásuk, bár a párbeszédnek nem elég kifejezők. A mű végi accelerando sodrása magával ragadó.

Andor Ilona: A másik két előadáshoz képest lassabban indul a motorikus anyag, ezért a szöveges rész sem gördül olyan akadálytalanul. Ennek ellenére ez az előadás is igyekszik kiaknázni a párbeszéd adta lehetőségeket a karakterek ábrázolására.

16. Legénycsúfoló

Szabó Miklós: Lehet, hogy a három szólam tömörebb hatása teszi, de sokkal markánsabb a kórus hangzása ennél a műnél, mint a hasonló karakterű Huszárnótánál. A tempóváltásokhoz kapcsolódó dinamikai változások nagyon sokat segítenek.

Dobszay László: Bár nagyon lehangoló előadással éneklük a művet, néhány dinamikai - és karakterváltozás mértéke tűnik kevésnek. A 17. ütem poco ritenutoja kevés ahhoz, hogy a 18. ütemtől *pìu mosso*, *forte* után *mezzoforte* és *ironico* legyen. Hasonló problémát rejt a 37-40. ütem, ahol elengedhetetlen a *rallentando*, mert fokozatosan, de rövid idő alatt kell visszatérni a tempo I.-hez, valamint a három ütem alatt *crescendo* és *decrescendo* is a megoldandó feladatok közé tartozik. S végül a 43. ütemben feltétlenül gondolni kell a *ritenuto*-ra, mert nem lesz értelme az *accelerando*-nak, ami visszavisz a tempo I.-hez.

Andor Ilona: Minden érzékeny pontot próbálnak megoldani, de néha túlzott mértékkel teszik. A *molto ritenuto* széttöri a folyamatot. A 37. ütemben elkezdődik a *rallentando*, de a tempo I. előtti ütem már a következő tempóban lesz, ami azt jelenti, hogy a fél értéket megrövidítik. A befejező két akkordon *fermata* jel van, ami szerint Bartók megkomponálta a mű lassítását, s nem szükséges a megelőző ütemekben *ritenuto*-t formáltatni a kórusal.

17. Mihálynap i köszöntő

Szabó Miklós: A hangnemi kapcsolatok tárgyalásánál érintettük azt a problémát, hogy a hangnemváltásra való koncentráció segíti a karnagyot a 34. ütemben a tempo I.-re való visszatérésben. De mivel elég nagy a zuhanás a kvintkörön, ezért könnyen abba a hibába esünk, hogy lassabb lesz a visszatérés. Gyakorlatilag ez a néhány ütemnyi nyugodtabb tempó adja az eltérést a duratában.

Dobszay László: A tempóarányok tökéletesen igazíthatók az alaptempóhoz, de hogy mégis tetemes az eltérés időben, az azzal magyarázható, hogy gyorsabb a kezdés, ♩=116 helyett ♩=124-es metronomszámmal indítanak. A továbbiakban arányosak a változások. Talán a mű végén igazi *rallentando*-t kívánnánk, hogy az a szépen kitaruló A-dúr akkord megszólaljon teljes pompájában.

Andor Ilona: Most csak egyetlen túlzás hallható az előadásukban, és ezt a durata is igazolja, s ez a 31-32. ütemben lévő *allargando* nagy mérete. A 43. ütemtől kezdődő utolsó részben mindenkinél árnyaltabb, igényesebb dinamikai megoldásokat énekelnek.

18. Leánykérő

Szabó Miklós: A legszebb része a műnek az átmenet a 36. ütem szerzőjébe, dinamikailag és tempó szerint is. A szélsőségek visszafogottabbak, ez okozza a durata túllépését.

Dobszay László: Az ő előadásuk is kiegyenlített, de nem meggyőzően játékos.

Andor Ilona: Nem nagyon térnek el az időhatártól, s a tempóváltások is arányosak. Az egész mű karaktere nagyon jól illeszkedik a lánykérés népi ceremóniájához. Kitűnően elképzelik a párválasztó játék lényegét. Talán egyetlen megjegyzés: a 36. ütemben kezdődő H-dúr tonalitású rész előtt a rallentando tényleg molto, de nem annyira, hogy széttörje a folyamatot.

19. Keserves

Szabó Miklós: Tempó szerint két nehéz pillanata van a műnek: a bevezetés utáni lassabb tempó és a visszatérés a tempo I.-re. Különösen az utóbbi érzékelhető jól. Kiemelt értéke ennek az előadásnak az arányosan kezelt parlando.

Dobszay László: A kritikus váltásokat ez a kórus is kitűnően oldja meg. Kár, hogy a csúcspontot csak az alt formálja meg kellő intenzitással.

Andor Ilona: Ez a kórus nem csak a tempóvisszatérést oldotta meg kitűnően, hanem a 9. ütembeli lassabb tempót is nagyon érezhetően arányosan halljuk előadásukban. A másik nagy értéke ennek a felvételnek, hogy nem hagyják a csúcspont után meghalni a zenei folyamatot, hanem a szólamokban végigvezetik a leszálló dallamívet is.

A Keserves előadásánál három pont is van, amelyek nem azonosan, de egyformán hosszabb durata-t eredményeztek mindhárom előadónál. Az első a 6-7.ütemben az „a tempo” helyett árnyalattal lassabb marad a tempó. A második a 9. ütemben jelentkező lassabb tempó mértéke, míg a 3. pont a keret megszólalásakor jelentkezik, nehéz a kezdő tempóra emlékezni.

20. Madárdal

Szabó Miklós: A dúsan áradó négyütemes bevezető parlandoja után következő első tag tempója csak annyival lassabb, hogy ez a minimális különbség létrejöjjön. (+3”) A második tag egészen rendkívüli tempóarányok létrehozását kívánja az előadótól. A

mindössze 26 ütemes részben ötféle tempó követi egymást, de csak egy metronomszámot ad Bartók. A többi váltásnál előadási utasítások adnak irányvonalat, s a kórus mesterien oldja meg a feladatot.

Dobszay László: Ennél az előadásnál a második részben lassul tetemesen a mű. A 25. ütemben a *lento*, $\downarrow = 67$ is lassabb már, de a fő gondot a *poco a poco più andante* okozza, ahol nem mozdul annyit a tempó, hogy az azt követő *rallentando* tempócsökkenése ne lenne túlzott.

Andor Ilona: Ez az előadás is a második részben veszít sokat az előírt előadási időből. A 33. ütemtől nem változik semmit a tempó, viszont utána lassul. Ezzel nagyon széttörik a zenei folyamat, s ez még szinte intonációs tisztatlanságot is eredményez.

A Madárdal előadása is mindhárom kórusnál jelentősen eltér a bartóki *durata* jelzéstől, mégpedig a lassulás irányába. Az eltérés mindhárom esetben a 33-39. ütemig terjedő részben jelentkezik. Ennél a néhány ütemes résznél eltűnnek a pontos metronomszámok. Az előadási utasítások nagyobb szabadságot adnak. S a *lento*-hoz viszonyítva az *andante* nehezen mozdul meg. Így az alig változó tempó után a *rallentando* nem a *lento* visszatérését eredményezi, hanem annál lassabb tempót hoz.

21. Csujogató

Szabó Miklós: A csujtogatás táncszó, amit lakodalmak alkalmával, vonulás közben hangulatkeltés céljából kiabálnak. Tempójuk a zene és a tánc függvénye. Általában 7 és 8 szótagúak: I-haj csu-haj csu-ha-ja. Jellemző ritmusuk: $\square \square \square |$, vagy $\square \square \square \square$ Bartók csujogatója ugyan 136-os metronomszámú, de ha a népi hagyományt veszem alapul és annak tempóját, akkor nem meglepő, hogy a felvételen a kórus konzekvensen lassabban, $\downarrow = 128$ -as tempóban éneklő, nagyon meggyőzően, feszes tartással.

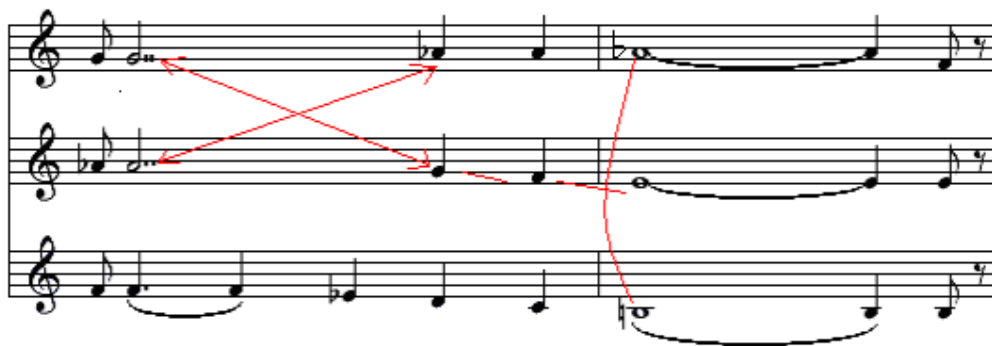
Dobszay László: A Bartók által javasolt tempónál gyorsabban kezdik a művet, jól pergően és tartással. Meggyőző az előadásuk. A gyorsabb tempó és az a tény, hogy a *meno mosso* csak később kezdik, az okozója a rövidebb előadási időnek.

Andor Ilona: Pontos tempó a mű kezdetekor, s jól tartják is. Viszont elmarad a *meno mosso*, helyette az utolsó négy ütembe *molto ritenuto* kerül. Így a *durata* majdnem pontosan a javasolt, de az egyetlen tempóváltást nem oldják meg az utólag betoldott részben, a 67. ütemtől.

22. Bánat

Szabó Miklós: A metronomszám szerinti egytempójú mű rengeteg feladatot ró az igényes előadóra. A 13- 15. ütemig kiírt stringendo mértéktartása rendkívül fontos, hogy ne okozzon karakterváltozást. Ugyan ez a feladat a 16. ütemtől kezdődően, de itt még tetemes dinamikai változás is társul a problémához. Mindkét részt rendkívül szuggesztíven oldották meg.

Dobszay László: Az előadásuk alapján mért MM szám megegyezik a Bartók által javasolttal. Nagyon kifejező, intenzív legato íveket formálnak, amitől a szöveg alapján érzett fájdalom jól érzékelhető. Az utolsó sor poco stringendoja és a rallentando arányosan épül az alaptempóba. Kissé hajlékonyabb dallamvezetése következtében kiegyenlítődik a durata. A 13. ütemtől befejezésig a kórus nagyon arányosan, szuggesztíven oldja meg a tempóutasításokat. Érdekessé teszi előadásukat az a tény, hogy a befejezésnél a 18. ütemben a Kodály aggodalmaskodása hatására készült változatot éneklük. Mint már utaltunk rá, Kodály több változtatási javaslattal élt, amik szerinte megkönnyítenék a kórusok dolgát. Ebben a műben két javaslata volt: az egyik a befejezés, amire Bartók készített választható megoldást, a másikat a 14. ütemre javasolta Kodály. Itt a mezzo és a szoprán szólam utolsó két hangját kellett volna megcserélni, de ezt a javaslatot Bartók nem fogadta el. A javasolt megoldás abban az ütemben logikusabbá tette volna a szólammozgást, de eltompította volna a továbblépés kis szeptim diszsonanciáját, ha a szeptimhangként megszólaló Asz' a mezzoba kerül.



(16. kotta: Bánat)

Andor Ilona: Pontosan $\downarrow = 65$ az MM szám. Hajlékonyan kezelt zenei sorok teszik nagyon szépé előadásukat az első sorban. Később vontatottá válik, egy árnyalatnyit lassítanak is az alaptempón. A kritikus 13. ütemtől a stringendo mértéke túlzott, és nagyon harsány a crescendo végpontján a kórus hangzása a forszírozott f hangerő miatt.

23. Ne láttalak volna!

Szabó Miklós: Eltérés a durataban alapvetően abból adódik, hogy a kezdő tempót a megadott $\downarrow = 90-88$ alatt kezdik. Arányosan váltanak a 21. ütemben, s egyik legszebb megoldás a műben, ahogy a tornando al meno mosso utasítást megoldják a 33-34. ütemben. A 38. ütem üres kvintjeinél nem tudnak elég pianot énekelni, s ez visszafogja a kórust tempóban is. Ennek következtében a tempo I. is lassabb.

Dobszay László: Bartók, ha két számot jelöl meg MM számként, és a nagyobb értéket írja előre, akkor ezt javasolja inkább tempóként. A felvételen még ennél is kicsit gyorsabb a kezdőtempó. Nagyon szép az első rész lezárása, amikor is csak halkul, de nem lassul a folyamat. Nagyon ritkán hallani piano az agitato zenei anyagot, itt sem kevesebb, mint mezzoforte. Nagyon hiányzik az allargando a 43-46. ütemig, de semmiképpen nem jó, ha tovább gyorsul, s a tempo I. szinte átmenet nélkül következik. Ezen a néhány ponton faragtak le 12 másodpercet a durataból.

Andor Ilona: Nagyon lassú az indító tempó. Így hiába arányosak a váltások, az összidő jelentősen megnő. Már több műben, s itt is túllépik a dinamikai határokat a ff irányába. Ettől ezek a részek harsányak, hivalkodók lesznek, annak ellenére, hogy a tartalom ezt nem engedi meg.

24. Elment a madárka

Szabó Miklós: nagyon szépek a váltások, arányosak a tempók, s dinamikailag egyik legszínesebb, legérzékenyebb megoldásuk ennek a műnek a megszólaltatása.

Dobszay László: Lényegesen lassabban éneklük a mű első részét a javasoltnál. Ennek következtében a változások is lassabbak. Van még egy ok, ami néhány másodperc többletet ad a mű éneklésekor. Valamennyi olyan helyen, ahol egy fél értékkel zárul ütem, vagy apró formai rész, ott utána engednek a hangnak, így az tovább cseng, mint kellene. Formahatárnál ez a probléma más ritmusértékkel is előfordul s az szinte augmentálódik. Ez az éneklésmód megtöri az egyébként nagyon szépen építkező íveket.

Andor Ilona: Mind tempóban, mind dinamikailag egy nagyon kiegyensúlyozott megformálása a kórusműnek.

25. Párnás táncdal

Szabó Miklós: Egy nagy formátumú műnél előfordulhat eltérés, itt mégis azt tapasztaljuk, hogy valamennyi tempóváltozás tökéletesen egybevág a Bartók által javasolttal. Különösen a két melléktéma megszólaltatása gyönyörű. Fájdalmasan nyugodt, de nem lassul le, csak a kívánt mértékben. Egyetlen egy helyen érezhetünk túl – tagolást. A 2. Stollen főtémája végén a kétütemenkénti tagolásnak nincs igazán szerepe, s le is lassul ez a rész, miközben erre a partitúrában nincs utalás.

Dobszay László: Az eltérés mutatja, hogy jelentős az eltérés a két duratában. Az ok, hogy a fő témák gyorsabbak, s ezzel könnyedebbek is lesznek, s elválnak a ballada súlyától. Sokkal inkább kapcsolhatóak a lakodalmi párvalasztó párnatánc könnyed karakteréhez, mint a balladához. A melléktémák viszont hangvételen is és tempóban is nagyon szépek és pontosak.

Andor Ilona: A melléktémák sokkal lassabb tempója okozza az eltérést. Különösen a második melléktéma lesz nagyon vontatott. Ehhez társul az utolsó egység molto rallentandoja, amit még egy jelentős hanghiba is tetéz a 131-132. ütemben, az alt szólamban.

26. Kánon

Szabó Miklós: Kényelmesebb, kimértebb a kórus tempója a mű kezdetekor. S gyakorlatilag ez eredményezi a 2-3"-nyi többletidőt. Kiemelkedően szép a parlando a 23-24. ütemben. Fő értéke az egész előadásnak, hogy nagyon szövegközpontú.

Dobszay László: Hallatlanul hajlékonyan kezelt ívekben gondolkodnak. A kezdet hajlékonysága mellett az utolsó rész szenvedélye és intenzitása teszi nagyon széppé előadásukat.

Andor Ilona: Nincs nagy eltérés a javasolt tempótól. A kánonéneklés fontos feladata, hogy mindkét szólam azonos módon, azonosan formálva énekelje szólamát. Itt a szoprán szólam mellett az alt háttérbe szorul, és jelentéktelenné teszi a témát.

27. Isten veled!

Szabó Miklós: Ebben a műben sokkal nagyobb szerepe van a parlando éneklésnek, mint a többi műben, ahol csak kis részleteket lehetett-kellett parlando énekelni, s ezt Bartók ki is írta a partitúrában. A parlando énekléskor természetesen nehéz határt szabni. Az átmenetek szépen kimunkáltak. A befejező részben „veszítettek” időt, a nagyon deklamáló éneklés miatt, amitől a visszatérés kiemelkedik az előzményből, kiemelt hangsúlyt kap. Ez azonban az előadás értékét növelte.

Dobszay László: Valamennyi átmenet szépen formált és átgondolt, mégis sokkal magasabb a durata, mint a partitúrában. Az 55.ütemtől kezdődik az idővesztés, mivel lassabban éneklük a stringendo mértékét, így lassabb lesz a megérkezés is. Nagyon szép és poétikus a visszatérés, de lassulás árán lesz ilyen. Lehet, hogy megérte!

Andor Ilona: A kórus abból a sajtóhibás kötetből tanulta meg a művet, amelyben hiányzik az 55. ütemben a meno mosso (assai andante) $\downarrow = 92$ jelzés, ezért a sokkal gyorsabb előző rész tempójából indították a stringendot. Ez a magyarázat a kevesebb duratara.

Általános tapasztalatok

A tempóváltást megelőző rallentando előkészítő szerepet tölt be, ezért nem lehet lassabb a követő tempónál, mert széttöri a zenei folyamatot.

Più mossonál nem elég csak gyorsabbnak lenni, ügyelni kell a gyorsulás arányára, mert könnyen megszalad a tempó.

Hogy mennyi agogikát engedünk meg a kórusnak, az nem lehet öncélú. A túl sok széttöri a zenei folyamatot, a romantika irányába csábít, míg a kevés darálóvá, lélekteleenné teszi éneklésünket.

Még egészen kiváló együttesnél is előfordul olyan jellegű megoldás, hogy a dinamika emelkedése tempónövekedéssel jár együtt, és a halkulás lassulást eredményez.

Gyorsabb tempót nem érhetünk el azzal az eszközzel, hogy az előtte lévő zenei anyagot látványosan lelassítjuk.

Non legato énekléssel sokkal kifejezőbb lehet egy giusto zenei anyag megszólaltatása, mint intenzív legatoval.

Ha az énekesek hozzászoknak ahhoz, hogy egy-egy dallamívet önállóan hajlékonyá tesznek, akkor ennek az a veszélye van az együtthangzásban egy nem

homofon szerkezetben, hogy az együtthangzás során a szólamok között nincs mindig ritmikailag összhang. Ha ez az eltérés csak árnyalatnyi is, akkor is veszít a zenei anyag a feszességéből, tartásából.

Minimális eltérés előfordulhat az alaptempó megválasztásánál, hiszen az ember nem gép, és nem lehet stopperórával koncerten dirigálni ilyen műveket. S ha ehhez megfelelő karakter is társul, a mű nem csorbul, ha a tempóarányok megfelelőek a váltások alkalmával.

Óvatosan kell terveznünk e kórusművek dinamikai szélsőségeit. Sokkalta gyakoribb a p illetve pp hangerő, mint a ff. A ff jelenlétének külön funkciója van, ezért amikor megtervezzük, elképzeljük a forte hangzást, azt semmiképpen nem szabad túllépni a feszültség hatására.

Imitációs anyagban gondos összmunkára kell a szólamokat nevelni, ha az imitációban parlando kezeljük a zenei anyagot.

Zárszó helyett

A 27 egyneműkari mű mindegyik hangja, szövege, harmóniája okkal került oda, ahol elhangzik. S a hozzájuk kapcsolódó tempók csak erősítik funkciójukat.

Biztosak lehetünk abban, hogy akinek megadatott, hogy legalább néhányat a kötetből elénekeljen, vagy betanítsa és elvezényeljen, annak életre szóló zenei élményt nyújtott. S minden egyes újrhallgatás, újratanulmányozás ezt az érzést csak fokozza, mert ezekben a művekben találkozunk a jó muzsikálás alapfeltétele: az

értelem és az érzelem.

Vannak még bejáratlan utak a vizsgálódásban, de talán ennyi is elég bizonyíték arra, hogy a bartóki tempók együtt élnek valamennyi zenei alkotóelemmel.

Az Egyneműkarok elkészülte előtt 15 évvel így írt Kodály Bartókról 40. születésnapja alkalmából: „...ismeri az élet minden árnyalatát, a tragikus borzongástól a könnyed játékosáig, csak az érzelgősséget nem, a simogató, „andalító” puhaságot.

...Magába szívta minden nagy iskola értékét, és elérte azt az egyetemességet, ami oly ritkán valósult meg a nagy bécsi mesterek óta, a germán és latin népek kultúrájának csodálatos egyensúlyából fakadó nagyszerű egységet.”²¹

Ilyen ez a 27 kórusmű is!

Irodalom

1. Bárdos Lajos, A Bartók-zene stílus-elemei. Az Egyneműkarok és a Mikrokozmosz alapján Budapest: Népművelési Propaganda iroda, 1972.
2. Bartók Béla Kórusművei. Gyermek-és női karok. Budapest: Editio Musica, 1950.
3. Borsai – Csillag – Hegyi, Bartók egynemű kórusainak előadásáról. Karvezetői utasítások: Párkai István, Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
4. Böhm, Zenei műszótár Budapest: Zeneműkiadó, 1961.
5. Ifj. Bartók Béla, Apám életének krónikája. Napról napra... Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981.
6. Kodály Zoltán, Visszatekintés I-II. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
7. Lendvai Ernő, Szimmetria a zenében Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.
8. Mohayné Katanics Mária, Bartók 27 egyneműkara Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.
9. Somfai László, 18 Bartók – tanulmány Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
10. Somfai László, Bartók kompozíciós módszere Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.
11. Szabó Miklós, Bartók Béla kórusművei Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
12. Szabó Miklós, Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez Muzsika, 1995. szeptember, október

A tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen azonos címmel, 2005-ben készült és megvédett DLA dolgozat alapján íródott.

²¹ Kodály Zoltán, Visszatekintés II. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974), 434.

* Bartáné dr Góhér Edit karnagy, főiskolai docens
(Gál Ferenc Főiskola Pedagógiai Kar, Szarvas)