ÁBRAHÁM MÁRTA

BARTÓK ÉS KODÁLY ZENEI HATÁSA AZ 1945 UTÁN KELETKEZETT HEGEDŰVERSENYEKRE

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2013

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

28. SZÁMÚ MŰVÉSZET- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI
TUDOMÁNYOK BESOROLÁSÚ DOKTORI ISKOLA

BARTÓK ÉS KODÁLY ZENEI HATÁSA AZ 1945 UTÁN KELETKEZETT HEGEDŰVERSENYEKRE

ÁBRAHÁM MÁRTA

TÉMAVEZETŐ: MOHAY MIKLÓS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás III

Bevezetés

1. A kutatás előzményei IV
2. A témafelvetés problémái V

I. A történelmi előzmények áttekintése

1. A háború utáni évek kultúrpolitikájának hatása a magyar zenei életre 1
2. Az 1956 utáni olvadás időszaka 4
3. A 70-es évek friss áramlatai 5

II. Hatások

1. Viski János

a) A Kodály-iskola zászlóvivője 8
b) Viski Hegedűversenyének keletkezése 9
c) Viski Hegedűversenyének elemzése 11

2. Kókai Rezső

a) Kókai Rezső Hegedűversenyének keletkezése 16
b) Kókai Rezső Hegedűversenyének elemzése 17

3. Balassa Sándor

a) Balassa Sándor Hegedűversenyének keletkezése 25
b) Balassa Sándor Hegedűversenyének elemzése 27

4. További műelemzések

1. Szokolay Sándor: Hegedűverseny (1956) 33
2. Kadosa Pál: 2. hegedűverseny (1956) 37
3. Hidas Frigyes: Concertino (1957) 39
4. Mihály András: Hegedűverseny (1959) 42
5. Lendvay Kamilló: 1. hegedűverseny (1962) 47
6. Tardos Béla: Hegedűverseny (1962) 50
7. Dávid Gyula: Hegedűverseny (1965) 52
8. Kadosa Pál: 1. hegedűverseny (1969–70) 53
9. Sárközy István: Concerto Semplice (1973) 54
10. Lendvay Kamilló: 2. hegedűverseny (1986) 57
11. Dubrovay László: Hegedűverseny (1996) 58

12. Király László: Concertino (1996) 59
13. Gyulai Gaál János: Hegedűverseny (1997) 61

III. Ellenhatások

1. Ribáry Antal: Hegedűverseny (1965) 64
2. Durkó Zsolt hegedűversenyei 65
3. Láng István: Hegedűverseny (1976–77) 68
4. Soproni József: Hegedűverseny (1982) 70

IV. A XX. századi hegedűversenyek előadói kérdései

1. Bartók 2. hegedűversenye mint modell 73
2. Hagyomány 74
3. Előadói aspektusok: agogika, dinamika, stílus, tempó 75
4. Szignifikáns stílusjegyek, magyar zenei attribútumok 77

V. Utószó 79

Függelék

1. Kották, partitúrák 81
2. Az 1945 után keletkezett hegedűversenyek jegyzéke 82
3. Diszkográfia 83
4. CD-melléklet 84

Bibliográfia 85

Köszönetnyilvánítás

Nagyon köszönöm konzulensemnek, Király Lászlónak hatékony, kritikus észrevételeit és a szakirodalomban nyújtott segítségét, valamint témavezetőmnek, Mohay Miklósnak igényes és minden részletre kiterjedő tanácsait. Hálás vagyok Perényi Eszternek a téma ötletéért és szíves támogatásáért. Dubrovay Lászlónak a hasznos beszélgetéseket, ötleteket kell megköszönnöm. Balassa Sándornak pedig azt, hogy megosztotta velem tudását és tapasztalatait, rendkívül sokat segítve a disszertáció megírásában.

Láng Istvánnak szakirodalomért, kottáért, Kovács Andreának pedig a dolgozat végső formába öntéséért tartozom hálával.

Szívből köszönöm férjem, Schweigert György áldozatos, szerető támogatását, kitartásra biztatását, köszönök mindent egész családomnak és mindenkinek, aki segített, bátorított, tanácsokat adott.

I. Bevezetés

1. A kutatás előzményei

A téma iránti érdeklődésem abból fakad, hogy két jelentős XX. századi magyar zeneszerző – Viski János, Balassa Sándor – ritkán játszott hegedűversenyét vettem fel a repertoáromba, számos alkalommal előadtam koncertpódiumon, majd mind a kettőből felvételt készítettem a Magyar Rádióban. Balassa hegedűversenye a Hungaroton lemezkiadó gondozásában jelent meg 2005-ben, a Viski-versenymű felvétele – mely 2006-ban készült – a Magyar Rádió zenei archívumát gazdagítja.

Személyes kötődésemet erősíti az a tény, hogy komoly elhivatottságot érzek ezeknek a méltatlanul mellőzött műveknek és történelmi hátterüknek a kutatásához. Meggyőződésem, hogy zenetörténetünk eme korszakában valós értékek születtek.

Valahányszor ezekkel a művekkel foglalkoztam, egyre több rokoni szálat, párhuzamot fedeztem fel Bartók Béla modellértékű 2. hegedűversenyével, melyet szintén többször volt alkalmam szólistaként koncertpódiumon előadni. Ezzel a művel – melyet méltán neveznek a XX. század legtökéletesebb hegedűversenyének – Kovács Dénes gondos irányítása mellett V. éves akadémistaként ismerkedtem meg. Nem mellékes részlet, hogy mesterem annak a Zathureczky Edének a tanítványa volt, akinek Viski János 1947-ben saját hegedűversenyét ajánlotta.

Vizsgálódásaim során csak a Magyarországon íródott művekkel kívánok foglalkozni, a külföldre emigrált magyar zeneszerzők hegedűversenyeit csak felsorolás szintjén említem meg: Dohnányi Ernő 1949, Rózsa Miklós 1956, Veress Sándor 1948, Ligeti György 1992, Eötvös Péter 2008.

A magyarországi komponisták hegedűre írt versenyműveit, concertinóit viszont a teljesség igényével gyűjtöm egy csokorba, tételesen felsorolva a művek keletkezésének, kottájuk kiadásának, illetve abban az esetben, ha készült róluk felvétel vagy hanglemez, megjelenésük évszámát. Nem foglalkozom Weiner Leó két hegedűversenyével, mivel ezek eredetileg zongorakíséretes műként keletkeztek, csak később hangszerelte át a szerző a mű kíséretét zenekarra. Ugyanez a helyzet Vajda János hegedűversenyével, mely szintén zongorával kísért darab, utólagos, alkalmi hangszerelése által alakult zenekari versenyművé. Ezért ezeket a versenyműveket nem kezelem eredeti zenekari Concertóként. A 40-es évek végének másik sokat

emlegetett versenyműve Kardos István *Concertinó*ja, melynek azonban e pillanatban sem partitúrája, sem felvétele nem lelhető fel, így erről a kompozícióról érdemben nem lehet beszélni.

Minden rendelkezésemre álló forrást figyelembe véve készítettem el ezt a jegyzéket, törekedve nem csak az előadók számára könnyen hozzáférhető művek felkutatására, hanem a kiadatlan, vagy csak kéziratban létező művek nyomon követésére is. Ez a lista hasznos forrásmunka lehet olyan zenetudósok vagy akár hegedűművészek számára, majdani kutatásaikhoz, akiknek a ’90-es évekig abból a politikailag nyomasztó, de művészileg új kihívásokat rejtő korszakból csak töredékes információk álltak rendelkezésre a hegedűversenyek terméséről.

Természetesen nem foglalkozhatok minden egyes hegedűversennyel aprólékosan, hiszen a célom nem egy uniformizált összegzés, hanem azoknak a versenyműveknek a kimerítő elemzése, összehasonlítása, amelyek szignifikánsan Kodály- és Bartók-hatásokkal bírnak, és konkrétan kimutatható összefüggés, rokoni kapcsolat van a nagy elődök zenei világával, nyelvezetével. Analíziseimet dallamszerkesztés, ritmikai, harmóniai, és formai szempontok alapján dolgoztam ki. Aktív előadóművészként és tanárként fontos szempont számomra az utolsó fejezetben tárgyalt hegedűtechnikai megközelítés, amely a zenetörténeti, és zeneelméleti információk birtokában egy új megvilágításba, az interpretációs dimenzió síkjára helyezi a művet. Ezen a ponton jelenik meg a művel való azonosulás problematikája, ami kutatásom egyik fő pillére.

Számos hegedűverseny, mely a második világháború után keletkezett, nem került eléggé megbecsült helyre, még e viharos évtizedek történelmi-politikai összefüggéseinek és körülményeinek utólagos feltérképezése, feldolgozása során sem. Zeneakadémiai tanárként kötelességemnek érzem ezeket a műveket újból felfedezni, szélesebb körben népszerűsíteni, és a mai fiatal muzsikus generációnak tovább adni.

2. A témafelvetés problémái

> Zenémben a nemzeti karakter nem csináltan, nem szándékosan van jelen, hanem abból a természetes okból kifolyólag, hogy magyar vagyok. Anyanyelvem súlyrendszere és lejtése egyértelműen hat rám// szerte a világban ezt a súlyrendszeri hatást Bartók egyéni stílusának hiszik, mert tőle hallották először,

> de nyelvünk e sajátossága valamennyi magyar zeneszerzőre hat, függetlenül Bartóktól//, hat rám ezenkívül az a népzenei intonáció, amelyben mint gyermek felnövekedtem. Ez az anyanyelvi és népzenei hatás Bachnál, Mozartnál, Schubertnél, Verdinél éppúgy kimutatható, miért lenne ez nálunk ma másképpen? Az anyanyelv, a szülőföld és a világ hatása nagyon fontos, ez ellen védekezni ostobaság lenne. Aki ezt elveszítette, azt csak sajnálni lehet. Minden alkotó művész csak egy kultúrán belül bontakozhat ki.[1]
>
> Balassa Sándor

Ez a szókimondó vallomás, Balassa Sándor szavai indították el kutatásaimat a magyar szerzők hegedűversenyei irányába. Kétségtelenül gazdag területet kínált számomra mind előadói, mind elemzői szempontból, sőt felderítetlen életutakkal, szerzőkkel és műveikkel is találkoztam munkám során.

Miután eldöntöttem, hogy milyen módszertant, illetve mely szempontokat követve vizsgálom a Magyarországon 1945 után hegedűre komponált versenyműveket, újabb kérdésekkel találtam magam szembe. Mi lesz az általam felállított hierarchikus rendszer alapja? Melyek azok a stílusjegyek, amelyek bartókossá, kodályossá tesznek egy 1945 után született művet? Hogyan kell megközelíteni, megtanulni, és hitelesen előadni a XX. századi hegedűdarabokat? Meddig mehet el az előadó a népies artikuláció, a rögtönzés pillanat-szülte ötleteinek megvalósításában úgy, hogy a műzene szigorúan behatárolt kereteit ne lépje át?

Erre a kérdésre elsődlegesen Bartók Béla életművében érdemes keresnünk a választ, amelyben kiemelt helyet foglalnak el hegedűművei:

Andante op. post.

1. hegedű-zongoraszonáta

2. hegedű-zongoraszonáta

1. rapszódia hegedűre és zongorára

2. rapszódia hegedűre és zongorára

Negyvennégy duó két hegedűre

Kontrasztok hegedűre, klarinétra és zongorára

Szonáta szólóhegedűre

1. hegedűverseny, op. post.

2. hegedűverseny

[1] Terényi Ede: *„Hajta virágai". Arcképvázlat Balassa Sándor zeneszerzőről.* (Dorog: 1995): 62.

Ezek a remekművek kétségkívül teljesen új dimenzióba helyezik a XX. század hegedű-repertoárját, a hegedűsök eddig nem ismert technikai, és zenei feladatokkal találják szemben magukat. A Bartók darabjaiban található hangszeres kihívások minden tekintetben messze felülmúlják a hagyományos hangszerkezelési, interpretációs követelményeket. Ezt a témakört a IV. fejezetben fogom részletesen tárgyalni.

Sajnálatos, hogy Kodály kevés szóló hegedűre írott művel gazdagította hangszerünk repertoárját, a vonós hangszerek közül a cselló állt hozzá legközelebb.

Az a tény, hogy Bartók zenéjében idézetként is szerepelnek népdalok, a magyar, román, balkáni népek ősi zenéjéből, és számtalan népi motívum, dallamstruktúra, ritmikai fordulat szövi át, színesíti a matériát, először is az eredeti népi dallamokra, népdalokra, és azoknak szövegeire irányítja a figyelmünket. Nem elhanyagolható körülmény a zenei anyag funkciójának vizsgálata sem: verbunkos, sirató, katonanóta, avagy ugrós-tánc a felcsendülő dallam mellé rendelt díszlet, koreográfia. Ide kívánkozik az az apró, de mégis jelentős változtatás, melyet Bartók tett a II. hegedűverseny I. tételének eredeti tempójelzésével kapcsolatosan. Az eredeti Tempo di Verbunkos jelzés helyett Allegro non troppo került a partitúrába.[2]

Ezen kívül még számos kérdéssel, dilemmával találjuk magunkat szembe a múlt század szóló hegedű-irodalmának feltérképezése során, keresve a zenetörténet fejlődésének összefüggéseit, a történelmi berendezkedés változásaival párhuzamosan a művészeti életben bekövetkező paradigmaváltás háttereit, hatásait, következményeit. Ezen kérdések szakszerű megfejtéséhez megkerülhetetlen a korszakváltás felismerése, realizálása. Bartók új utakat kereső zenei nyelvezete szakított a tradíciókkal, éles ívben elfordulva a hagyományoktól, még laza szálakkal sem kapcsolódott a konzervatív német romantika brahmsi hangvételéhez, sőt még annak úgynevezett magyaros vonalát is megkérdőjelezte.[3]

„…Magyarországon létezik egyfajta félig népies zene. Cigányzenekarok – a mi híres cigányzenekaraink – játsszák. Ez a zene nem paraszti eredetű, hanem a művelt osztály zenéje. […] Liszt ismerte és feldolgozta néhányukat, Brahms szintén. Az általános hiedelemmel ellentétben nem népies eredetűek."[4]

---

[2] Lampert Vera: „Bartók: Hegedűverseny". *A hét zeneműve* 1974/4: 56–66. 59.
[3] Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 172.
[4] Robert C. Bagar. „Notabilitások találkozása Bartók lemezfelvételén". *New York World-Telegram* 1940. május 18. Idézi Tallián: i.m.: 172.

Bartók nem kívánta folytatni azt az optimista-klasszicizáló hangvételt, amelyet Hubay Jenő, a magyar hegedű-mesteriskola megteremtője büszke nemzeti öntudattal vállalt fel és hirdetett teljes ouevre-jében, egészen 1937-ben bekövetkezett haláláig. A *Hejre Kati, Hullámzó Balaton, Csárdajelenetek* szerzőjével több ízben támadt konfliktusa Bartóknak fiatal zeneszerzőként, a két generáció között antagonisztikus ellentétek feszültek, az elismert művész és hegedűpedagógus nem értette, hogy a zeneakadémiai tanárok haladó csoportja miért nézik le az ő művészetét. Hubay, a lojális ellenfél, féltékeny volt a nála fiatalabb modernista, atonális [sic] komponista kortársak: Bartók, Kodály, Weiner sikereire.[5] Ezek az ellentétek történelmi távlatokban természetesen már elsimulnak, Hubay Jenő mintegy 200 hegedűszerzeménye kivívta méltó helyét a mai szóló hegedűrepertoárban, hegedűseink körében nagy népszerűségnek örvendenek karakterdarabjai, etűdjei egyaránt. Színpadi és vokális művei azonban nem bizonyultak értékállónak.

Summázva azokat az okokat, amelyek engem ennek a zenetörténeti korszaknak a kutatása felé irányítottak, megemlítem, hogy már diákéveim alatt Bartók valamennyi hegedűre írt művét tanultam, rendszeresen előadtam és azóta is játszom Magyarországon és külföldön egyaránt.

Különös figyelmet fordítok a XX. századi, és az azt követő kortárs magyar hegedűirodalom értékeinek ápolására, tanulmányozására, küldetésemnek tekintem megszerzett tapasztalataim átadását a mai diákság számára.

[5] Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. (Budapest: Kozmosz, 1978), 194.

I. A történelmi előzmények áttekintése

1. A háború utáni évek kultúrpolitikájának hatása a magyar zenei életre

Témám a háborút követő időszak alapos történelmi áttekintése nélkül nem érthető, hiszen egy véres és nyomasztó korszakról van szó, melynek zenei meddőségét igazolja a közmondás: „Inter arma silent musae" – fegyverzajban hallgatnak a múzsák. Az igazán mély, letisztult zeneszerzői alkotómunka elengedhetetlen feltétele a teljes külső nyugalom, a folyamatos, rendszeres munkaterv, a születő remekművek állandó csiszolása. Erre a nyugalomra vártak zeneszerzőink, mely időszak csak a „felszabadulással" köszönthetett be, 1945-ben. Óriási lendülettel indult az ország újjáépítése, az 1949-ig terjedő időszak termését meghatározta a háború utáni felszabadult életérzés. A zeneszerzők magukon érezték a közfigyelmet, és ezt igyekeztek meghálálni. Több kompozíció tisztelgett a világháború áldozatai és – az előbbivel összefonódva – Bartók emléke előtt.[6]

Bartók élethosszig elzárkózott az intézményes zeneszerzés-tanítástól, ezért művei által közvetve hatott a zeneszerzőkre. Ezzel szemben Kodály – aki 1908-tól 1941-ig a Zeneakadémia zeneszerzés-professzora volt – több évtizeden átívelő pedagógiai, nemzetnevelői tevékenysége közvetlen módon, és olyan mélyen befolyásolta a háborút követő időszak zenei életét, hogy hatása világszerte észlelhető. S bár Kodály és tanítványai határozták meg a magyar zene egy egész korszakának az arculatát, Bartók és Kodály személyében olyan nemzetközi tekintetben is kimagaslót alkotó zeneszerző géniuszokkal büszkélkedhetett a magyar zenei közélet, akiknek életműve meghatározóan vetült rá az utánuk következő zeneszerző-nemzedékekre. A zeneoktatás magas színvonala és a széleskörű kórusmozgalom Magyarországot zenei nagyhatalomként tette ismertté szerte a világon. Az ország zenei piacának szűkös volta miatt, és az egyes korszakokban uralkodó politikai irányzatok pressziója elől menekülve kiváló magyar zeneszerzők egy része külföldön teljesítette ki pályáját.

Az 1945-ös évszám elvileg lehetett volna egy új kezdet a magyar zeneszerzés számára, ám a műveket – ezen belül a hegedűversenyeket – vizsgálva nem érzékelhető jelentős változás az előzményekhez képest. A komponisták lényegében folytatták a korábbi évtizedekben megkezdett útjukat. Kroó György szerint a magyar

[6] Kadosa Pál: *Gyászzene,* Veress Sándor: *Threnos in memoriam Béla Bartók.*

zeneszerző úgy gondolkodott ezekben az években, hogy amikor Kodály-stílusban ír, modern zenét ír. Később, 1956 után ez az illúzió a Bartók-féle kompozíciós technikára is kiterjedt. A nagy áttörést elsősorban Szervánszky *Hat zenekari darab*ja, valamint Kurtág Op. 1. vonósnégyese jelentette 1959-ben, ez a két kompozíció tulajdonképpen több évtizedes lemaradás pótlásaként jelent meg a magyar zeneszerzésben. A nemzetközi avantgárd nyelvezet és a magyar zenei tradíció összeegyeztetésének első sikeres eredménye Durkó Zsolt *Organismi* című hegedűversenye 1964-ből.

Jellemző a korra, hogy az 1947-ben keletkezett Viski- és az 1956-os évszámú Szokolay-versenymű között a hegedűverseny irodalmát tudomásom szerint csak Kókai Rezső hegedűversenye képviselte, komoly nemzetközi sikerrel.

Azt a tévhitet mindenesetre el kell oszlatni, miszerint az ötvenes évek magyar zenéje kizárólag azért alakult volna Kodály stílusúvá, mivel a kultúrpolitika ezt rákényszerítette a zeneszerzőkre. A kor egyik legjelentősebb komponistája, Sugár Rezső vallott úgy, hogy számukra – és nem csak a Kodály-tanítványok számára – ez az út bizonyult járhatónak, valószínűleg a zsdanovi kultúrpolitika nyomása nélkül is ezen a mezsgyén haladtak volna.[7] Ezt természetesen lehetetlen bizonyítani, mint ahogy azt is, mi lett volna, ha Farkas, Kadosa, Járdányi, Szervánszky, Sugár a 40-es évek második felében megismeri Boulez, Stockhausen, Nono, Berio és mások műveit, esetleg az elektronikus zenei kísérleteket.[8]

Az 1945-ös év, Bartók Béla és Anton Webern halálának éve, szimbolikus lezárás és kezdet. Kezdete egy olyan korszaknak, amelyben egy új állam, a proletárállam eszméinek szolgálataira szólították és kötelezték a zeneszerzőket. A hivatalos kultúrpolitika a művészet demokratizmusát hirdette, és az új zene forrásaként a néphagyományt jelölte meg. Olyan művek írására ösztönözte a zeneszerzőket, amelyek könnyen utat találnak a tömegekhez. Ez az attitűd és stílus voltaképpen nem volt idegen Kodály konzervatív törekvéseitől; ő maga fogalmazta meg: „a művészetet a néphez, a népet a művészethez közelebb vinni."[9] Ellentmondásos időszak kezdődött, hiszen az addig „ellenzékinek" számító Kodály hirtelen az új magyar műzene prófétájává vált. A magyar zeneszerzés jó lelkiismerettel állíthatta:

[7] Király László szóbeli közlése.
[8] Andrej Zsdanov (1896–1948) szovjet politikus, a dogmatikus kultúrpolitika fő képviselője. *Akadémiai kislexikon*. *II.* Szelle Béla (szerk.).(Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990): 949.
[9] Idézi Péteri Lóránt: „Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967)". *Forrás* 39. évfolyam/12. szám (2007. december): 45–63. 46.

nép-közeliség tekintetében aligha kell szégyenkeznie. A népzenét nevelői programjába felemelő, az egész társadalmat és népet átfogó zenei művelődéspolitikának megvalósítására új, felülről támogatott lehetőségek nyíltak. 1948-ban a Szovjet Kommunista Párt hivatalos zenei határozata politikai kiadványban elítélte a formalista zeneszerzést és a realista irány követését, vagyis a népzenén alapuló, vokális vagy programatikus komponálást írta elő, a propagandisztikus célok szolgálatának alárendelve az alkotást. Tiltott volt minden, amit a nyugati nemzetközi műhelyekben az új utakat kereső zeneszerzők fedeztek fel, például a 12 fokú rendszerben való komponálás, szonorisztikus stílus, zenei morzsák, színek, hangtapéták alkalmazása.

A zeneszerzők a közérthetőség és nem utolsósorban a diktatórikus módszerek miatt, melyekkel állandóan ellenőrizték és szigorúan szabályozták alkotói útkeresésüket, sokszor önmagukat becsapva elégedtek meg gyenge minőségű, egyszerűsített dallami, harmóniai és formai megoldásokkal.

Thomas Mann írja *A Varázshegy* című regénye lapjain, hogy a zene – minthogy nem fogalmakkal, képekkel dolgozik – természeténél fogva nem egyértelmű. „Van valami gyanús a muzsikában, uraim. Én már megmaradok amellett, hogy a zene: kétértelmű jelenség. Nem túlzok, ha azt mondom, politikailag gyanúsnak tekintem."[10]

A zeneszerzők elkötelezettségét, ideológiai hovatartozását a zenei stíluson kezdte lemérni a politikai hatalom, és ahol felbukkant a kozmopolitizmus és modernizmus gyanúja, ott a művészi élet eretnekeire kemény számonkérés és megtorlás várt. Természetesen ilyen mértékű elzártság komoly elszigetelődéshez is vezetett, ami beteges korlátok közé szorított mindenfajta zeneszerzői törekvést.

Mai fejjel szinte felfoghatatlan, hogy 1949 és 1956 között egyetlen Schönberg-, Webern-, Sravinsky- vagy Berg-mű sem hangozhatott el koncerten vagy rádióműsorban, és Bartók Béla életművét is szétdarabolta az akkori kultúrhatalom. Az a műve, ami nem illett a népi-klasszikus felfogásba, az kitiltatott a zenei életből. Ez a megbélyegzés a zenepolitika legsötétebb fejezete, az úgynevezett Bartók-per. Nyilvánvaló volt, hogy az antimodernista művészetpolitika nehezen vagy egyáltalán nem tolerálhatott egy olyan megalkuvások nélkül újító művészt, mint Bartók. Ugyanakkor neve és jelentősége zenei, nemzeti és nemzetközi szempontból egyaránt

[10] Thomas Mann: *A Varázshegy*. Szőllősy Klára (ford.). (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974): 140.

túlságosan súlyos volt ahhoz, hogy életművét egészében kiátkozhassák. A megoldást az életmű megosztása kínálta: korabeli szóhasználattal a polgári expresszionista Bartók-műveket évekre zár alá helyezték, a népzenére közvetlenül építkező alkotásokat vagy éppen a kései Bartók-stílus népi klasszicizmust sugárzó kompozícióit viszont széles körben propagálták.

1945 és 1956 között tehát kevés hegedűverseny született, és a kamarazenei termés is jócskán elmaradt a háborút megelőző időszakhoz képest. Mivel Kodály nem írt versenyművet, tanítványaira maradt a feladat.

Individuum és tömeg szembenállása nem tetszhetett az akkori kultúrpolitikának. A hegedűs szólista vonóval a kezében egy idealizált romantikus hőshöz azonosítható vízió, amint a nép fiaként kivonja kardját, és szembeszegül a hatalommal.

2. Az 1956 utáni „olvadás" időszaka

Az 1956-os forradalom után a zeneszerzők előtt lassan megnyíltak a határok, megváltozott a komponálási stílusuk. Merészebbé váltak a formai szerkesztésben is, az előző időszak szigorúbb szerkezeti kereteihez képest, hiszen már többféle hatás érhette ekkor a zeneszerzőket. Ennek ellenére a születőben lévő hegedűversenyek terén a Bartók-Kodály vonal töretlenül folytatódott egészen a 70-es évekig, zeneszerzőink változatlanul a nagy elődök stílusában fogalmazták meg zenei mondanivalójukat.

Viski János, Kókai Rezső, Mihály András, Balassa Sándor, Szokolay Sándor előszeretettel nyúltak vissza mestereik eszközeihez, alkalmazták a pentatóniára épülő magyaros esztétikát zenéjükben.

Még Dubrovay László 1992-ben keletkezett két tételes hegedűversenye is hordoz olyan elemeket, stílusjegyeket, amelyek egyértelműen a kodályi hagyományokra épülnek. Nincs ebben semmi szégyellni való, a szerző – éppúgy, mint Balassa Sándor – büszkén vállalja az alapokat, a hagyományt, és azt a zenei hagyatékot, ami nélkül szegényebb maradt volna nem csak nemzetünk kultúrája, de az egész világ szellemi öröksége.

Balassa Sándor így vall az 50-es évek időszakáról:

„Természetesen az ötvenes évek Magyarországán a pártállam erőltetett egy népi hangvételű stílust, ám ez a buzgalom, a hamis alapok miatt hamar összeomlott. Még

elképzelni is nehéz népi kultúrát egy olyan országban, ahol a népet elnyomják, kizsákmányolják, jogait semmibe veszik, ahol idegen érdeket szolgál minden.

A modernizmus, mint baloldali köntösben jelentkező nyugat-európai avantgárd ideológia több forrásból táplálkozott, melyek közül egyik sem szolgálta a nemzeti kultúra ápolását. Ilyen volt például a tudomány és a technika forradalma, vagy a nemzetközi kapcsolatokban erős, de a magyar lélektől idegen városi polgárság ízlése, valamint az internacionalista jellegű kommunista mozgalom. Néhány évtized alatt megváltozott a világ. Ami a század elején rendíthetetlen erejű új és igaz eszmének látszott, mára elfáradt és a fejlődés gátjává hanyatlott. Örök igazságokról kiderült, hogy nem örökek és nem igazak, csak igaznak látszottak, hamis dolgok ügyes elleplezésére szolgáltak."[11]

Természetesen nem maradtak el az ellenhatások sem, hiszen minden erős irányzat, úgynevezett izmus magában hordozza az ellenreakciókat, és az eltérő utak keresésére irányuló művészi igényt. Ezek az új irányokat kereső művészi folyamatok, szabad gondolatok csak a forradalom utáni megengedőbb, kevésbé diktatórikus kultúrpolitikai közegben születhettek meg.

3. A 70-es évek friss áramlatai

A forradalom után a kultúrpolitika engedékenyebb lett, így lassan a különböző tilalmak is kezdtek eltünedezni a magyar művészeti életből. Mindenekelőtt Bartók hagyatékának újraértékelése, középső alkotói korszakának jogaiba való visszahelyezése tette lehetővé, hogy a magyar zeneszerzők ezt az örökséget birtokba vegyék. Ez meg is történt. Némiképp leegyszerűsítve: míg 1956 előtt Kodály-epigonizmusról, addig a forradalom után Bartók-utánzásról beszélhetünk. Néhány zeneszerző az 50-es évek végén kijutott Nyugat-Európába és a Varsói Őszre. Így visszafordíthatatlanul elindult egy erjedési folyamat, mely a magyar zeneszerzés hangvételét, fogalmazásmódját erőteljesen átalakította. 1958-ban beérkezett hazánkba a Webern-összkiadás, mely nem egy magyar szerzőt sokkhatásként ért. Volt olyan, akit évekre megbénított – Maros Rudolf –, mások viszont, mint Szervánszky Endre, inspirációt merítettek belőle. A sokéves elszántság után tehát a hazai szerzőknek több évtizedes lemaradást kellett egyszerre behozniuk: megérteni

[11] Terényi: *„Hajta virágai",* 289.

Bartók eddig betiltott korszakának műveit, szembesülni a második bécsi iskola – Schönberg, Berg, Webern – zenéjével és megismerkedni az időközben kialakult illetve kialakulóban lévő darmstadti – Boulez, Stockhausen, Nono, Berio – és varsói – Penderecki, Serocki, Górecki – iskolával. Amerika ez idő tájt még nagyon ellenséges és távoli országnak számított, s bár Cage és Kagel csak a 80-as években jutottak el személyesen Magyarországra, az úgynevezett New York School: Earl Brown, Morton Feldman, Christian Wolff, John Cage tevékenységének eredményeképp alakult meg az Új Zenei Stúdió elnevezésű budapesti muzsikus formáció. Ez a csoport a 70-es évek elejétől egyre inkább ismertté vált, 1975-től bekerült repertoárjukba a minimál repetitív iskola: Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young művei. Ebben az évben megnyílt a lehetőség az elektronikus zene tanulmányozására is a Zeneakadémián és a Magyar Rádióban. A világ többi részén eközben már mindezeken régen túlléptek, és kialakult az avantgárd gondolkodásmód ellensége, a neoromantika, vagy más néven új tonalitás, új modalitás. Ezek a különböző irányzatok részben keveredtek egymással, részben önállóan működtek. Igencsak tájékozottnak kellett lennie annak a zeneszerzőnek, aki pontosan tudni akarta, hogy amit hall, az angyali állítás vagy sátáni tagadás – ahogy ezt Tallián Tibor egy 70-es évekbeli zenekritikájában megfogalmazta.[12]

Ezek a zenetörténeti események, új irányzatok persze nyomot hagytak a magyar hegedűversenyeken is. Hidas Frigyes és Mihály András alkotása tulajdonképpen a Bartók-hatás feldolgozásai. Kurtág vonósnégyesének és Szervánszky *Hat zenekari darab*jának megjelenése a tizenkétfokú szerkesztésmód felé fordította a magyar komponisták figyelmét. Lendvay Kamilló versenyműve 1961-ben Bartók és Honegger mellett Webernre is reflektál, Tardos Béla hegedűversenye még a bartóki hagyatékkal küzd, de már a „12-hangú technikához vezető úton jár, […] amikor *Hegedűverseny*ében (1962) búcsút mond a periódus elvén alapuló témaszerkezetnek, és ezzel egyidőben észrevehetően fellazítja a tonális kereteket is."[13]

A magyar hegedűverseny-irodalom első jelentősebb eredménye 1964-ben Durkó Zsolt *Organismi* című alkotása, amely már egyenesen a kor európai avantgárdjának hangján szólal meg, muzikálisan és a hallgató számára is élményt adó módon. Nem mondható el ugyanez Ribáry Antal 1965-ös *Concertinó*járól, de el kell ismerni, hogy Ribáry nem az óvatos komponisták közé tartozik, direkt módon a darmstadti iskola

[12] Tallián Tibor: „Korunk Zenéje (1.)". *Muzsika* XXI. évfolyam/12. szám (1978. december): 1–15. 4.
[13] Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 101.

hangját üti meg. Dávid Gyula szintén 1965-ös versenyműve neoklasszikus talajon áll, viszont a tizenkétfokúságban csupán saját zeneszerzői készletét gazdagító lehetőséget lát. Az első valódi három tételes nagy versenymű – amely az avantgárd eszközeit sajátjaként felhasználó szerző tollából származik – Láng Istváné 1976–77-ből. A sort egyelőre Soproni József finoman és részben romantikus alkotása zárja 1982–83-ban.

Láthatjuk tehát, hogy a Magyarországra késve beszivárgó irányzatok nyomot hagytak az itt születő hegedűversenyeken is. Nem írtak viszont versenyművet az amerikai indeterminizmus, illetve a minimál repetitív iskola stílusában, pedig mind a kettőre van külföldi példa. Morton Feldman *Violin and Orchestra* című műve 1979-ből, Philip Glass versenyműve 1987-ből, illetve John Adams hegedűversenye 1993-ból, bár ez utóbbi már túllépte a szorosan vett repetitív iskola kereteit.

Szintén nem született Magyarországon olyanfajta, a folklór, a neoromantika és a minimalizmus által inspirált versenymű hegedűre, mint a lengyel Zygmunt Krauze 1980-ban írt kompozíciója.

II. Hatások

Vizsgálódásaim során három nagy hagyománykövető hegedűversennyel találkoztam, melyek felkeltették érdeklődésemet. Úgy találtam, hogy kiemelkednek a korszak hasonló műfajban keletkezett művei közül, alapos műelemzés, kutatás, és keletkezésük körülményeinek felderítése számomra igen érdekes információkat hozott a felszínre. Balassa hegedűversenye fiatalkori mű, melyet a szerző maga is főiskolai stílusgyakorlatként kezelt, ezért talán nem nevezhető főműnek, bár versenyművet hegedűre azóta sem komponált. Még nem forrott ki igazi énje ebben az opusban, hiszen itt még csak a tanulóévei során szerzett tapasztalatai tükröződnek, bár a mű kétségtelenül kiváló mesterségbeli tudásról ad tanúbizonyságot. Ezzel szemben viszont Kókai és Viski is nagy hírnévre tett szert nagyszabású hegedűversenyeikkel, Viskinek egyenesen európai ismertséget hozott remekbe szabott concertója hegedűre, még David Ojsztrah is foglalkozott a művel.[14]

Ez a három hegedűverseny áll kutatásom középpontjában, részletes elemzésemben igyekeztem kimutatni a rokoni szálak, közös vonások gyökereit, forrásait. A többi 20 versenymű kevésbé alapos áttekintése is szükséges volt témám kimerítő értelmezése és a korszak valós feltérképezése szempontjából. Számtalan új és értékes információra világított rá az összességében 23 versenymű elemzése, mindezek az ismeretek immár valósághű keresztmetszetben ábrázolják számomra a XX. század második felében keletkezett hegedűversenyek hátterében rejlő törekvéseket, művészi determinációkat.

1. Viski János

a) A Kodály-iskola zászlóvivője

Viski János a Bartók–Kodály-hagyományok egyik leghűségesebb ápolója, kiforrott, színes egyéniségű alakja volt. Zenei stílusa teljesen egységes maradt a pályakezdéstől haláláig, nyelvezete a népzenei gyökerekből táplálkozott, művészetét mindvégig átitatta a magyar nemzeti romantika.

[14] Fancsali János: *Viski János fiatalkori évei*. Szerk. és kiadó: Fancsali János. (Budapest: 1998): 81.

Kodály szuggesztív egyénisége, lángelméje már a kezdetektől rendkívüli hatást gyakorolt a fiatal zeneszerzőre. Pedagógusként is példaképének tekintette, tudatosan törekedett mestere filozofikus látásmódjának elsajátítására. Zeneszerzőként művészetét a legtisztább, legmagasztosabb szándék vezérelte: olyan zenét akart írni, melyben a népzenét tiszta forrásként használja fel, és ötvözi a klasszicizmus örökérvényű formáival. Ez a szintézis testesítette meg Viski számára a legtökéletesebb formai és tartalmi harmóniát. Hegedűversenyének 3. tételében minden bizonnyal tudatosan alkalmazott román népzenei elemeket, duhaj népi táncot idéz a szilajul lüktető rondótéma ritmusa.

Életútja nem csak zenei stílusában hasonlított Kodályéhoz, pedagógusként is maradandót alkotott. Közel húsz éves zeneakadémiai zeneszerzés-tanári működése idején számos, később híressé vált komponista, zenetudós mestere volt, mint Láng István, Eötvös Péter, Földes Imre, Hidas Frigyes, Károlyi Pál, Lendvay Kamilló, Petrovics Emil, Simon Albert, Soproni József, Szőllősy András, Szőnyi Erzsébet, Dobszay László.

Egész életével szolgálta mesterének szállóigévé vált ars poeticáját:

„A zene lelki táplálék és semmi mással nem pótolható. Aki nem él vele: lelki vérszegénységben él és hal. Teljes lelki élet zene nélkül nincs. Vannak a léleknek régiói, melyekbe csak a zene világít be."[15]

Állami kitüntetései is a legnagyobbak közé emelték, 1954-ben Erkel-díjat kapott, 1955-ben „Érdemes Művész" lett, Hegedűversenyének elismeréseként munkásságát 1956-ban Kossuth-díjjal jutalmazták.

b) Viski Hegedűversenyének keletkezése

Idézet a kolozsvári Keleti Újság 1938. május 15-i lapjában közölt terjedelmes interjúból:

> A zene fejlődésének rendkívül érdekes korszaka az utolsó 30 esztendő zeneirodalma. A nagy klasszikusok epigonjai után válságba került zene új utakat és kifejezési lehetőségeket keresett. A tudálékos zenei álprófétáik forradalmi eszközökhöz nyúltak. Lerombolva a hagyományos szerkesztés örök érvényű tételeit, hangrendszerekkel és szerkesztési elméletekkel akartak újat

[15] Kodály Zoltán: „Mire való a zenei önképzőkör?". In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés I.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007): 156.

> hozni (Schönberg, Berg, stb.) Kisérleteik [sic!] messze elkalandoztak az élvezhetőség határaitól s a tanácstalan közönség már-már a zenei kombinációk kimerülését és a véget látta. Ez az irányzat, mely a politonalitás erőszakolt túlságba hajtása mellett a negyedhangú hangsorelmélettel is kisérletezett, hamarosan megbukott. A zenének a népzenekutatás eredményei adtak új fejlődési lendületet és életet. Visszatérve a népdalhoz, mint őssejthez, új erőforrás buzgott fel a régi művészet őserejű talajából, amely kimeríthetetlenül gazdag dallambőségével, még sokáig táplálni fogja a műzene szerkesztésében mindinkább leegyszerűsödő művészetét.[16]

A szerző kíméletlen őszinteséggel állt ki a konzervatív kifejezési lehetőségek, hagyományos formák mellett. Viski egész pályája során hű maradt önmagához, és ahhoz a hagyományhoz, amelybe beleszületett. Hegedűre írt versenyműve kitűnően példázza eme művészi elköteleződését.

1947-ben bemutatott Hegedűversenyét tulajdonképpen már 1940-ben elkezdte komponálni, de csak hét év múlva fejezte be nagyszabású művét. Hosszúra nyúlt kényszerszünet után keletkezett ez az első új opusz, hiszen a második világháború évei aligha nevezhetők alkotásra alkalmasnak.

A XX. század kiemelkedő színvonalú, patinás, posztromantikus nagy versenyművével állunk szemben, mely komoly mesterségbeli tudásról ad számot. Stílusát nevezhetjük eklektikusnak, mert ötvözi a magyar, román népzenei motívumokat a XIX. századi hagyomány túláradó romantikus líraiságával. Viski örmény származása még inkább színesíti ezt a zenei világot.

S bár Viski egyértelműen mestere, Kodály nyomdokain járt, rátalált egy saját, szuverén zenei hangra, amely különlegessé, könnyen felismerhetővé tette muzsikáját, egyéniségként pályatársai fölé magasodva. Életének ebben a szakaszában még élesen elítélte korának új utakat kereső próbálkozásait, a Nyugat felől áramló úttörő irányzatokat szolgalelkűen követő epigonokat.

Hegedűversenye zenei mondanivalójának határozott stílusjegyei: klasszikus formák, feszes ritmika, intenzív érzelmi tartalom, igényes virtuozitás. A zenei összhatás szinte lelki szemeink elé varázsolja az erdélyi havasok vadságát, medvéket, hófödte bércek érintetlen szépségét. Viski gyermekkorától szenvedélyesen szerette a természetet, még halálos ágyán is a Balatonnál töltött nyarak emlékeit emlegette. Ez

[16] Fancsali, *Viski*, 40.

a vonzódás és lelkesedés tükröződik zenéjének igényesen kidolgozott, letisztult dallamvilágában is. A Kodálytól tanult heroikus, elégikus, máshol vidám, táncos jellegű népiesség hatja át ezt a darabot – romantikus zenei környezetbe ágyazva. Ez még a hamisítatlan tizenkilencedik századi romantika, hiszen az akkoriban keletkezett hegedűversenyek zeneszerzői élvezetet, szórakoztatást is nyújtanak a hallgatóságnak. Magyarországon még egyáltalán nem jelent meg ebben az időben az avantgárd irányzata.

Viski János kiváló hegedűs is volt, így maximálisan ismerte és ki is használta a hangszer adta technikai lehetőségeket. A bravúros virtuozitást igénylő passzázsok, kettősfogások, a hegedű hangterjedelmét teljes mértékben átölelő nagy romantikus frázisok szabadon szárnyaló dallamvilága mind azt sugallják, hogy „nehéznek" szánt koncerttel van dolgunk. Ezt fejezi ki a címadás is, a szokásos Hegedűverseny helyett *Versenyműű hegedűre és nagyzenekarra* áll a kompozíció címlapján, amely műfaját tekintve az olasz concertóra való utalás, másfelől azonban a szólista előtt magasra emelt mércét is jelenti. Mércét, melynek követelménye a tökéletes, sőt fölényes hangszeres tudás, technikai felkészültség, és a művel való azonosulni tudás képessége.

Idézet Virgil Popp román hegedűművész 1949-ben Bukarestben kelt leveléből:

„… a komponista senki más, mint Viski János, Magyarország egyik jelenleg legismertebb komponistája. (Volt Bartók Béla növendék.) [sic!] A koncert fene nehéz, jól van megírva, teljesen román stílusú [sic!], tehát megtanulom ezt is."[17]

A virtuozitás, a színesség, a hallgatóságra való közvetlen hatás lehetősége tette vonzó műfajjá a hegedűversenyt a komponisták, így Viski János számára is. Sajnálatosan kevés zenekari művet írt, három fő kompozíciója a hegedűverseny, a zongoraverseny, és a csellóverseny.

c) Viski Hegedűversenyének elemzése

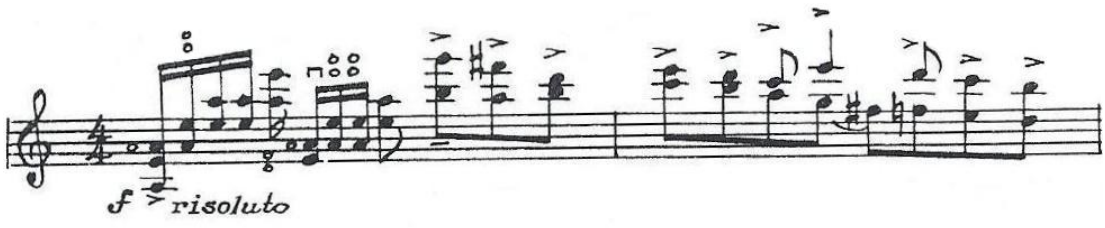
Az első tétel Risoluto, itt Viski az egyik legalapvetőbb kompozíció-technikai szisztémát alkalmazva építi fel témáit: ugyanabból az alapanyagból-alapsejtből épül fel mindegyik témája, a zenei mag azonos a főtémában és melléktémában egyaránt. Ez az organikus fejlesztési technika, a váratlan modulációk, disszonáns akkordok,

[17] Fancsali, *Viski*, 84.

kromatikus passzázsok torlasztása, mixtúrák alkalmazása gyakran eredményeznek atonális szituációt, az amúgy alapvetően tonális zenei közegben.

A tragikus-szenvedélyes hangvételű nyitótétel gondosan kialakított nagyformája Brahms a-moll kettősversenyével azonos hangnemű, gesztusaiban is rokon vonásokat mutat. A hegedű mindvégig főszerepben tündököl, Viski a monológ jellegű, kíséret nélküli szólórészek filozofáló, kadenciális szakaszait követő tutti részekben is a zenekar hegedűszólamára bízza a témák megszólaltatását.

Formája hagyományos szonátaforma, szerkesztésmódja első megközelítésre a Kodály-iskola hangzásvilágát idézi. Néhány motívum állandó jelenléte a Bartók által is szívesen használt makám elvű formálás követésére, és barokkos gondolkodásra vall. A főtéma: m,l,l,m és d,t,s,l az a két motívum, mely szinte ősgyökként egyszerű és nagyon könnyen felismerhető, még részleteiben is.



1. kottapélda: Viski János: Hegedűverseny I. tétel, 2. próbajel

Harmóniavilága igen összetett: diatonikus, pentaton, de helyenként 1:2 modellsorokkal nónakkordokat, szűk oktávos meneteket is alkalmaz.

A posztromantika váltóakkordjait is beépíti stílusába, gyakran használ mixtúrákat, a bonyolultabb felrakásoknál a több rétegű bitonális harmóniák sűrűsödnek. Ez a fajta hangzás fokozza a tiszta, romantikus érzelmeket.

Ilyen például az indító tutti: a harmóniák bővülnek, a motívumok bevezetésszerű fogalmazásban indítják a tételt. A szólóhegedű kadenciázó bemutatkozása a főtémát már variációként hozza, melynek lezárásában a tutti anyag is részt vesz.

A 4. próbajelnél kezdődő formarész a visszatérésben hiányzik, viszont fontos lesz a kidolgozásban. Modellhangsorai, emelkedő jellege, töredezettsége és arányai átvezető részt alkotnak. Ennek mond ellent a 6.-nál újra megjelenő – természetesen – variált tutti főtéma, amely a csúcsponton eléri a váltódomináns h centrumot, tehát ez is átvezetés a melléktémára. A kíséret előbb az első motívum augmentációjával, majd az ismétléskor a tematikus motívummal teszi bonyolultabbá a szituációt.

A magyar népzenei, hangszeres intonációjú anyag súlytalan kezdései arzis-tézis rendjükkel megkomponáltan kerülik ki a magyar súlyviszonyokat. A mű tanulásakor, tanításakor, valamint előadása során ügyelni kell e finom gondosságra.[18]

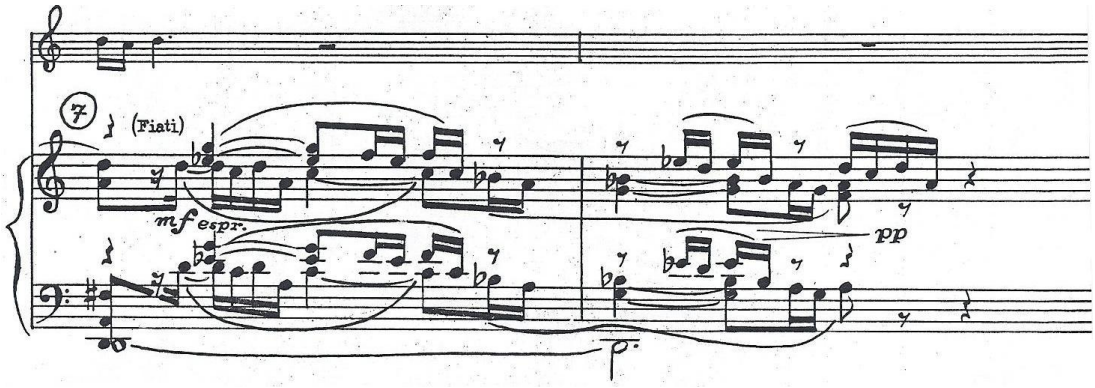
A lassú tétel – Adagio ma non troppo – hangszerelése különös technikát alkalmaz: a cseleszta, a hárfa, és a szordinós kürtök összjátéka, valamint a mély regiszterben éneklő szólóhegedű éneke varázslatos, meleg hangzást hoz létre. Valószínűleg az örmény gyökerekkel magyarázható a Rimszkij-Korszakov dallamiságát idéző keleti mesevilág, az érzelmes lassú, széles ívű éneklő dallamok felcsendülése. Ez gyakran a szólóhegedűn szólal meg, méghozzá a G húron, ahol a legöblösebb a hegedűhang, és még magára hagyatva is gazdagon, érzékletesen, és kifejezően zeng. Első benyomás alapján háromrészes forma körvonalazódik. Azonban tüzetesen megvizsgálva látjuk, hogy a visszatérésben már csak a hegedű indító 10 üteme tér vissza, hangszerelésben dúsító plusz réteggel, impresszionista mintát követve. Az 1. próbajel után variált harmonizáló-oldalazó basszus indítja újból az ariosót, amely folyondárként, nagy cantabile szakaszt ível át. Szervezése makám-mag által fogható meg, az ütemvégi három nyolcad rendszeressége segítségével.



2. kottapélda: Viski János: Hegedűverseny II. tétel, 12. ütem

[18] Arzis–tézis: görög kifejezés, a feszültség-oldás funkcióját jelöli.

A hegedűszólóban tapasztalható félütemes eltolódás és annak megjátszása kvintváltó, így átvezető résszé lazul, illetve fejlődik a csúcspont felé. Az éneklő dallam fordulataiban a makám él tovább, állandóan jelen van az alapmotívum, a nyolcadok immár harminckettedek lettek. Folytatódik tovább a variációsor, a zenekar nagy ívű, és éneklő dús zenei szövete felett. A szerző a 7. próbajelnél kis közjátékként új fordulatot csempész be, ebből a motívumból épül fel majdan a harmadik tétel főtémája.



3. kottapélda: Viski János: Hegedűverseny II. tétel, 7. próbajel

A már megfogalmazott visszatérés után a Cadenza fordításszerű elemei jelzésként utalnak az expozícióra. A kóda konklúzióként összefoglalja a témát, ritmusát, és elsimítja a variálódást. A tétel már jelzett szervezőelemei mellett megemlítendő a szólót indító ritmika aszimmetriája 3+3+2 osztásban, melyet a zenekar 2x4 elrendezésű ütemekkel kísér. Harmóniailag az orgonapont és a felette kifejlődő csatolt szextes mixtúra mint réteg dúsul szeptimakkordokká. Késleltetések, kettős tercek, ereszkedő basszusok, belső szólamok, díszített aprózott mozgások, mixtúrák keresztezik egymást, és találkoznak nagy akusztikus akkordokban.

Tehát a formát összegezve: laza, barokkos ária, négy részben, három zenekari közjátékkal és variációval.

A harmadik tétel – Allegro vivace – egy nagyszabású rondó-finálé, erős román zenei hatással. Ez a nyelv már inkább Bartókéra, mint Kodályéra hasonlít. A téma többféle változatban, variálva bukkan fel, meglepő modulációk, kromatikus menetek, disszonáns akkordok váltakozó forgatagában.

Viski zenei–zeneszerzői mintáiban oly közkedvelt makám-motívum a főtéma magja, melyet a már a második tételben elejtett fordulatból jól ismerünk: l,s,l,m.

Érdekes tagolású a 6 ütemes bevezető: az 1. ütem felütése a következő 3 ütemmel együtt arzisként viszonyul az 5. ütem téziséhez, amely a 6. ütem 1. nyolcadáig tart.

Ez a 3 ütem a felütéssel együtt egy egységet alkot a tizenhatodokat mindig követő rácsapó hangsúllyal egyetemben.

Az 1. próbajelnél induló téma – ami ugyanaz a dallam, csak sorokba szerveződve – hasonló szerkezet, a tézis ütemek tizenhatodos fordulattal bővülnek különböző oldalazó zárásokat produkálva. A kíséret ezeket forte dinamikával, akkordikával ki is emeli, sőt ritmikával is, ugyanis a 3/8-ados Allegro dallami szempontból 3 ütemes egységeket rejt és variál.

A szólóhegedű akcentusai rendre ütköznek a zenekar súlyozásával, ez a hatás egy ritmikai–motivikus aszimmetriát jelenít meg, melyben a szilaj táncosság és a tobzódó finálé összetevői halmozódnak.

A periódust záró bővítések záróhangjai a klasszikus párhuzamos dúr domináns irányába mutatnak, majd a dallam második részében a szubdomináns, a hagyomány európaiságának őrzését jelzik, míg a dór hangsor és a pentatónia a magyarságot és a bájt jelenítik meg. A rögtön ismétlődő téma már variációként hat, a szólóhegedűben is, de a kíséretben még inkább: az a–e kvinten, orgonaponton egyre dúsabb harmóniai elemek szólnak. Mixtúrák, nagyszeptimes akkordok jelennek meg, amelyek váltóakkordként feszültség–oldás, arzis–tézis viszonyban állnak. Feloldást a pasztorális dúr szext és a nóna lágysága okoz. Természetesen ez újabb kontrasztlehetőség, ami által a dallam, forma, ritmus még a harmóniával is gazdagodik. A szerző impresszionista, úgynevezett rétegépítkezés alkalmazásával dúsítja többszólamúvá az akkordszerkezetet.

A tétel szonátaformában íródott, egyre fokozódó lendületű variációk követik egymást rondóelemekkel. Az 5. próbajelnél ritornellszerű tutti téma alak újabb oldalazó variációval indul. Ebből alakul ki a visszatérésnél majd a melléktéma zenekari, kidolgozásszerű ismétlése, illetve átvezető résszé alakítása. A kódában az ismétlődő témafej és lebontás 4+2+2+2, végén a frappáns lecsavarással. A finále erőteljes ritmikája elementáris erővel lüktet végig a sorsmotívum leszármazottján, a hatást még inkább fokozza az utolsó 24 ütemre állandósult tizenhatod mozgás, egy tüzes forgatag betetőzéseként éri el a mű a csúcspontját.

2. Kókai Rezső

a) Kókai Rezső Hegedűversenyének keletkezése

Kókai Rezső így vall az 1954-es önéletrajzában összefoglalt ars poeticájában élete talán legnagyobb zeneszerzői dilemmájáról, konfliktusáról:[19]

> Az 1936 utáni évek eszmélkedése állította elém azt a zeneszerzési problémát, melynek megoldása ma is izgat: Bartók és Kodály genialitását […] kétségtelenül elismerve, mégis aggaszt a népzene egyeduralmának az elharapózása a magyar zenében. Aggaszt bizonyos provincializmus felé való haladás – az európai magyarság rovására. Még nincsenek itt azok az idők, amikor objektíven lehetne e problematikát kifejteni […] valami összeegyeztetésfélét Bartókon és Kodályon túl is kell találni az említett fókuszok között. Életem hátralévő részében – azt hiszem – ez a törekvés fog vezetni.

Az 1906-ban született szerző tanulmányait Koessler Jánosnál végezte, így tehát konvencionális, hagyományokra épülő későromantikus zeneszerzői képzésben részesült. Tanulóévei Wagner és Brahms zenéjének bűvkörében teltek, de Koessler hatására Dohnányi Ernő muzsikája is mély nyomokat hagyott benne. Bartók és Kodály hatása pályájának kezdeti stádiumában nem kifejezetten pozitívan érintette; az 1926-ban a Magyar Zeneszerzők és Szövegírók pályázatának elnyerése kapcsán Bartók súlyos bírálatban részesítette az ifjú zeneszerzőt. Az egyértelműen romantikus iskolán nevelkedett Kókai nem követte a haladó magyar és európai irányzatokat, zenéjének stílusát maradinak bélyegezték. A díjjal járó negyedéves tanulmányút Rómába, Milánóba és Párizsba vezetett, friss külföldi tapasztalatai azonban ráébresztették a fiatal komponistát a fájó kritika jogosságára. Már külhonban való tartózkodása idején kereste a modern zene lényegét, létjogosultságát, vajúdva, bizonytalanul tért vissza Budapestre.[20]

Végzős akadémistaként, 1926-ban a Nemzeti Zenede tanára lett, közben a freiburgi egyetemen Martin Heidegger tanítványaként megszerezte a zenei doktorátust – Liszt Ferenc korai zongoraművei volt a témája –, sőt két évig a

[19] Hamburger Klára: *Kókai Rezső*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968): 9.
[20] I.m. 9.

Tudományegyetem bölcsészkarán magyar–történelem szakot is hallgatott. Művelt zenetudósként és pedagógusként került a Zeneakadémiára 1929-ben, ahol zeneszerzést, esztétikát, zenetörténetet, pedagógiát tanított, 1952-től pedig a zenetudományi tanszak stílustörténet-tanárává nevezték ki.

Sokoldalú műveltsége, kulturált szellemisége biztosítja, hogy zenéje a nemzeti hangvétel ellenére soha nem vált provinciálissá. Kompozícióin elsősorban R. Strauss és Stravinsky hatása érezhető, zenetudósként elsősorban a romantika és a XX. század muzsikájával foglalkozott.

Kókai zeneszerzői stílusa időközben csiszolódott, formálódott. Jellegzetesen magyar intonációjú agyagkezelés, ugyanakkor a klasszikus formák megőrzése jellemzi műveit. A gyakran háromrészes, visszatérő, triós-, szonáta-, rondóforma, vagy a variációs tételek komponálása mindig biztonságos kiindulópontot jelentett számára. Érdekes jelenség, hogy míg a pályázaton elnyert különdíj, a népdalgyűjtő út nem inspirálta, mégis számtalan műve népies dallamokat dolgoz fel. Rádiós daljátékai, zenekari művei, versenyművei közt tucatnyi verbunkos, divertimento, rapszódia, bordal, és magyar táncok szerepelnek.

Kókai Rezső valóban kereste a múlt és jelen összeegyeztetésének módját. A wagneri–liszti örökség tovább élt műveiben, és formai megoldásai sem voltak újító jellegűek, ugyanakkor Debussy, Bartók, Stravinsky stílusirányzatainak bizonyos jelenségei felfedezhetőek az általam vizsgált hegedűversenyében.

Nemzeti hangvételű zenéjét minden művében gondosan kimunkált tematikus anyagkezelés, választékos, igényes hangszerelés és erőteljes, lendületes ritmika jellemzi. A versenyműben felbukkanó megannyi áthallás, utalás, zenei idézet más zeneszerzők remekműveire nem zavaró hatású, összességében a bartóki hangzásvilág általános jelenléte a legszignifikánsabb. Sajnálatos tény, hogy Kókainak nagyon kevés szimfonikus műve született, így kevés összehasonításra alapot adó kompozíció állt rendelkezésemre. Még sajnálatosabb, hogy hegedűversenye szinte teljesen feledésbe merült, nem vonzó a XXI. század hegedűseinek, holott kifejezetten hatásos mű, a virtuóz–lírai nagy romantikus versenyművek minden kellékével.

b) Kókai Rezső Hegedűversenyének elemzése

Kókai Rezső hegedűversenyét 1952-ben írta, Ney Tibor mutatta be a II. Magyar Zenei Héten, a mű ajánlása is neki szól. Az első tétel formája barokk rondóra

emlékeztet, főtémája tipikus magyar divertimento-hang, ami Bartóktól vezethető le. Már az indulásnál feltűnik a rokonság Viski és Szokolay (egyébként későbbi) hegedűversenyeivel, az indító gesztus szinte azonos az első taktusaikban használt zenei ötlettel. Alban Berg Hegedűversenyének emblematikus G–D–A–E nyitómotívuma, a hegedű négy üres húrjának egymás utáni megszólaltatása Kókainál is a főtéma magját képezi. Ez mementóként az egész tétel során többféle formában felbukkan, de a legelső alkalommal, mint tabula rasa mutatja be a hangszer törékeny tónusát, melyet nem dúsít még vibrato, kettősfogás, hiszen az üres húrokat nem lehet vibrálni, azok üresen hivatottak szólni. A zenekari kíséretben a fúvósok ellenszólamként diszkréten, röviden artikulálva kvártpárhuzamban haladó mixtúrákkal társítják a melléktémát a főtéma mellé, ez a szerepcsere a zenekaron belül, és a szólista–zenekar viszonyában is állandóan váltakozik, mintegy bújócskázva a szólamok, hangszercsoportok között. Ez a fajta kevert, tömör zenekari hangzás: a kvárt, kvint, szextakkordok, és párhuzamok alkalmazása – ami egyébként Viski hegedűversenyére is jellemző –, markánsan meghatározza a mű karakterét, tipizálva ezzel a magyar zene jellegzetes stílusjegyeit, hangzásvilágát. A főtéma ritmusa UU–, az anapestus versláb zenei megfelelője:



1. kottapélda: Kókai Rezső: Hegedűverseny I. tétel, 1. ütem

A melléktéma szólisztikus formában, kissé variálva a szólóhegedű hangján, a hangszer legmagasabb regiszteréből indulva szólal meg, valójában a főtéma tükörfordítását halljuk.

A tétel folyamán több helyen Ravelre és Debussyre emlékeztető impresszionista dallamszerkesztést hallunk. Az atonális kidolgozási rész főmotívuma – a Bartóknál jól ismert repetitív ritmuskép – fokozatosan bővülő hangközökkel jeleníti meg a dühödt, indulatos motívumokat. Kókainál is meglepetésként, békés zenei környezetben robban be ugyanez a furioso zenei elem, kellően előkészítve a hatást.



5. kottapélda: Kókai Rezső: Hegedűverseny I. tétel, 12. próbajel



6. kottapélda: Bartók Béla: Hegedűverseny II. tétel, 43. ütem

Ugyanez a téma a későbbiekben átalakul, lágyul, deklamáló barátságos dallammá szelídül, megszépül. Enyhén dodekafon dallamfordulatok is tarkítják az alapvetően magyaros hangvételt, a hárfán megszólaló egészhangos skálamenet pillanatnyi kitekintés az *Egy faun délutánjá*nak mesebeli zenei világa felé.

A 9. próbajelnél a mélyvonósok Manuel de Falla[21] spanyol zeneszerzőtől ismert folklorisztikus figurákat terítenek szőnyegként a szólóhegedű bartókos főtémája alá,

[19] Manuel de Falla spanyol zeneszerző (1876–1946).

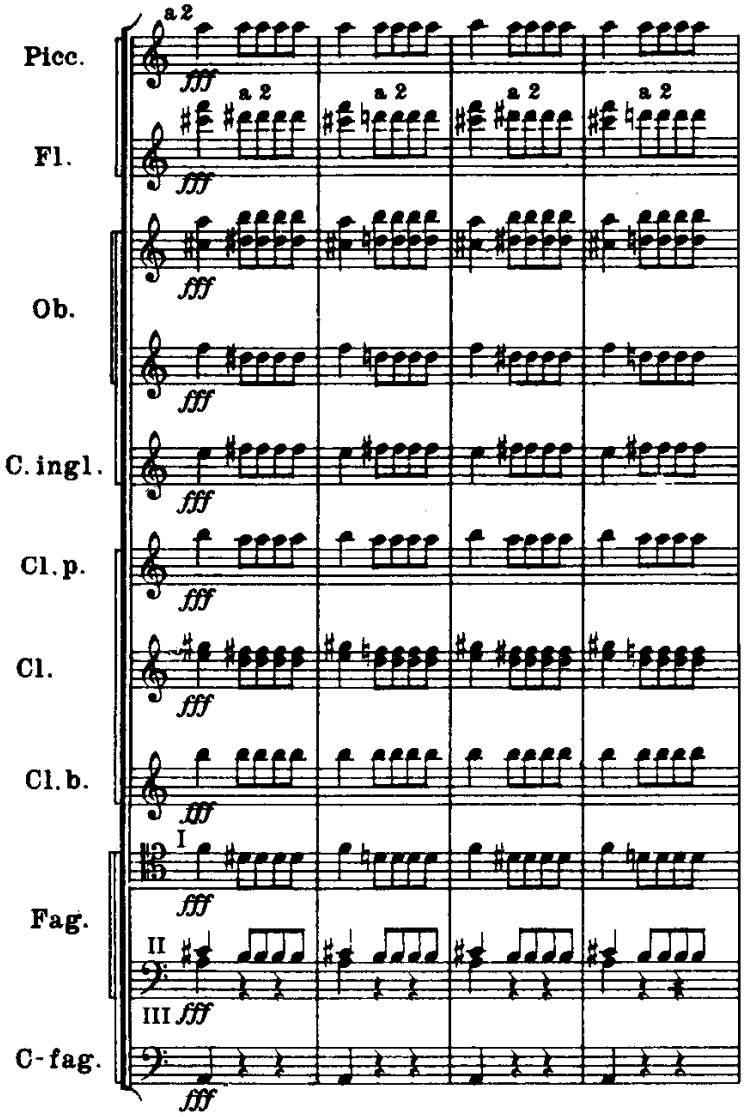
mindezt a fuvolák és a cseleszta impresszionista hangulatú lágy kísérettel öleli körbe. Gyakorlatilag három zenei stílus rétege van jelen egy időben, ezek keveredése sokszínű, egzotikus hangzást eredményez.

Számos pillanatban hallunk reminiszcenciákat, felbukkannak dallamfoszlányok, ritmussablonok Bartók *Concertó*jából, és *A csodálatos mandarin*ból.

A 23. próbajelnél Kókai Stravinsky *A tűzmadár* c. balettjéből kölcsönzi a tétel zenei csúcspontjának bombasztikus hangzásképét: a fúvósok grandiózus tömegként, egységesen repetálják az ostinato ritmust, miközben a basszushangszereken erőteljesen, sforzando megerősített fortissimo szólal meg a főtéma, variálva. A triangulum őrjöngő trillát tart hosszasan, *ff* sempre, marcatissimo. Mindez nagyon hatásos felépítése a visszatérésnek.



7. kottapélda: Kókai Rezső: Hegedűverseny I. tétel, 23. próbajel



8. kottapélda: Stravinsky: *A tűzmadár,* 179. próbajel

Miután lecsengett a csúcspont, a hegedű augmentált formában játszva deklamálja, megbocsátóan, mondhatni elérzékenyülve vezeti be a codát, amelyben a visszatérő zenei anyagok keverve szólalnak meg. A négy üres húr oktáv-pizzicato alkalmazása megint csak Berg Hegedűversenyét idézi. A záró taktusokban a G–D–A–E frappáns kvintoszlopban diminuálva, üveghangokon, a hegedű természetes felhangjait felhasználva csendül fel utoljára.

A második tétel passacaglia-formára épül, zenei struktúrája népdaljellegű. Már a bevezetőben meghatározóak a mélyvonósok és a hárfa ringatózó kvinthangzásai. Ezt a várakozást keltő, magyaros súlyozású introdukciót már Bartók is használta 1. rapszódiájának első taktusaiban. Az itt megszólaló kvintakkordok az első tétel zenei faktúrájából eredeztethetőek, a szólóhegedű deklamáló népdalként énekli a főtémát.

A dallam kupolás szerkezetű, váltakozó metrumú. Ezek az aszimmetrikusan váltakozó ütemek is azt bizonyítják, hogy a szólista szabadon tagolja a zenei mondatokat. Bár nincs előírva, ez esetben mégis indokolt a rubato előadásmód, különösen a sok díszítés és melizmajellegű ornamentika kapcsán. Mély lelki fájdalomból fakadó, bánatos hangulatú dal ez, mely panaszos hangvétele és érzelmi fűtöttsége révén népi líránkból ismert énektípus, a keserves műfajába sorolható. A szólóhangszer óriási íveket jár be, ezek végig kupolás szerkezetűek. A témát a szólista variálva, improvizatív jelleggel játssza, fantáziává fejlesztve azt. A hegedű a bartóki nyelvezetet beszélve fokozza a feszültséget, a tétel csúcspontjára érve elhangzik egy szenvedélyes kérdés, mely később ereszkedő dallammá szelídül. Ez a lírai, érzelmes zenei anyag hirtelen áthangolódik félelmetes, sötét színezetűre. A szerző itt a témafej foszlányait használja. A feszültség nem szűnik a tétel befejeztével sem, a feltett kérdésre nem kapunk feleletet.

A sodró lendületű finálé hivatott feloldani a dramaturgiai feszültséget, 6/8-ban lüktet a filmzenére hasonlító, erőteljesen ritmikus, férfias téma. Ez a téma ritmikájában azonos Bartók 3. zongoraversenyének főtémájával, dallama, dinamikája azonban egész más. Itt is kvintek, tritonusok szólnak a hegedű mély regiszterében, sötét színekkel. A tutta forza és a minden hangon megtalálható sforzandók egyértelmű szerzői instrukciók, amelyek által a kromatikus menetek igazi csúfondáros kacajokká változnak. Grandiózus, tömör zenekari hangzás, és virtuóz, diabolikus brillante passzázsok tobzódnak, kergetik egymást, nyomulnak előre. Eszünkbe jutnak Prokofjev *A három narancs szerelmese* és Hacsaturján *Spartacus* c. műveinek örökzöld zenéi, de hirtelen új hang jön, Dukas *A bűvészinas*ának fúvóshangszereken megszólaló bevezetője szólal meg pár pillanatra, mely átvezet a delicatissimo melléktémához. Ez a zenei epizód is a főtéma magjából serkent, érzéki glissandók színesítik az egzotikus összhatást az E húron fölfelé és lefelé. A zenekari felrakás teljesen a romantikus hagyományt idézi, a párbeszéd a szólóhegedű és az angolkürt között a századforduló, és azon belül is a francia zene világába varázsolja a hallgatót. Kapunk még Csajkovszkij *Diótörő*jének anapestus ritmuskép-asszociációjából is, de Hacsaturján Hegedűversenyének főtémája is konkrétan, félreérthetetlenül csendül fel pár taktusnyi terjedelemben. Ezek a zenei emlékek, utalások indirekt módon ütik fel a fejüket a magyar szerzők évtizedekkel később született kompozícióiban. Idekívánkozik egy idézet a gyilkos humorú zeneszerzőtől, Ránki Györgytől:

„A zeneszerző komponálás közben többé-kevésbé rosszul emlékezik más szerzők műveire.”[22]

Kedélyes balettzene elevenedik meg a kadencia előtti pillanatokban, melynek a timpani lüktető kvintlépései vetnek véget. Ezek lassan függetlenednek a zenekartól, és végül kettesben maradnak a szólóhegedűvel. A kadenciát rövid coda követi, melyben sűrűsödnek a kvint-oktáv akkordok. Virtuóz, hagyományosan nagy finálét hallunk a szólista főszereplésével.

Kétségtelenül hatásos, nagy lélegzetű mű Kókai Hegedűversenye, amelynek zenei stílusán túlnyomó többségben bartóki hatás érződik. Sajnálatos, hogy a szerzőnek nincs más szimfonikus zenekari darabja, hegedűversenye magányosan áll életművében.

3. Balassa Sándor

a) Balassa Sándor Hegedűversenyének keletkezése

„Magyar zeneszerzőként élem át koromat, s a világot, amely körül vesz. Azokat a benyomásokat, amelyek számomra értékesek, bárhonnan jöjjenek is, magamba fogadom és hagyom, hogy megtermékenyítsenek.”[23]

Balassa Sándor Hegedűversenyét 1964–65-ben diplomamunkaként írta. Ebben az időszakban a kultúrpolitikai elvek nem engedték meg az úgynevezett modernista hangvételt, ez a stílus tiltva volt a Zeneakadémián. A szerzőt mestere, Szervánszky Endre óva intette, hogy ehhez a követelményhez tartsa magát, ha szeretné megkapni a diplomáját. Ilyen körülmények között a fiatal szerzőknek nem adatott meg az alkotói szabadság illúziója, saját stílusuk kialakítására nem volt lehetőség. A politikai elit felülről vezérelte, illetve uniformizálta a komponisták művészi kibontakozásának irányvonalát. Balassa a hegedűverseny megírását tradíciókra épülő zeneszerzői feladatnak fogta föl, mely sikert aratott, a zeneszerző megszerezte a diplomáját. A mű bemutató szólistája Gyermán István hegedűművész volt, s a szerző ajánlása is az ő személyének szól.

Balassa így kommentálja saját hegedűversenyét:[24]

---

[22] Ránki György (1907–1992) zeneszerző, Kodály-növendék. Az idézet Király László szóbeli közléséből származik.
[23] Terényi, *„Hajta virágai”*, 297.

> Túlélve a stílusdiktatúrákat, a Hegedűverseny újrahallgatásakor ma már nem zavar a darab konzervativizmusa, sem az elődökhöz való kapcsolódás nyílt megvallása. A versenyművet nagyon is a magaménak érzem és szívesen vállalom a nyilvánosságot, az újramegszólaltatást. Tanulságként szolgáljon az esetem, a kultúrpolitika mint a szélkakas követi a politikát, a kultúrához semmi köze, s az, hogy a stílus önmagában nem minősíti a műalkotást.

Pár év múlva megváltozott a magyar kultúrpolitika és a kritikai szemlélet hangja. A kényszerítő feltételek, és elvárások iránya az ellenkezőjére fordult; nemkívánatos lett minden, ami hagyományos, nem modern. Így műve hosszú időre mellőzve volt, fiókba kényszerült, ennek köszönhetően a hegedűsöket sem motiválta semmi, hogy műsorra tűzzék, előadják. Balassa életműve több nagy szakaszra osztható, a Hegedűverseny – lévén korai műről van szó – az első, ifjúkori korszakában keletkezett, a fent taglalt kényszerítő hatások, körülmények között. Ennek ellenére a szerző nem fordul el ettől a korai opuszától, büszkén vállalja azt. Szólnom kell Balassa zenei stílusának későbbi szakaszairól is, mely a 80-es évek második felétől kezdve fokozatosan megváltozott. Szakított az atonális kompozíciós technikával, új utakat, tonalitásokat, intonációkat keresve találta meg saját hangját. Ez egy tiszta és egyszerű humán kifejezésmód, melynek középpontjában a magyar nemzeti zenei kultúra ápolása és megújítása áll. Balassa Sándor zenei anyanyelve tökéletesen alkalmas a szerző ars poeticájában megfogalmazott célt szolgálni:

„Igyekszem magasrendű zenei nyelven magasrendű gondolatokat közölni."[25]

Balassa, Kossuth-díjas zeneszerzőnk idén töltötte be 78. évét, csodálatosan gazdag életműve négy operát, harminc zenekari művet, számos dalt, kantátákat, hangszerszólókat, különféle hangszer-összeállítású kamarazenéket tartalmaz. Muzsikája az emberiség globális kérdéseit, a Természet és az Ember kapcsolatát firtatja.[26]Az emberi faj felemelkedését, kulturális örökségének megőrzését sürgeti a szerző üzenete az utókornak: kezünkben van a jövő.

> Zeném táplálkozik a valóságból, de a természetből elragadott nyersanyagot átlényegíti, emberi dimenzióba emeli át, ahol anyagilag és szellemileg megváltozik, anélkül, hogy kapcsolatát a forrásokkal megszüntetné. Ahogy a

[24] Gyenge Enikő: *Balassa Sándor: Hegedűverseny.* HCD 32355. (Hungaroton, 2005). CD-kísérőfüzet.
[25] Terényi, *„Hajta virágai"*, 55.
[26] I.m. 45.

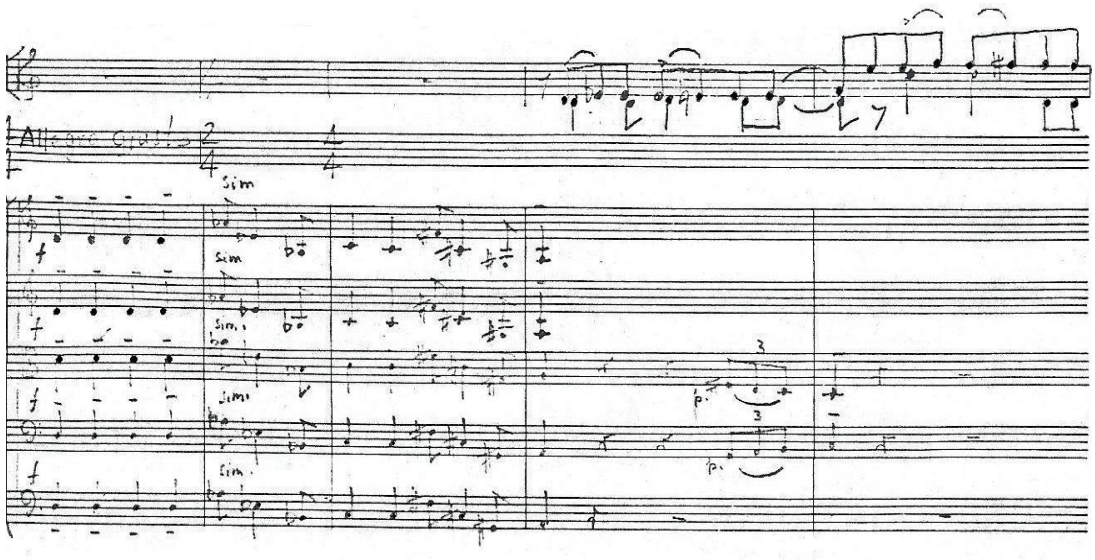
zene nem része az erdőnek, úgy az erdő hangja mint konkrét valóság sem része a zenének. A művészet fórumán az ember önmagával és a kozmosszal találkozik. Az itt felhangzó jel az emberhez szól az egészről.(1982–85)"[27]

Balassa Sándor sajátos stiláris nyelvezete szervesen beilleszkedett környezetének természeti adottságaiba, összeköti a múlthoz fűződő szálakat, hogy a jelenkor embereként legyen képes modern köntösben megjeleníteni zenei hitvallását. Az Élet tisztelete és a jó működésének ismétlését igenlő érzék harmóniájának megteremtése Balassa üzenetének talán legfontosabb morális eszenciája. A mai fiatal zeneszerzők előtt példaként álljon ez a mélyen elkötelezett művészi magatartás és törekvés, a változásra való képesség.

b) Balassa Sándor Hegedűversenyének elemzése

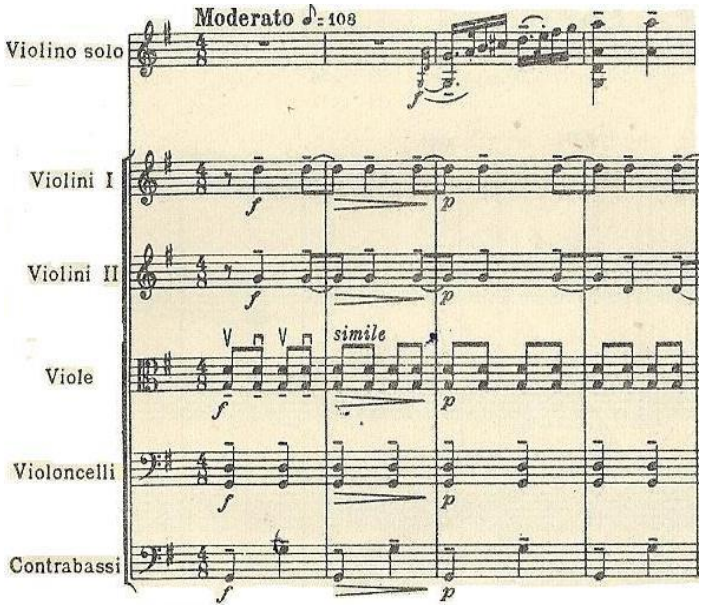
A mű 38 perces terjedelmével és a zenekari apparátus méretével a nagy romantikus versenyművek sorát folytatja, stílusát tekintve archaikus, hagyománytisztelő.

Már az I. tétel Allegro giusto főtémájának sorsmotívuma is párhuzamba állítható Bartók 2. rapszódiája záró variációjának főmotívumával, kezdő ütempárjának tükörfordítása ez a feszes négy prím negyed. Kétségtelenül népzenei ihletettségű motívum, mely rímszerűen ismétlődik, vonul konokul végig az expozíción.



9. kottapélda: Balassa Sándor: Hegedűverseny 1. tétel, 1. ütem

[27] Varga Bálint András. *3 kérdés – 82 zeneszerző.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986): 23.



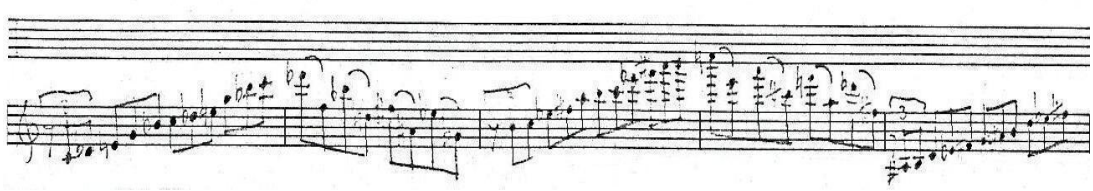
10. kottapélda: Bartók Béla: 1. rapszódia, 1. ütem



11. kottapélda: Bartók Béla: 2. rapszódia, 8. próbajel

A háromtaktusnyi zenekari bevezető után a szólóhegedű a kötött ritmusú, motorikus zenei anyagot ízlelgeti kromatikus fejlesztésekkel, kettősfogásokkal. 22 ütemes rövid fejlesztés után megkapja a szót a szólista. Bemutatja a váltakozó ütemű témát a robusztusan hangszerelt zenekar kíséretében, ami viszont egy pillanatig sem fedi le a szólóhegedű hangját, sőt remekül kiemeli a szólista bemutatkozó témáját. A magas regiszterben, felhangdús oktávokkal kettőzött szárnyaló dallamot erőteljes zenekari ellenszólamok támasztják meg, majd egy kevésbé tematikus, divertimento

jellegű közjáték következik. Az igazi kontraszt a melléktéma Meno mosso Moderato tempójelzésű epizódja, ez a kupolás szerkezetű 12 ütemes nagy zenei mondat először a zenekaron szólal meg. Ebben Kodály világa elevenedik fel, kvárt-, kvint- és szextpárhuzamok gazdagítják a magyar koloritot. Ezt követi a szólista és a tutti közötti dialóguson alapuló játékos, concertáló szakasz, melyben egyre virtuózabban száguldozik a hegedű, hangterjedelmének teljes szélességében. Bartóki utalást hallunk a 130. ütemben: a kis szext nyolcadmozgás nem csak ritmikájában, hanem a kíséretében is emlékeztet a 2. hegedűversenyből ismerős szakaszra.



12. kottapélda: Balassa Sándor: Hegedűverseny I. tétel, 130. ütem



13. kottapélda: Bartók Béla: 2. hegedűverseny I. tétel, 96. ütem

Groteszk, táncra invitáló páratlan lüktetésű közjáték következik, folyamatosan változó tempókkal.

Kétütemnyi ritenuto után indul be a 6 ütemes Presto táncmotívum, mely akár egy szilaj gyorsaságú, páratlan lüktetésű tánc is lehetne. A csörgődob diktálja a tempót, melyet a hegedű 2 ütem alatt megnyugtat, majd visszatér az előző mozgalmas rész. Így áll össze a 2+6+2 forma. Alban Berg 1935-ban íródott Hegedűversenyének 1. tételében van egy nagyon hasonló hely, bár ott az ütemek 4+4 elosztásban követik egymást.

Ezután váratlanul lírai vallomás szólal meg, egy kupolás szerkezetű népdalformájú dallam a szólóhegedű felső regiszterében. Ez 20 ütemnyi szólisztikus, grandiózus csúcsponttá fejlődik, melynek csattanója az előző táncmotívum váratlan

felbukkanása. Az anapestus versláb ritmuskép variánsaiból építkeznek a dallamok, játékosan állnak szembe egymással a 3/4-es és 6/8-os ütempárok. Hét ütem alkot egy periódust, a szólista és a zenekar közötti párbeszéd egyre ingerültebb lesz, szűkülnek a frázisok, a zenei történés feltartóztathatatlanul halad a tétel tetőfoka felé. Emitt visszatér a férfias főtéma, a melléktéma, végül a méltóságteljes középrész, amit a zenekar teljes pompájában, intenzív dinamikával elevenít fel, időt adva a szólistának, hogy felkészüljön a kadenciára. A coda fergeteges lüktető negyed mozgását a mélyvonósok kezdik, titokzatos mélységekben, halk dinamikával, ezt követi a tradicionális hatásos stretta finálé – Molto allegro.

A második tétel, Andante tranquillo misztikusan indul. Az éjszaka csendjét a mélyvonósok elnyújtott, lassú szinkópái jelenítik meg. A mozdulatlanságból ébredező, szemlélődő kupolás szerkezetű dallam íve lágyan tér vissza a kezdőhangra, a zene újra kisimul, megnyugszik. Másodjára változatlan formában egy terccel magasabban történik ugyanez a folyamat. A Meno mosso középrészben hallunk egy tipikusan magyar hegedűverseny lassútétel-sablont, mely elmaradhatatlan kelléke a Viski-, Kókai-, Szokolay-versenyműveknek. Természetesen Bartók 2. hegedűversenyében is akad ilyenre példa, amelyben a szólóhegedű szabadon dalol, mint egy pacsirta, miközben a nyugodt kíséret kiegyensúlyozott támaszt nyújt a szólistának. Mindez népzenei közegbe ágyazva, díszítésekkel, melizmákkal, trillákkal díszítve az igazi érzelmi kitárulkozás lehetőségét adja a szerzőnek és előadónak egyaránt. Szabad hegedűfantáziába, quasi kadenciába torkollik ez a rész, melyet a coda követ. A fafúvós szólamokban sűrűn burjánzó arpeggiók tükörmozgásban gazdagítják a zenekari színhatást, a népdalmotívumhoz hasonlóan ez is egyértelműen kodályi hangzásideál, melyet a hallgató szívesen ismer fel más szerzők műveiben is, magáénak érzi, mert a zenei anyanyelvünk jellegzetes stíluseleme.

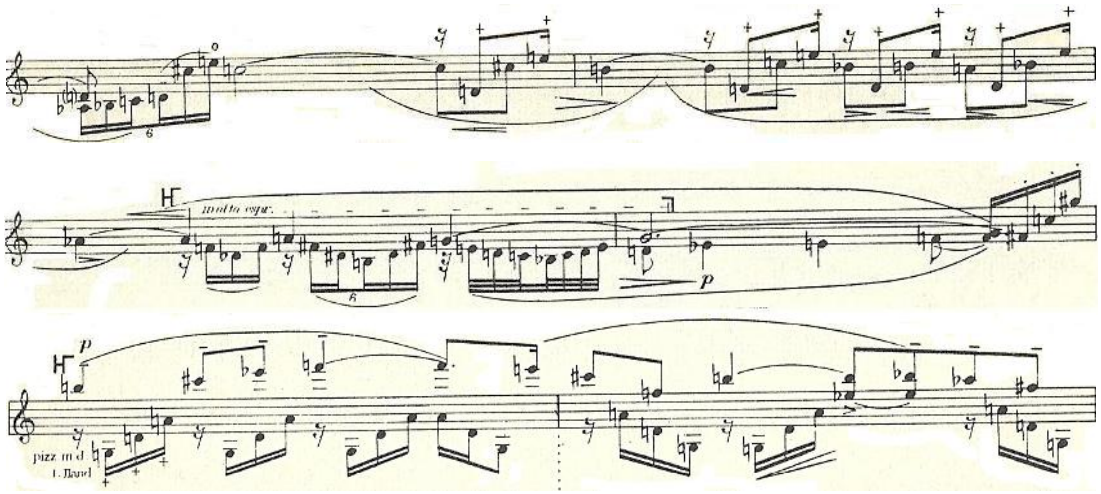
Allegro molto a harmadik tétel tempójelzése, a rövid bevezetőben újra feltűnik a négy prímhang, ami az első tétel vezérmotívuma is egyben. A basszuskíséret terclépéseiből folytatólagosan bontakozik ki a szólóhegedű főtémája. Itt is megfigyelhető a folklorisztikus jelleg, a motorikus ritmusok, a magyaros súlyozás. Ezt ellensúlyozza a melléktéma áttetsző, szinte törékeny hangzása, a szólóhegedű halk pizzicatóira felelget egy-egy fúvósszólista, bújócskát játszanak a szólamok, kergetőznek egymással. Az alapkarakter nem önfeledten vidám, derűs, inkább egyfajta fojtott ingerültség feszül a mélyben, ami egyre jobban elhatalmasodik.

Fokozatosan szállnak be a zenekari szólamok, a szólóhegedű kettősfogásokkal, duplázott hangokkal dúsított gunyoros kacajaival is tovább fokozza a feszültséget.

Rövid csúcspont után új zenei anyag, melodikus, kedélyes tánc indul a korábbról már ismert komor árnyalattal. Valami kimondatlan komoly érzelem, indulat húzódik meg az alaphang hátterében. Drámainak semmiképp nem nevezhető, viszont a szokásos finálék felszabadult örömzenéje helyett Balassa kissé sötétebb, szinte groteszk karaktert választott. Grandiózus, energikus kadencia koronázza meg a tételt, ebben a hegedűtechnika arzenáljának számos eleme kap helyet, van pizzicato, bal kéz pizzicato, üveghangok, kettősfogások, akkordok. Balassa valószínűleg a versenymű keletkezésének fentebb kifejtett körülményei miatt nem alkalmaz újító megoldásokat, effektusokat, nem hallunk talpas pizzicatót, negyedhangokat. E tekintetben is konzervatív és hagyománytisztelő a szerző, ezáltal viszont zenéjének világos mondanivalója könnyen érthető, követhető. Kerül minden mesterkéltséget, olcsó megoldást, témáinak tartása van, komolyan kell venni. Néhány mozzanatban halvány utalások fedezhetők fel Bartók és Berg kadenciáinak elemeire: az indító d hangra épülő hármashangzat-felbontások arpeggio-alakban való megjelenése erős hasonlóságot mutat Bartók 2. hegedűversenye kadenciájának indulásával. Szintén rokon megoldás a Berg-versenymű kadenciájának jellegzetes polifon, arco–pizzicato motívuma a Balassa-féle hosszú tartott hang alatti, illetve feletti üres húrok egyenletes megszólaltatása bal kéz pizzicatóval.



14. kottapélda: Balassa Sándor: Hegedűverseny, kadencia, 324. ütem



15. kottapélda: Alban Berg: Hegedűverseny, kadencia, 64. ütem

Mire a codához érkezünk, a vehemens nagyzenekari tematikus anyag robusztus meneteléssé dagad, a szólóhegedű igen virtuóz, emelkedő skálamenetekkel kommentálja, ellensúlyozza a tömeg vonzását, míg végül a szólistáé lesz a végszó a záró ütemekben.

4. További műelemzések

1. Szokolay Sándor Hegedűversenye (1956)

Az 1956-os keltezésű versenymű első tétele *Allegro de Concert* címmel negyedik díjat nyert az 1956-os lengyelországi Wieniawski-versenyen. A háromtételes művet a Varsói Ősz elnevezésű kortárszenei fesztiválon 1959-ben mutatták be. Ez különösen figyelemre méltó tény annak tudatában, hogy Bartók Béla után ez volt az első, magyar szerző által írt szimfonikus mű, amelyet a fesztivál történetében előadtak.

A kompozíció erősen magán viseli Bartók hatását, de korántsem azon a szolgai, epigon módon, ahogyan ez Mihály András és Tardos Béla hegedűversenyének esetében történt.[28] Ellenkezőleg: a már teljes szakmai vértezetben fellépő zeneszerző Bartók formai megoldásait, illetve dallamképzésben a ritmikát követi ugyan, de a szerző saját egyénisége áttör a nagy példakép stílusán. Érdekes zenetudományi feladat lehetne ennek részletes elemzése, a későbbi Szokolay-művek tükrében megvizsgálni hegedűversenyét: mennyiben határozza meg stílusát a Bartók-zene esztétikája, és milyen mértékben jelentkeznek az egyéni vonások. Csak egyetlen példa: amíg Mihály András versenyművében a hárfa–cseleszta–zongora kombináció állandóan a *Zene húros- és ütőhangszerekre és cselesztára* c. Bartók-művet juttatja a hallgató eszébe, addig a Szokolay-mű esetében ez a tagadhatatlanul direkt asszociáció nem jelentkezik. Igaz, Szokolay nem használ zongorát a zenekari apparátusban, van viszont bőven ütőhangszer: triangulum, cintányér, tamtam, kisdob, nagydob, xilofon és vibrafon. E tekintetben is sikeresebben alkalmazza ezt a stílusidegen hangszert Szokolay Sándor Mihály Andrásnál. Tekintve, hogy a Bartók-stílus szokványos hangszínkombinációja, a zongora–hárfa–cseleszta közé betolakodik egy új, erőteljes hangú hangszer, ezáltal feltűnően oda nem illő effektus alakul ki, megbontva a hangzás harmóniáját. Míg a vibrafon hangzása Mihály művében idegen, nem természetes hatást kelt, addig Szokolaynál finom háttérszínt eredményez, és nem tér el a stílus kereteitől. A bartóki hatásra két példát ragadok ki: a Hegedűverseny indulása – bár hangjaiban teljesen más – a III. zongoraverseny első taktusait idézi, amint finoman zizegő vonósok alatt két rövid hang, majd a szólóhangszeren megszólaló téma követi egymást.

[28] A művekről később lesz szó.



16. kottapélda: Szokolay Sándor: Hegedűverseny I. tétel, 1. ütem



17. kottapélda: Bartók: 3. zongoraverseny I. tétel, 1. ütem

Ennél konkrétabb a szinte idézetként ható ritmus a *Concerto* Párok játéka c. tételéből, Szokolaynál a dallamhangszerek, azon belül is az oboa követi a bartókos ritmusképet:



18. kottapélda: Szokolay Sándor: Hegedűverseny I. tétel, 202. ütem

Bartók *Concertó*ja II. tételének kezdetén a 4. ütem közepétől bukkan fel a jellegzetes ritmusképlet:



19. kottapélda: Bartók Béla: *Concerto* I. tétel, 1. ütem

Hasonló effektusra találunk a második, lassú tételben a fagott, majd az oboa témájának ritmusában.



20. kottapélda: Szokolay Sándor: Hegedűverseny II. tétel, 41. ütem

S mivel Szokolaynál a kisdob ritmikus zenei anyaga felett fagott–oboa–fuvolát hallunk egymás után belépni – igaz, szólóban –, ez még inkább emlékezetünkbe idézi a Párok játékának hangulatát. Természetesen ez nem jelent valamiféle epigonizmust, csupán annak jelzése, hogy az 50-es évek közepén egy fiatal magyar zeneszerző nem tudott, nem tudhatott elindulni más úton, mint Bartókén. Ebben az időben még nem volt lehetőségük a külföldi, nyugati kortárs zene megismerésére, s bizony már a Kodály-stílus is kezdett kifáradni.

Kroó György szavait idézve:

„A Kodály-örökség köznyelvi lebontása, feloldása, amelyet a szerenád- és divertimento-áradat kezdett meg, az Operettszínházban fejeződött be."[29]

A későbbi Szokolay-művek ismeretében feltűnő az egyéni, atmoszférateremtő hang, amely a második, Adagio tétel indulását jellemzi. Ez bizony már a *Vérnász* éjszakai jelenetének hangulatát idézi, illetve a *Hamlet* c. operából Ophelia világát előlegezi.[30]

Szokolay Hegedűversenyének elemzése tehát két irányba indulhat el: a Bartók-hatás tükrében, illetve az egyéni stílusjegyek kimutatása felé. Mindkét téma számára hálás anyagot kínál e mű. Az EMB által 1973-ban megjelent kotta és az 1997-es CD-felvételen hallható zene között számos különbség fedezhető fel. Több helyen a hegedű szólama egy oktávval magasabban szól a kottában leírtakhoz képest, és az első tétel kadenciája is csak nyomokban hasonlít a kottaképhez. Sok helyen a hegedű játékmódja, artikulációja is megváltozik, legtöbb esetben egyszerűsödik, kettősfogások helyett szóló hangok, tizenhatodok helyett kettőző mozgás hallható. Mindezek a feltehetően előadói javaslatra született változtatások a mű előnyére szolgálnak.

2. Kadosa Pál: 2. hegedűverseny (1956)

Kadosa két hegedűversenye a szerző legkiválóbb alkotásai közé tartozik, elsősorban oldott muzikalitásuk miatt, és talán azért is, mert a szerző lírai vénája is megnyilvánul a lassú tételekben. Ez a többi művére kevésbé jellemző. Kadosa nem véletlenül foglalkozott gondos alapossággal e két kompozíciójával, nyilvánvalóan

[29] Kroó, *A magyar zeneszerzés*, 66. Kroó itt Kókai Rezső *Lészen ágyú* című daljátékára utal, amit valóban az Operettszínházban mutattak be.
[30] Gombos László: *Szokolay Sándor*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 20. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002): 6.

érezte, hogy jelentős műveket alkotott, és a végsőkig tökéletesíteni kívánta ezeket. Mindkét mű a II. világháború előtt készült ugyan, az első 1932-ben, és a második 1940–41-ben, de végleges formájukat a háború után nyerték el, így valójában az általam vizsgált zenei korszakhoz tartoznak. A zenei életben tudni vélik, hogy Kadosa több műve megsemmisült az ostrom alatt, ezért a szerző emlékezetből kényszerült reprodukálni korábban keletkezett és elveszett műveit. Ez az állítás nem bizonyítható. Leszűrhető azonban, hogy az 1945-ös évszám – tehát a háború befejezése – nem jelentette azt, hogy markánsan új zenei korszak kezdődött, mivel nem történtek gyökeres változások a magyar zeneszerzésben. Kadosa is problémák nélkül vette kézbe újra a 30-as, 40-es években írt műveit és dolgozta át azokat. Ilyen módon alakulhatott ki a két Bartók-hegedűverseny keletkezéséhez hasonló szituáció, ahol szintén az első valójában a második. Geyer Stefi 1956-ban bekövetkezett haláláig senki nem tudott az 1907-es fiatalkori Bartók versenyműről létezéséről, ezáltal addig az 1937-es „nagy” hegedűverseny számított az elsőnek és egyetlennek.

Az 1940–41-es 2. hegedűversenyt Kadosa maga is jelentősebbnek érezhette, mivel azt már 1956-ban, tehát mintegy másfél évtizeddel a mű megszületése után revideálta, elsősorban hangszerelési szempontból. Az 1. versenyműről átformálására közel négy évtized után került sor 1969–1970-ben, amikor a második tétel rövidítését látta indokoltnak a szerző.

Kadosa azok közé a komponisták közé tartozott, mint Szabó Ferenc és Farkas Ferenc; ők zsenge fiatalságuktól kezdve saját koruk közegében éltek zenei és szellemi szempontból egyaránt. Érezték Bartók és Kodály jelentőségét, de nem váltak epigonjukká, ismerték Stravinsky és Hindemith zenéjét, akik nagy hatást gyakoroltak a fiatal zeneszerzőkre. Mégis az akkori kor jellegzetes hangulatát egyéni színekkel gazdagítva jelenítik meg, saját zenei esztétikájuk által.

Az 2. hegedűverseny főtémájára erőteljesen magyaros, verbunkosra utaló ritmus a jellemző, amelyet először a zenekar, majd a szólóhangszer interpretál. Érdekessége, hogy ugyanez a pontozott ritmus feltűnik az 1938-as zongorára írt *Concertino* lassú, Romanza feliratú tételében is, ott azonban komor, méltóságteljes formában.

A kompozíció négy tételes ugyan, de az első tétel rövidsége miatt inkább tűnik hangulati bevezetőnek, így tulajdonképpen összevonható a második tétellel, annál is inkább, mivel mind a négy tétel attacca következik egymás után. Amennyiben tehát az első és második tételt olyan módon fogjuk fel, miszerint lassú bevezetővel és

gyors tétellel állunk szemben, így a kompozíció valójában hagyományos három tételes forma.

Az első tétel gyors szakasza a barokk concerto-formát eleveníti fel. Kadosa itt csatlakozik a Stravinsky–Hindemith-féle neoklasszikus irányzathoz, de ezt a maga egyéni, szuverén zenei hangján teszi. Az elsőt követő lassú tétel címe Omaggio a Benedetto Marcello, az Adagio tempójú, lírai hangvételű tétel zenei anyaga azonban egy másik szerző ismert művét, Vivaldi *A négy évszak* című hegedűversenyének Tél c. tételét juttatja eszünkbe. Ez talán még a legkevésbé beavatott füleknek is feltűnhet. A szép és hangulatos tétel végén – amely bővelkedik szívhez szóló zenei anyagokban – különösen megragadó a záró szakasz azon része, amelyben a szólóhegedű dallama egyesül a szólót játszó koncertmester szólamával, és így egy négyszólamú, pasztorálszerű zenei anyag születik meg.

A zárótétel nagyszabású szonátarondó, az első tételhez hasonlatosan neobarokkos, erőteljes ritmusokkal.

3. Hidas Frigyes: Concertino (1957)

Kroó György írja *A magyar zeneszerzés 30 éve* című könyvében:

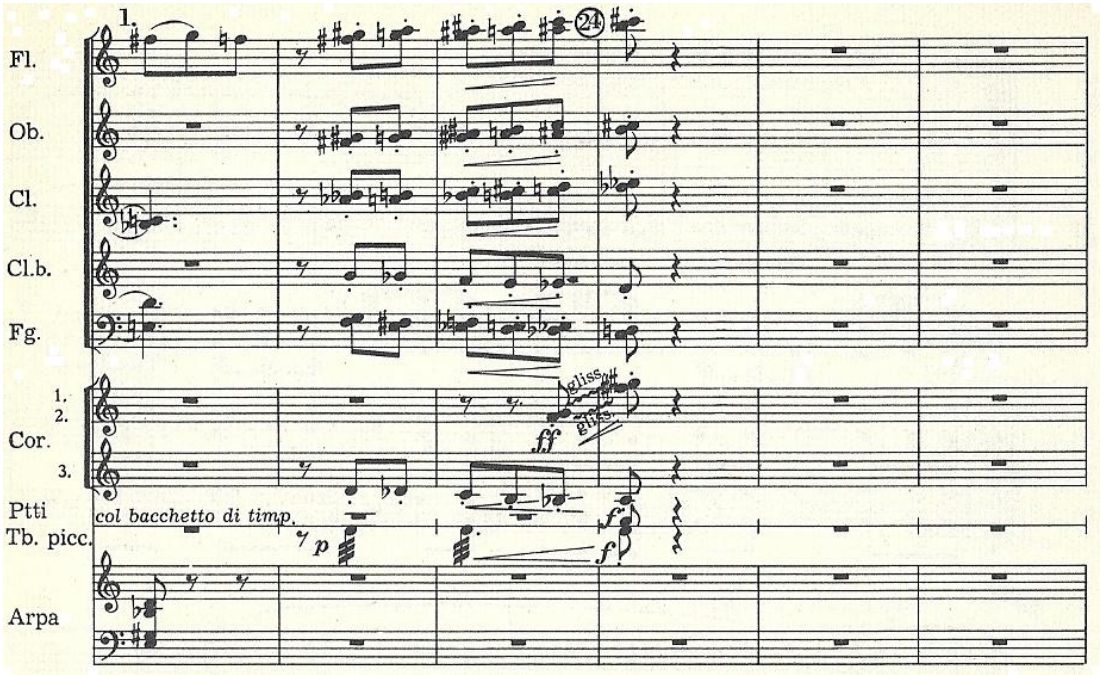
„1957 muzsikusa felfedezi a magányos és a megkísértett, szenvedő-lázadó Bartókot, az éjszaka költőjét és *A csodálatos mandarin* alkotóját […] több lesz a nagyszeptim-hangzás a magyar zenében, […] mind sűrűbben szólal meg a cseleszta és mind gyakrabban zizegnek a zenekar vonósai."[31]

Ez utóbbi jelenségekre szemléletes példa Hidas Frigyes 1957-ben keletkezett két tételes *Concertinó*ja.

A kezdetnél a zenekar vonósai zizegnek, miközben halk tamtam ütéseket hallunk, felsejlik Bartók *Zene húros- és ütőhangszerekre és cselesztára* c. remekművének hangulata. A merev zsdanovista kultúrpolitika ekkoriban már oldódni kezdett, sorra megszólalhattak nyilvánosan Bartók középső alkotói korszakának művei is, és a magyar zeneszerzés természetesen rögtön reagált az engedményekre. A Hidas-versenymű jellegzetes példája annak, hogyan próbálták meg ekkoriban feldolgozni a magyar zeneszerzők saját maguk számára Bartók hagyatékát, miközben fél lábbal még a Kodály-féle folklorizmus talaján álltak. Ez a kétarcúság jellemzi Hidas művét

[31] Kroó György: *A magyar zeneszerzés,* 87.

is. A zörgő, disszonáns harmóniák egyszer csak kitisztulnak, és a C-dúr hármashangzat felett szólal meg az éteri bartókos főtéma. Hidas kompozíciója Bartók *Két kép*ét választja formai modellként, ám a harmóniák helyenként átcsúsznak a *Háry János*ból ismert zenei világba, a hallgató szinte dalra fakadna: „Túl a Tiszán kicsi kunyhó…" Az Ideális után a Torz második tétel fő zenei gondolata egyértelműen a *Zene* második tételének parafrázisa. Az Andante giocoso rész feltűnően utal *A csodálatos mandarin*ra is, viszont a 3. zongoraverseny 3. tételének jellegzetes ritmus- és hangzásvilága már szinte tolakodóan jelenik meg a 15-ös számmal jelölt formarésznél több ízben is, a fuvola–klarinét, és az oboa–klarinét nagyszekund-figurái szinte kimásolt idézetként hatnak.



21. kottapélda: Hidas Frigyes: Concertino II. tétel, 3 ütem a 24. próbajel előtt



22. kottapélda: Bartók Béla: 3. zongoraverseny III. tétel, 610. ütem



23. kottapélda: Hidas Frigyes: Concertino II. tétel, 15. próbajel



24. kottapélda: Bartók Béla: 3. zongoraverseny III. tétel, 741. ütem

A kompozíció tehát Bartók 10-es, illetve 40-es évekbeli, valamint Kodály 20-as és 30-as évekbeli zenei stílusának közelében mozog, s ezzel nem áll egyedül. Ekkoriban sok más szerző is ebben a zenei világban vélte megtalálni saját hangját, s az 50-es évek filmzenéje is ezekből a sémákból merített. A túlságosan konkrét, már-már stílusgyakorlat-szerű, és áttételes idézetekből álló Hegedűverseny azonban kellemes hallgatni- és játszanivalót kínál, ellentétben sok más, öncélúan disszonanciát disszonanciára halmozó kompozícióval. Később Hidas stílusa az esztrádzene felé vezetett, s csak élete utolsó évtizedeiben írta meg azokat a műveit, amelyekben

sajátos, egyéni szintézist tudott teremteni a bartóki-kodályi örökség, a 20-as, 30-as évek amerikai zenéje, valamint a jazz és a könnyűzene összeolvasztásával. Hidas szinte valamennyi hangszerre komponált versenyművet, de hegedűversenyhez többé nem tért vissza.[32] A kompozíció valóban *Concertino*, súlyos mondanivaló és a szólóhangszer virtuóz kezelése helyett inkább a szórakoztatást vállalva és kínálva a hallgatónak.

4. Mihály András: Hegedűverseny (1959)

Mihály András Hegedűversenye 1959-ből tipikus példája annak az illúziónak, melyben a magyar zeneszerzés egy jó ideig ringatta magát, és hódolt az eszmének – miszerint Bartók zenéjét stilárisan folytatni lehet és kell is. Mihály mindent elkövet, hogy a bartóki eszközökkel érvényesítse mondanivalóját és hozzon létre maradandó műveket. Elképzelése azonban Hegedűversenye esetében csupán epigonalkotásra elég, saját mondanivaló kevés akad benne, szinte példatárszerűen sorolja fel a bartóki eszközöket. Ez elsősorban a mű dallamképzésén mutatkozik meg, valamennyi dallamfordulat feltűnően ismerős, a nagy előd életművéből köszön vissza ránk. Mintha Mihály András, a zeneszerző nem is lenne jelen a darabban. Nem szándékoztam leltárt készíteni a Bartók-művekből idézett konkrét, egy az egyben azonos zenei korrespondenciákról. Néhány példát azonban említek.

A második tétel 4. ütemének lefelé hajló dallama a klarinétban megegyezik Bartók 3. zongoraversenye lassú tételének hegedűkön megszólaló témafejével:

[32]George Gershwin (1898–1937) amerikai zeneszerző. *Brockhaus–Riemann zenei lexikon. II.* Boronkay Antal (szerk.). (Budapest: Zeneműkiadó 1983): 30.
Aaron Copland (1900–1990) amerikai zeneszerző. I.m. *I.*, 357.



25. kottapélda: Mihály András: Hegedűverseny II. tétel. 3. ütem

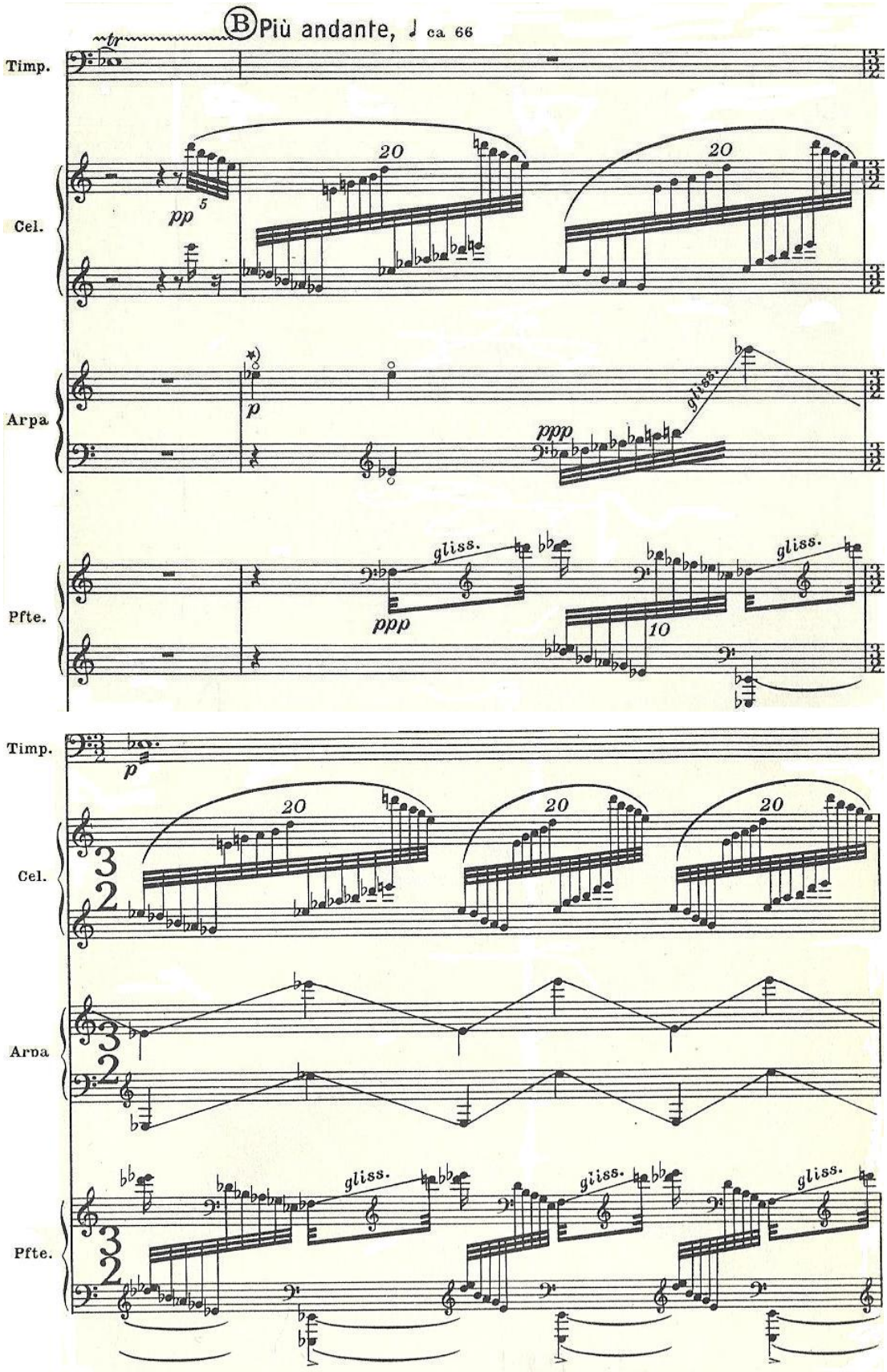


26. kottapélda: Bartók Béla: 3. zongoraverseny II. tétel, 1. ütem

A hárfa–zongora–cseleszta színkombináció is gyakran idézi a *Zene* hasonló helyeit, mint például a 2. tétel 50–51–52. oldalán található ütemek.

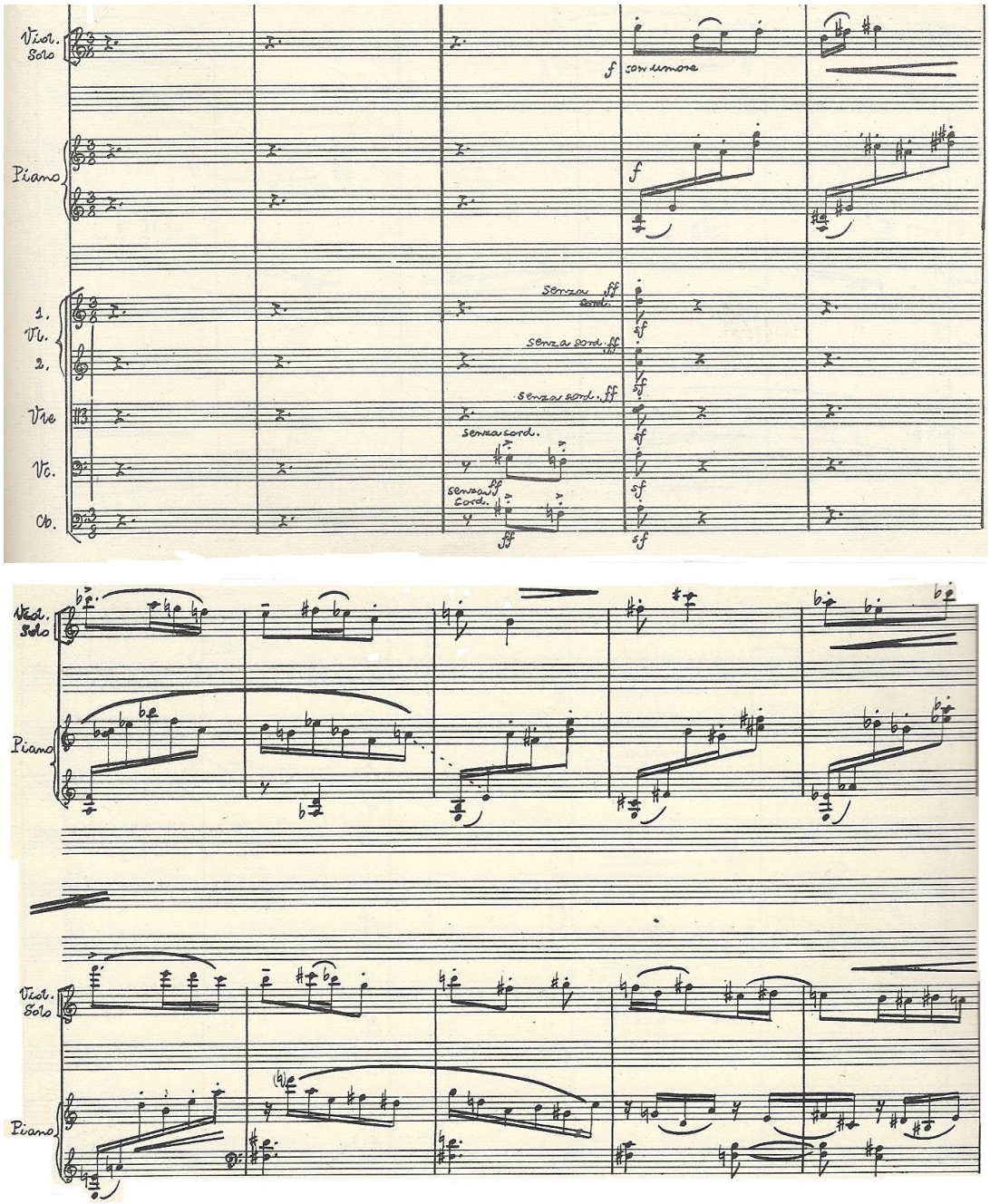


27. kottapélda: Mihály András: Hegedűverseny II. tétel, 4. próbajel utáni 9. ütem



28. kottapélda: Bartók Béla: *Zene húros- és ütőhangszerekre és cselesztára,* 34. ütem

A harmadik tétel főtémája pedig különös, mihályi átfogalmazása Bartók 2. hegedűversenye zárótételének.



29. kottapélda: Mihály András: Hegedűverseny III. tétel, 1. ütem

Bartók nagy hegedűversenye át- meg átszövi a darabot, mint ahogy ezt Kroó György is megállapítja könyvében: „az 1937-es *Hegedűversenyt* választja modellül Mihály új versenyműve, 1959-ben."[33]

[33] Kroó, *A magyar zeneszerzés*, 115.

Esztétikailag kérdéses a vibrafon használata a zenekarban. Bartók köztudottan nem alkalmazta ezt a hangszert. Mihály versenyművének egyértelmű Bartók-stílusa kizárja ezt a hangzást, mintha egy másik műből került volna át. Az úgynevezett obligát zongora használata is megkérdőjeleződik, tudatában annak, hogy Bartóknál, a *Zene húros- és ütőhangszerekre és cselesztára* című művében csak a háttérben, nem kiemelt helyen szólal meg a zongora. Ezzel szemben Mihálynál a mű első felében már-már kettősversennyé alakul a zongora-hegedű páros, bár végül a zongora visszavonul, és lemond a hegedűvel egyenrangú szerepkörről. A hallgatónak az a benyomása, mintha a szerző egyszerűen csak nem bajlódott volna a zongora által megszólaltatott zenei anyag meghangszerelésével. Így az a furcsa, felemás érzés alakul ki, mintha egy hegedű–zongora szonáta hangjai szűrődnének be a zenekari kíséretes versenyműbe.

Nem tanulság nélküli tehát a kompozíció: szerzője mintapéldája a követő típusú alkotásnak. A stílusgyakorlat szintjén megvalósuló epigonizmus a legfeltűnőbb jellegzetessége a műnek.

5. Lendvay Kamilló: 1. hegedűverseny (1962)

Hidas *Concertinó*jával ellentétben ez a mű igazi komoly, nagy, súlyos mondanivalót felvállaló, a műfaj hagyományait minden tekintetben követő concerto. Mint a kor egyetlen szerzője sem, természetesen Lendvay sem vonhatta ki magát Bartók egyértelmű hatása alól. Mindjárt a hegedű nyitómotívuma Bartók 2. hegedűversenyének tizenkétfokú melléktémájára emlékeztet, igaz, csak távolról.



30. kottapélda: Lendvay Kamilló: 1. hegedűverseny I. tétel, 1. ütem

A basszusklarinét–fagott–nagybőgő kvintpárhuzamok, melyek a hegedűtéma alatt szólalnak meg, szintén visszavezethetők Bartókra. Ez a fajta hangzás azonban később mégis Lendvay zenéjének különös ismertetőjegyévé vált, ahogy a szerző idővel sajátosan egyéni nyelvezetet alakított ki. Kompozíciós megoldásai átformázták a zenei patronokat, ezáltal személyes hangú, lendvays zeneszerzői eszköztárra tett szert. Az Andante cantabile is jellegzetesen bartókos hangzású, a fuvola–klarinét triolák a dolgozatomban sokat idézett Bartók 3. zongoraverseny nyitó mozgásformáját idézik, de a csellókon–bőgőkön megszólaló jellegzetes, lefelé hajló

két kvárt hangközből álló figura más Bartók-művekre is emlékeztet, mint *A kékszakállú herceg vára* és a *Concerto*. Több hasonló áthallás, utalás található Bartók műveiből, de ezek felsorolása helyett inkább azt emelem ki, hogy Magyarországon az 1960-as évek elején még nem volt mindennapos az a fajta hangzáskép, amely a második tételben megjelenik. Anton Webern *Hat zenekari darab*jának hatását tükrözik a klarinéton–harsonán–tubán megszólaló rövid akkordok, majd az ezt követő aritmikus, ff tutti megszólalások. Ezek után kissé meglepő, hogy a hegedűn Bartók egyik dallami névjegyének számító melódia szólal meg: lelépő kis-, illetve nagyszekund, majd visszalépő kisszekund. A későbbiekben ezt a bartókos motivikát konvertálja Lendvay webernes zenekari hangzásképpé. Az utolsó tétel 6/8-os, feltartóztathatatlanul rohanó zenei anyaga viszont Honegger 2. szimfóniáját juttatja az eszünkbe, de a *Pacific 231* száguldó mozdonyára is gondolhatunk.[34]

A stiláris hatások leltározása helyett tekintetünket azonban érdemes azokra az egyéni jellegzetességekre vetni, amelyek a mű születése idején még viszonylag fiatal zeneszerzőt jellemzik. A biztonságosan felrakott zenekari hangzás, a színérzékeny, változatos faktúra mellett mindenekelőtt az acélosan erőteljes ritmikára kell figyelnünk, ami nem feltétlenül bartóki hatás, inkább a szerző személyiségéből fakadó egyéni invenciójú ötleteken nyugszik. Különösen érdekes, ha például a szerző későbbi műveinek ismeretében hallgatjuk e hegedűversenyt, a már említett kvintpárhuzamokban mozgó hangzás visszatér az *Orogenesis* című, 1970-es oratórium „Nyissátok ki szemeiteket, s látni fogjátok, hogy megindulnak a hegyek" szövegrész közben. Ugyancsak az *Orogenesis* fináléjában szólal meg az az erőteljesen ritmikus zenei anyag, amely a Hegedűverseny egyes ritmikus részeiben is fellelhető: "Menjetek a kapuhoz, a kapuhoz!"

Lendvay 1. hegedűversenye tehát emblematikus mű, karakteres zenei hangzásvilágával kiemelkedik a kor magyar zenei teréséből. Nem szenved az 50-es, 60-as évek korszakának tipikus gyermekbetegségétől, a kötelezően derűs, optimista, harmonikus nyelvezettől. Ez nem róható fel egyik zeneszerzőnek sem, hiszen az egész korabeli légkör ezt sugallta. Az ezzel való szembeszállás – lélektani kifejezéssel élve – a reakcióképzés. Zenei megfelelője a szinte kötelező, feloldhatatlan disszonanciák halmozása. Amíg Bartóknál, Honeggernél, Stravinskynál és más nagy mestereknél a diszharmónia valamilyen módon

[34]A gépzene első példája, Honegger komponálta 1923-ban. A művet egy gőzmozdony ihlette.

feloldódik, addig a bécsi iskola képviselői, Schönberg, Webern, Berg, zenéjükben teljes mértékben kiiktatják a disszonancia–konszonancia problematikáját. Lendvaynál nem egyértelmű a kérdés megválaszolása: zenéje quasi tonális, viszont a harmóniai feszültségek állandóan halmozódnak, holott néha fel kéne oldódniuk, ám ez nem történik meg. A zeneesztétika ellentmondása nézetem szerint abban áll, hogy a 60-as évek elejének nem dodekafon, hanem formailag és stilárisan neoklasszikus hagyományra építkező magyar kompozíciói majdnem teljesen törölték a feloldó konszonanciát a zenéből. Ennek hatására alakult ki a közönségben egyfajta ellenérzés a kortárs zenével szemben, amely szinonimája lett a feloldhatatlanul disszonáns zenének. Ezt ellensúlyozandó jöttek létre az utóbbi évtizedek neotonális irányzatai.

6. Tardos Béla: Hegedűverseny (1962)

Tardos Béla hegedűversenyével való első találkozás alkalmával legszembetűnőbb tulajdonság: több szempontból túlméretezett a kompozíció. A felmutatott zenei anyaghoz képest a mű túlságosan sokáig veszi igénybe a hallgató türelmét. A hangzásvilágot disszonáns harmóniák jellemzik, melyek kissé túlhangszerelt módon szólalnak meg. A ritmusvilág helyenként kissé gyermekies hatást kelt.

Feltűnő a művet hallgatva a túltengő cseleszta- és xilofonhangzás, amely mellé sokszor a hárfa és a vibrafon csatlakozik hosszú időn keresztül, ezüstös fénybe burkolva a zsúfolt és disszonáns hangzást. A xilofon sokszor jut vezető szerephez, szinte kiszorítva a concertáló szólóhangszert.

Kroó György pozitívan ítéli meg a kompozíciót – bizonyos vonatkozásban. Sajnos a tonális keretek fellazulása nem nyújt egyértelműen pozitív élményt a hallgató számára. A disszonanciába helyenként tiszta, nem adekvát hármas- és négyeshangzatok vegyülnek. Az első tétel 334. ütemétől egy olyan, dúr hármashangzatokból álló harmóniai menet indul el, amely félreérthetetlen idézet Szervánszky Endre 1954-es *Concerto József Attila emlékére* című művéből. Meglehetősen szervetlenül, előzmények nélkül masíroznak felfelé a váratlanul megjelenő dúr akkordok. Ez a zenei anyag az utolsó tételben is megjelenik majd.

A szólóhegedű kadenciájának disszonanciái után – és az egész darab hangvételétől elütő módon – Fisz-dúr akkord zárja a tételt, mely egy Wagner-, Bruckner- vagy Puccini-mű végén indokolt, és hatásos lehetne, de itt kissé suta befejezésként hat.

A második tétel öthangos osztinátóra épül, melyet fátyolos ütőhangszer-hangok burkolnak be: timpani és cintányér tremoló, valamint zúgó tamtam-ütések. A fölötte megszólaló hegedűdallam komor atmoszférát teremt – egy vonuló gyászmenet képei jelenhetnek meg a hallgató lelki szemei előtt. A szerző jó érzékkel vált hangzásképet, és hatásos csúcspont felé fokozza fel a hangzást egészen fortissimóig. Az ezt követő magányos hegedű-ének kontrasztot képez az előzményekhez képest, és kissé Bartók 2. hegedűversenye első tételének tizenkétfokú témájára emlékezteti a hallgatót. A bekapcsolódó zenekari hangzásban – mely ismét az öt hangos osztinátóra épül – ezúttal csak a timpani tremolóját halljuk, ám hamarosan megszólal a cseleszta és a xilofon, amihez később a hárfa is csatlakozik. Ez a hang-köntös mintegy 90 ütemen keresztül csengés-bongásba öltözteti az éteri magasságokban járó hegedűszólót, s az alatta menetelő mélyvonós pizzicatókat.

A zárótétel ritmikáját az egyszerűség jellemzi, az első tételből ismert figurákat variálja a szerző, nem túl messzire jutva a ritmikus fejlesztésben. E ritmusképletek mögött felsejlenek a bartóki előképek: a *Divertimento,* a *Táncszvit,* a *Concerto*. Amíg Bartóknál a nyilvánvalóan folklór inspirációjú témák fejlődnek, átalakulnak, katartikus csúcspontokhoz vezetnek, addig a Tardos-versenyműben ilyen alkalmazást nem találunk.

Némi hangszerkezelési aránytalanságra is akad példa: a 262–265. ütemben megszólaló trombita tizenhatod meneteit ebben a tempóban nem lehet kijátszani. Így ezt az effektust a hallgató nem is érzékelheti. A 234. ütemben jelentkező fafúvós menet is csak legato szólaltatható meg, mivel a futam legmélyebb hangjai olyan mélységekbe érnek, ahol már nem hallatszódnak rendesen. A ritmusképletnek pedig sem előzménye, sem pedig következménye nincs.

Érdekes *Háry János*-idézetre is felfigyelhetünk: az első tétel 132. ütemétől megszólaló zenei anyag mintha a Napóleon csatáját parodizálná.

Értékelendő, hogy a hegedűs számára technikailag kifejezetten virtuóz szólamot komponált a szerző, melyben a szólista megcsillogtathatja sokoldalú képességeit. Mindazonáltal e kompozíciót nem nevezném közönségbarát alkotásnak, végső soron a vitamin és az eredetiség hiányzik ebből a zenéből. Ez a versenymű egyike azon új zenéknek, amely az avatatlan, naiv hangverseny-látogatót akár el is riaszthatják a modern zenétől, és talán még Bartóknak is ellenpropagandát csinál – bár ez utóbbi mester helye a zenetörténetben már nem kétséges.

7. Dávid Gyula: Hegedűverseny (1965)

Tanulságos dolog két azonos évben, 1965-ben keletkezett magyar alkotást közelebbről, összehasonlító jelleggel megvizsgálni. Sok más kortársához hasonlóan 1960 után Dávid Gyula is stílusváltáson ment keresztül. Az 1950-ben keletkezett nagy sikerű brácsaverseny szerzője valószínűleg úgy érezhette, hogy neki is haladnia kell a korral, így alkotómódszerei közé a tizenkétfokúságot is beemelte. Első dodekafon műve 1960-ban született, *Sinfonietta,* ezt követte 1965-ben a Kovács Dénesnek ajánlott hegedűverseny, melyről Kroó György ezt írja:

„Ez a szabad-dodekafónia, amely egy pillanatig sem kacérkodik a szerializmussal, amely szinte tüntetően őrzi a régi formák […] elveit és soha nem felejtkezik meg a magyar hangvétel hangsúlyozásáról, nemcsak Dávid Gyula számára, sokak számára jelenti napjainkban a stiláris megújulás határát és célját."[35]

Az a tény, hogy Dávid Kodály mesteriskolájának neveltje, műveinek technikai kivitelezésén is érződik, versenyművében stiláris szempontból szerencsésen egyesíti a dodekafon elemeket saját korábbi stílusával.

Kétségtelen, hogy ez az egyesítés átszínezte a komponista korábbi stílusát, ám a zene hatóereje ettől – véleményem szerint – nem növekedett meg. Az alkotó pontosan tudja, mitől hatásos egy versenymű, hiszen nem ez az első ilyen jellegű szerzeménye. A formai-technikai keretek megvannak: az Allegro nyitótétel szabad szonátaforma, a szerző kiaknázza a szólóhangszer virtuóz lehetőségeit, a háromtagú lassú tételben – úgy, ahogy ez szokás a műfaj hagyományában – lírai vallomást hallunk. A szonátarondó-formájú zárótétel, hatásos csattanóval végződik: a felülről lefelé, s alatta tükörmozgásban megjelenő futam visszautal az első tétel befejezésére. Kétségtelen, hogy a hallgató valódi versenyművet hall, annak minden kellékével együtt. Kadosa versenyműveihez hasonlóan itt sem találunk kadenciát, bár az első tételben található néhány ütemnyi, kettősfogásokból álló virtuóz szólószakasz, quasi cadenza. Valójában ez nem okoz hiányérzetet, mivel a szélső gyors tételek viharos lendülete kielégíti a virtuozitás iránti igényünket. A zenekari faktúra masszív jelenléttel teszi még tömörebbé a hangzást, sok esetben unisono játszik a vonós- és a fúvóskar egyaránt, ez a vastag hangszerelés nem színesíti, inkább szürkévé teszi az amúgy is felhangszegény, dodekafon hangtömeget.

[35] Kroó, *A magyar zeneszerzés,* 108.

A hiányérzet más összefüggésben jelentkezik: néhány szép pillanatot leszámítva nem tartalmaz a mű igazán emlékezetes mozzanatokat. Nem eléggé izgalmas ahhoz, hogy az, aki először hallja, kedvet érezzen a mű újrahallgatásához. Tipikus kismester alkotása, aki képes megírni egy zeneművet úgy, ahogyan azt a nagy elődök tették. Szakmai hiányosságokat nemigen fedezhet fel a műben még a legkönyörtelenebb kritikus-esztéta sem – talán a hangszerelés tekintetében lehetne színesebb. Dávid zenekari felrakása kissé szürke, ámbár üzembiztos, a művészet csodája azonban nem történik meg.

Kétségtelen erénye a darabnak, hogy stilárisan nem követ senkit, s bár néhány pillanatban Dávid Hegedűversenyébe beszüremlik Bartók *Concertó*jának egy-egy fordulata, de ezek inkább hangulati utalások, mintsem kotta szerinti. A nagy mester éjszaka-zenéinek világa is fel-feltűnik, szerencsére nem zavaróan.

Nem valószínű, hogy Dávid Gyula 1965 táján már ismerhette Edgar Varèse munkásságát, mindenesetre figyelemre méltó, hogy a zenekari anyagban két helyen is felrémlik az amerikai szerző műveiben, például az *Octandre*-ban gyakran alkalmazott fúvóshangzás.[36]

8. Kadosa Pál: 1. hegedűverseny (1969–70)

Az 1. hegedűverseny – anélkül, hogy a második érdemeit kisebbíteni akarnám – érettebb zeneszerzőt állít elénk. Ebben a műben a harmóniai menetek mindenütt világosak, nincsenek esetlegesnek tűnő disszonanciák, míg a 2. hegedűversenyben még előfordultak ilyen pillanatok. A 6/8-os lejtésű első tételben egyfolytában ott bujkál Bartók szellemisége Kadosa egyéni megfogalmazásában, ez az érzés anélkül van jelen, hogy konkrét idézeteket, utalásokat hallanánk. A leginkább megragadó muzsika a második tétel strukturálisan, és tematikailag is, a főtémát rendkívül színesen, invenciózus módon variálja a szerző hat változaton keresztül, az utolsót pedig rövid codával zárja le. Az Allegro risoluto zárótétel jellegzetes 2/4-es, szinkópás ritmusa, melynek másik feltűnő ritmusképlete Kadosa több művében visszaköszön, a kelet-európai haszid népzenéből eredeztethető. A szerző fiatal korában számos zsidó népdalfeldolgozást készített, tehát jól ismerte, ezért

[36] Edgar Varèse (1883–1965) francia származású amerikai zeneszerző, törekvései a zene hangtartományának kibővítésére irányultak.

előszeretettel alkalmazta ezt a népzenei anyagot.[37] Bár hosszú élete során nemigen foglalkozott zsidó zenével, életművének egyik zárókövében, a Nelly Sachs-dalok Haszidok táncolnak című tételében tér csak vissza ehhez a zenei világhoz, mégis valószínűleg öntudatlanul jelentkeznek kompozícióiban ezek a fel-felbukkanó orientális motívumok.[38]

Mindkét hegedűverseny érdekessége, hogy a szólóhangszer és a zenekar párbeszéde alkotja a zene fő anyagát, különösen a gyors tételekben e lendület vezeti a zenei történések folyamatát a végkifejletig. Ám az ilyen terjedelmű versenyműveknél megszokott és elvárható kadenciát nem találunk egyik darabnál sem, ez a tény azonban nem okoz hiányérzetet a hallgatónak, mivel a tételek során elhangzó zenei anyag sokféle ritmusa, színe, mozgásformája kellő információs telítettséget eredményez.

8. Sárközy István: *Concerto Semplice* (1973)

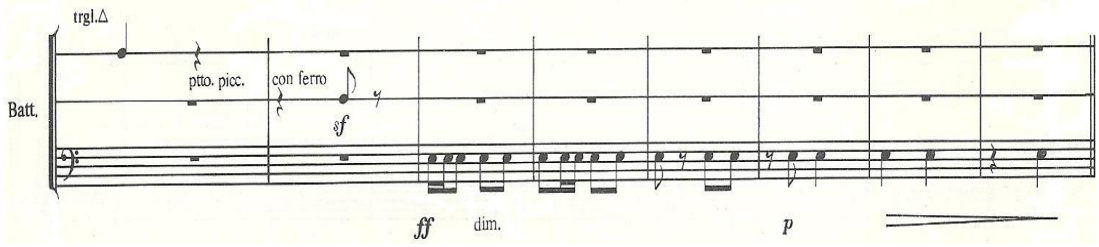
Sárközy István *Concerto Semplice* c. egyszerű versenyműve több szempontból figyelemfelkeltő, elüt a II. világháború után keletkezett hegedűversenyektől. Formája egészen egyedülálló. Bár a mű négy tételre tagolódik, az első tétel, Preludio, szabadon elhagyható. Ugyanakkor az így kapott háromtételes formától sem válik hagyományossá a *Concerto* szerkezeti felépítése. Az úgynevezett második tételben a szólóhegedűt csupán ütőhangszerek kísérik, ez a tény egyfajta avantgarde tendenciát sejtet, ám a zene ritmusának neobarokk motorikussága, a zenei anyag tematikus fejlesztésének módja nem hagy kétséget a felől, hogy a szerző a kor divatos szovjet versenyműveinek nyomdokain halad, akárcsak Dávid Gyula Brácsaversenye. Az eredeti változat 1947–48-ban készült, ennek átdolgozására 1973-ban került sor. A négytételes változat szerinti III., Adagio sostenuto tétel formailag Beethoven G-dúr zongoraversenyének lassú tételére emlékeztet, bár Sárközy stíluselemeiben a zenekari anyag inkább lírai-tragikus, mintsem fenyegetően félelmetes.

A meditatív panaszos hegedűszóló – feltehetően egy még későbbi átdolgozás során – jelentősen eltér, kibővül a nyomtatott kottában olvashatóhoz képest. A zárótétel tipikusan az ötvenes évek zakatoló, neobarokkos finálé típusára emlékeztet

[37]Haszid zene: zsidó tradíció, amely a 18. században Kelet-Európában alakult ki. Stanley Sadie (szerk.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 11. (Grove, 2001): 286.
[38]*Négy dal Nelly Sachs verseire,* Op.68 (Budapest: Editio Musica, 1971)

– illetve azt előlegezi meg a 40-es évek végén. A terjedelmes kadencia – a maga szóló mivoltával – visszautal a bevezető preludióra, de az itt megszólaló zenei anyag már teljesen más: az utolsó tétel mozgásformáiból építkezik.

A zene stílusa nincs közvetlen kapcsolatban Bartók, illetve Kodály zenei nyelvezetével, laza utalások, reminiszcenciák sejlenek fel a zárótétel 267. ütemében megszólaló timpani lebomló, ritkuló zenei matériájában. Egyéb spontán hangzások, effektusok is emlékeztetnek Bartók 3. zongoraversenyére.



31. kottapélda: Sárközy István: Hegedűverseny III. tétel, 267. ütem



32. kottapélda: Bartók Béla: 3. zongoraverseny III. tétel, 376. ütem

Az ütőhangszeres tételben a hegedű mutatja be a főtéma markáns motívumát, ezt Eduard Lalo *Spanyol szimfóniá*jából ismerjük jól, ott is ugyanez az alapanyag a főtéma:



33. kottapélda: Sárközy István: Hegedűverseny II. tétel, 24. ütem



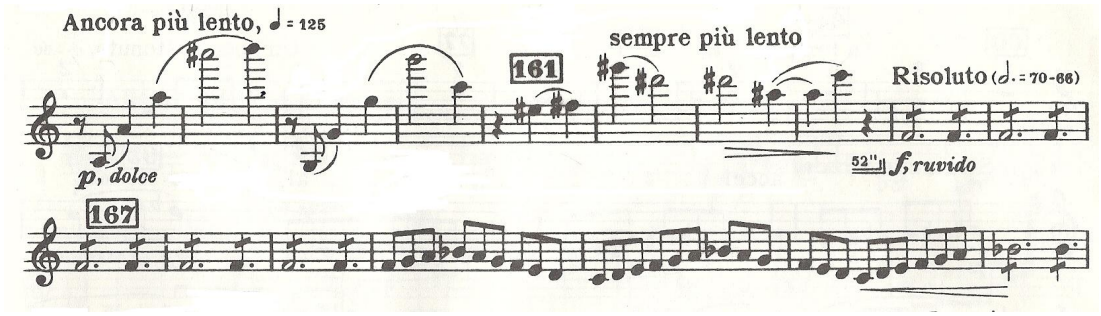
34. kottapélda: Eduard Lalo: *Spanyol szimfónia* I. tétel, 5. ütem

Ugyanakkor kitapintható a rokonság; az aszimmetrikus hegedű-passzázsok és a neobarokkos lüktetés kapcsán távolról érzékeljük Bartók *Divertimentó*ját és Hegedűversenyét, mint szellemi hátteret.

A zeneszerző alaposan kihasználja a hegedű technikai lehetőségeit, már a bevezető Preludióban szép számban szerepelnek üveghangok, kettősfogások, trillák, éppúgy, mint arpeggiós felbontású pizzicatók. Az arco és pizzicato játékmód változatossá teszik a hangzásképet, akárcsak a hellyel-közzel használt glissandók. A többnyire szűkjáratú dallamvezetést jólesően ellensúlyozzák helyenként a nagy hangközugrások, melyek tiszta megszólaltatása igen komoly kihívást jelent az előadó számára.



35. kottapélda: Sárközy István: Hegedűverseny I. tétel, 59. ütem



36. kottapélda: Bartók Béla: Hegedűverseny III. tétel, 157. ütem

A komponista nyomasztó kérdésként hagyta ránk ennek a nagyszabású műnek a stiláris megítélését. Bár vannak kapcsolódási pontok a négy tétel között – talán a keletkezés és átdolgozás közt eltelt két évtizedes szünet is lehet ennek az oka – a formai részek, a négy tétel teljesen elkülönül egymástól. A bevezető Preludio és a lassú tételnek például semmi köze nincs egymáshoz, mintha két különböző darabból

kerültek volna egy alkotásba. A második és negyedik tétel már némi hasonlóságot mutat, több ponton érintkezik, a neobarokkos, motorikus témavezetés, az ütőhangszerek használata miatt. A *Sej, a mi lobogónkat* kezdetű dal látens, majd manifeszt módra megszólaló dallama – úgy tűnik –, nem kovácsolta stiláris egységbe a kompozíciót.[39]



37. kottapélda: Sárközy István: Hegedűverseny III. tétel, 118. ütem

9. Lendvay Kamilló: 2. hegedűverseny (1986)

Lendvay Kamilló 1986-ban készült egytételes, mintegy 17 perces versenyműve kibújik a kategorizálás lehetősége alól. Nem sorolható ugyanis sem a Bartókot, különösen nem Kodályt követő művek közé, de nincs meg benne az a lélektani kifejezéssel élve reakcióképzés sem, amely oly sok újkori kompozíciót helyez a fontos, ámde nehezen hallgatható művek közé. Lendvay művében pillanatokra feltűnnek zenetörténeti áthallások, felfedezhető benne Bartók, Csajkovszkij, Sosztakovics, Stravinsky hegedűversenyeiből, de ezek egyrészt nem hatnak zavaróan a zenei faktúrában, másrészt a hallgató számára kapaszkodót kínálnak: nem a senki földjén járunk. A fantáziaszerűen, de mégis koncentráltan megfogalmazott

[39]A *'Z anya ő sziep lányát* kezdetű cseremisz népdalt szándékosan idézem a kommunizmus alatt átköltött szövegével, Sárközy minden bizonnyal erre gondolhatott, mert mozgalmi dalként sokan tudhatták.

versenymű formailag világos, követhető zene. A hangszerelés különösen színes, és változatos. A ritmikus szakaszok – bár távolról rokonai Bartók, Stravinsky műveinek – mégis egyéniek, nem rántják magukhoz a nagy mesterek hasonló gesztusai. A kompozíció kötődik tehát a közelmúlthoz, mégis egyéni úton jár. A hegedű szólama nehéz, de hálás játszanivalót kínál az előadónak. A mű belsejében elhelyezkedő két kadencia kiváló lehetőséget kínál a virtuóz képességek kibontakoztatásához. Érdekessége még a műnek a Lutosławski-féle aleatória, amely azonban nem okoz stiláris törést a darabban. A hangzások harmonikus akkordmozgásban történő megelevenedései és e szakasz ritmikus arculata rendkívül gazdaggá válik, a szólóhegedű hangjai szervesen illeszkednek a zenei matéria harmóniáiba.

11. Dubrovay László: Hegedűverseny (1996)

Formaépítkezése neoklasszicista, expresszionista, impresszionista, a bartóki, liszti hagyományt, mint kulturális alapot használja fel, erre építi fel stabil lábakon álló sajátos harmóniai szerkezetű szuverén nyelvezetét, stílusát.

A szerző művét 1992-ben komponálta, az ajánlás Négyessy Jánosnak szól, a bemutatón is ő játszotta a szólót.[40] Az első versenymű formája kéttételes, lassú–gyors tagolású, az első tételt egy rövid bevezető előzi meg. Dubrovay egyéni harmóniarendszere a magasabb felhangszámú hangok rendszerén nyugszik, a mikrokromatikus mozgások, csúszások következtében kilép a pentaton, de még a tizenkétfokú hangrendszerből is.[41] A világűr távoli zajait a cseleszta hangjaival ábrázolja, melyek rezgéseivel, változásaival a kaotikus földön kívüli környezetből közelítenek az emberi hangok felé. Egy határozott H domináns akkord már előre vetíti a közeledő tonalitást, és a lassú tétel e-moll hangneme felé törekszik. A távoli zajok, síró motívumok megnyugszanak, és az így megszületett csendben felcsendül az első tétel főtémája. Népdaljellegű pentaton, sőt polipentaton dallam, aminek kis sejtjei egymásba épülnek. Dubrovay fő dallama bejárja mind a négy húr hangtartományát, maximálisan kihasználva a hegedű legmagasabb regiszterét. A felkapaszkodó dallamok nagy mondatai hosszasan elidőznek az E-húr éteri szépségű,

[40]A közelmúltban, 2011-ben készült el Dubrovay 2. hegedűversenye, amely még nincs bemutatva, tehát ismeretlen a nagyközönség számára.

[41]Ez a technika nem pontszerű hangokkal dolgozik, sokkal inkább visszalép az artikulálatlan „kőkorszaki" hangképzés világába. A csúszásokat crescendók, decrescendók és más eszközök töltik ki, a hegedű hangja sokkal érzékenyebben formálható, nagyobb a felbontása.

csillogó naturális és üveghangjai között, felhangokban dús zenei színek, hangulatok elevenednek meg. A szólistának nincs könnyű dolga: hangszerének hangja e területén a legtörékenyebb, az intonáció is kényesebbé válik, szinte csak egy szál szőrrel lehet a megrövidült húrhosszat terhelni, a vonó váltásait is a legkifinomultabb vonóvezetési technikával kell kezelnie. Formáját tekintve fordított bar-forma – Abgesang–Stollen–Stollen –, amelyben a fődallam minden alkalommal más tonalitásban bukkan fel, ellenszólamokkal átszőve a zenekari anyagot, miközben felelget a tutti a szólóhegedűvel.[42] Ettől színessé, változatossá válik a zenei anyag, a szerző érzékletesen használja fel a bevezető hullám-rezgés motívumait is.

A 2. Scherzo tétel rondóformájában az 1. tétel karakterisztikus anyagait találjuk meg, összedolgozva. A hangneme G-dúr, természetes módon fakad a lassú rész párhuzamos moll tonalitásából. A téma két részre osztható, az első: burleszk jellegű. Könnyed és humoros a bal kéz pizzicato kis figurája. A második: az ezt folytató tizenhatod mozgású virtuóz, fürge melódia, flageolett glissando-kacajokkal fűszerezve. A zenekar szólisztikus ellenszólamokkal frissíti a szólista monológjait, dialógusokat kezdeményeznek a fafúvósok: a fagott, klarinét, fuvola. Minduntalan az 1. tétel, és a bevezető szakasz főtémája köszön vissza variálva, csúfondáros glissandókkal, és egyéb hatásos effektusokkal tarkítva. A kadenciában újra találkozik a két anyag, a mikrokromatikus és akusztikus zenei nyelv egymást kiegészítve harmonikus összhatást alkot. A mű végén mottóként újra felcsendül a témafej.

12. Király László: *Concertino* (1996)

A kompozíció tulajdonképpen négy rövid karakterdarab egy csokorba gyűjtve: I. Sirató, II. Scherzo, III. Elégia, IV. Finálé, mely eredetileg hegedűre és ütőhangszerekre készült 1977-ben. A szerző úgy gondolta, hogy egy ilyen apparátusra írt zeneműnek kevés esélye van műsorra kerülni, ezért 1996-ban zenekari változatot készített a hegedű-ütő duóból. Nem pusztán az apparátus változott meg, a hegedűszólam és a konkrét hangmagasságot játszó ütőhangszerek által megszólaltatott harmóniák is részben átdolgozásra kerültek. A szólóhegedű szinte végig a protagonista szerepét tölti be: ez a mű eredeti koncepciójából következik, ahol is az ütők valójában kísérőhangszerként funkcionálnak. A hangolatlan

[42] A-A-B, az „A” a Stollen, rövid, egyszerű, a „B” az Abgesang, amely hosszabb, cifrázott, kolorált rész.

ütőhangszerek a ritmikus folyamatot segítik, a konkrét hangmagasságon megszólaló instrumentumok pedig a harmóniai folyamatokat alakítják. Király László tudatosan törekedett a nagyzenekari köntösbe öltöztetett új verzió ilyen módon való kidolgozására, hogy a hallgató ne érzékelhesse az eredeti mű és az átdolgozott változat közötti különbséget.[43]

Az első tétel kifejezetten magyaros, éles ritmusú zenei gondolattal indul. Később ez a ritmuskép a tuttiban lágyabb formában hangzik fel, a csengő-bongó ütőhangszerek és a hárfa a vigasz hangjává változtatják a hegedű által megszólaltatott keserű-zokogó motívumot. A xilofon éles hangja szövi tovább a téma nyitómotívumát. A befejező szakaszban a timpani és a csőharang egyenletes ritmusa egy gyászmenet hangulatát idézi fel, a szólista triolákban mozgó zenei anyaga a nyitó motívum köré sző girlandokat. A codában két, szordinóval tompított kürt mintegy keretbe foglalva zárja le a tételt a nyitómotívum újra felidézésével, mire a zenekar indulatosan reagál, majd a cintányér crescendo–decrescendóját halk, lágy timpani-ütés fejezi be.

A második tétel egy ütemnyi nyitómotívuma a tétel közepén augmentált formában tér vissza. A legmagasabb temple block mutatja be fő zenei gondolat ritmusát, melyet azután a szólóhegedű pizzicato már konkrét hangmagasságban ismétel meg. Eközben kialakul egy felelgetős játék a szólóhangszer és a fa ütőhangszer között. Ezután a xilofon diminuálva idézi fel a nyitómotívumot, amit a marimba ismétel meg. A hegedű egyenletes tizenhatod mozgásba kezd, majd ez a fejlődő, egyre magasabbra törő invenció egy csúcspontban tetőzik, ezt vezeti le a főtémát sűrűbb zenekari szövetbe ágyazottan.

A harmadik tétel, Elégia, egyszerű háromtagú forma, variált visszatéréssel. A szólóhegedű zenei anyaga egy tizenkétfokú hangsoron alapszik, melyet a zenekari szólamokban megszólaló hangok kiegészítenek, kommentálnak. Az indulatos középrészben a szólóhangszer erőteljes dialógust folytat. A tizenkét fokú sor itt már más karakterű zenei anyagban mutatja meg magát, majd visszatér a lírai – elégikus bevezető szakasz témája. A középrész drámai csúcspontjára csak egy-két ütem utal vissza, rövid kontrasztot képezve a lebegő, foltszerű hangzásvilággal, melyben a hegedű kontúros dallamvonalakkal rajzolja meg a melódia foszlányait.

[43] A művet én mutattam be 2002. november 17-én a Zeneakadémia Nagytermében a Danubia Szimfonikus Zenekar kíséretével, a koncerten Héja Domonkos vezényelt. A hangversenyt 2003. május 23-án sugározta a Magyar Rádió Bartók adója. A felvételt a Rádió archiválta.

A záró Scherzo tétel egy fő-, és egy melléktémából szőtt első szakaszból áll, majd az expozíció rész helyett egy ál-drámai zenekari hangzással szemben incselkedő pizzicatók szólalnak meg a szólóhegedűn, ezt követi a repríz variált formában. A tizenhatod triolás mozgású fő zenei anyaga az ütőhangszerek és a hegedűszóló között váltakozik. Ez egyrészt utal a második tétel hasonló technikára épülő motivikus megoldásaira, másrészt az első tétel záró szakaszából jól ismert triolákban mozgó variált témafejre. A Scherzo tételekben szokásos csattanóval zárul a tétel.

13. Gyulai Gaál János: Hegedűverseny (1997)

Gyulai Gaál János Hegedűversenye – mely a 90-es évek elején keletkezett –azért is érdemel különös figyelmet, mert a posztmodern évtizedeiben született „premodern" alkotásról van szó. A szerző az ötvenes–hatvanas–hetvenes években közkedvelt könnyűzenei művek komponistájaként szerzett országos hírnevet. Táncdalaiból rövid időn belül sláger lett.[44] Ezen kívül még más zenés játékokkal, és karakterdarabokkal is sikereket ért el a szerző. Mivel alkotásainak túlnyomó többségét ebben a műfajban alkotta, sajnálatos módon komolyzenei munkássága háttérbe szorult, pedig zongora-, illetve hegedűconcertinója, valamint háromtételes versenyműve zongorára és hegedűre több szakmai megbecsülést érdemelne, akárcsak hegedű–cselló duója és három zongorástriója.

A zeneszerző fiatal korában hegedűművésznek készült, 17 éves korában megnyerte a Hubay Jenő verseny 1. díját, az elismerést Hubay özvegye nyújtotta át a fiatal muzsikusnak. Ezek után meglepő, hogy az első hegedű–zenekari kompozícióját, a *Nyugtalan percek – Rapszódia hegedűre és zenekarra* című művét csak 1981-ben, 57 éves korában alkotta meg. Az általam vizsgált nagyszabású háromtételes Hegedűverseny megírására a 90-es évek elején vállalkozott.

Gyulai Gaál stílusa nem a német–osztrák–olasz tengely mentén alakult ki, sokkal inkább az orosz–francia–amerikai zene – Rimszkij-Korszakov, Rahmanyinov, Bizet, Chabrier, Ravel, Debussy, Michel Legrand, Gershwin – hatása figyelhető meg. Finom koloritként időnként de Falla zenei gesztusai is feltűnnek darabjaiban, valamint a Sarasate–Kreisler-féle szalondarabok nemesebbé stilizált hangzásvilága. Ez különösen a hegedűszólam megformálásában, kezelésében figyelhető meg.

[44] Talán a leghíresebb Kovács Kati győztes dala az 1966-os Táncdalfesztiválon, *Nem leszek a játékszered* címmel.

Természetesen nem kerülte el a Kodály-iskola szelleme, korának divatos hatásai az ő műhelyét is megérintették.

Viski János zeneakadémiai óráinak látogatása során a Mester nagyszabású versenyművei felkeltették a fiatal, pályakezdő szerző érdeklődését a Hegedűverseny iránt. Viskinek nem egy zenei gesztusa köszön vissza Gyulai Gaál későbbi munkásságában.

A szabályos, háromtételes kompozíció a romantikus hagyományra épülő, a századforduló évtizedeiben keletkezett művekhez csatlakozik. Különlegessége éppen abban rejlik, hogy szerzője a XX. század utolsó éveiben körülbelül a 80–100 évvel korábbi stílusban írta meg művét. Ez a stílus a komponista sajátja: egyéniségének autentikus megnyilvánulása. Ebből következik, hogy a szólóhangszer lehetőségeinek kihasználtsága sem lépi túl a romantikus, XX. század eleji kereteket. Az oktáv-, szext-, terc- és kettősfogás-trillán, a gyors felfelé és lefelé futó passzázsokon kívül, valamint a pizzicato és saltato játékmód mellett a szerző nem alkalmaz más, elidegenítő vagy színező effektusokat, mint például sul ponticello, sul tasto, tremolo, ruvido, col legno. Ezek a hegedűhang szépségét árnyaló, színező hatások nyerssé, esetenként durvává változtatják a hangzást, ez Gyulai Gaál művének stílusához nem is illene.

Rövid zenekari bevezető után, melynek motívumai a főtéma hármashangzat-felbontásaiból alakulnak ki, megszólal a hegedűn a szekvenciázó első zenei gondolat. Ezt a zenekari tutti megismétli. Rövid továbbfejlesztés után a melléktéma egy szabályos új stílusú magyar népdal formáját követve hangzik fel. A zenei matéria ismét tovább fejlődik, ez a folyamat a főtéma motívumaiból építkezve egy szellemes fugatóba torkollik. Ezt követően a hegedű veszi át a folyamatot, a főtéma variánsát halljuk tovább fejlődni. A szakaszt bevezető négy ütem egyértelműen Ravel *Couperin sírja* című szvitjének I. tételét idézi nem csak motivikájában, hanem az oboa mély regiszterben való alkalmazása által is. Ez a megoldás azonban nem szól ki a stílusból, mint ahogyan a következőkben megemlítendő egyéb zenetörténeti reminiszcenciák sem. Ezek a quasi idézetek csupán emlékharangok korábbi művekből. Ilyenekkel igen gyakran találkozhatunk a zenetörténetben, ám ezek – amennyiben jelentős művekről van szó – számomra nem kérdőjelezik meg a zenemű, illetve a szerző eredetiségét.

A kidolgozási rész a hagyományos kompozíciós eszközeivel fejleszti tovább a zenei folyamatokat: felfelé törő skálákkal, arpeggio és triolás mozgásokkal. Ez a

főtéma expresszív – a melléktéma egyenletes negyed-mozgását idéző – megszólalásához vezet. Ennek lekerekítése után következik a szabályos visszatérés. Ezt a vonósok pizzicatói, és a szordinós trombita vezeti be, ezúttal a melléktéma a főtémát nem az ismert lírai hangvételben követi, hanem érzelmes, patetikus módon a nagyzenekaron szólal meg. Virtuóz tizenhatod-futamok, illetve kromatikus lefelé haladó triolás szextmenetek után hatásosan zárul a tétel. Megjegyzendő, hogy a mintegy 10 évvel korábbi hegedűrapszódiához hasonlóan a hegedűversenyben is rögtön a zenekari bevezető után hangzik fel egy 10 ütemes kadencia, a tétel végén azonban erre nem kerül sor, de még a zárótételben sem.

A II. tétel nyitómotívuma egy hármashangzat, mely az I. tétel dúr hármashangzat-felbontásait imitálja mollban, ezáltal folytatólagosan illeszkedik az ott bemutatott zenei szövetbe. A hegedűn megszólaló végtelen szomorúságról éneklő dallam a szerző talán legszemélyesebb, legmélyebbről jövő vallomása. Az előző 4/4-es metrummal szemben jóleső kontraszt a 3/4-es ütemek sora. Az Allegro giusto feliratú gyors középrész ismét 4/4-ben mozog. Ezúttal a fő anyag a zenekari tuttiban szólal meg, a szólóhangszer időnként terc-kettősfogásokban mozgó virtuóz anyagot játszik. A visszatérésben a hegedű egy oktávval magasabban szólaltatja meg a témát, majd a dallam lehanyatlása után a mélybe hullva ér véget a tétel.

A II. tétel 2/4-es zenekari bevezetőjében váratlanul bukkan fel egy 5/8-os bolgár ritmus, bár csak 4 ütem erejéig, de ugyanez a 4 ütem a tétel közben és a végén is visszatér. A szólóhegedű gyors tizenhatodokban mozgó divertimento jellegű témával indít, ez nem az oly divatos neobarokk finálék zakatoló ritmusának felidézése, sokkal inkább egy spanyolos atmoszférát teremtő könnyed zenei anyag. A témát záró ritmikus formula Bizet *Carmen*jének gyermekkórusát idézi egy pillanatra.

Ismét felbukkan a bolgár ritmus a zenekarban, majd egy de Fallára emlékeztető téma következik, melynek csírája már az előző tételben is előbújt. Érdekesség, hogy ez a spanyolos téma 5/8-os bolgár ritmus kíséret felett szólal meg. Az ezt követő 3/4-es rész a középtételre utal vissza, ami a zenei fejlesztés során Slargando feliratú tuttiban kulminál. A spanyol–bolgár ritmusú anyag váratlanul 3/8-ra, majd újabb építkezést követően 4/4-re vált. A Sostenuto zenei anyaga a vonós hangszerekben megakasztja a zenei folyamatokat, pihenőt iktat be, helyet készítve a visszatéréshez. Az 5/8-os és a 3/8-os zene diadalmas formában jelenik meg, s a zenekar egy hatásosan megszólaló záróakkordjával ér véget a mű.

III. Ellenhatások

1. Ribáry Antal: Hegedűverseny (1965)

Ribáry Antal *Concertinó*ja, bár azonos évben, 1965-ben született Dávid Gyula Hegedűversenyével, mégis egészen más jellegű. A mű időtartama mintegy fele Dávid versenyművének, csak 9 perc, formailag pedig egybekomponált többtételességgel állunk szemben. Ha a hallgató mindezt nem tudja, s kottát sem tart a kezében a mű hallgatása közben, nem valószínű, hogy felfedezi a lemezborítón jelzett négy tételt, melyre a darab az ismertető szerint tagozódik: Capriccio, Aria, Jazz, Recitativo e Presto. Ennek nemcsak az az oka, hogy a négy tétel megszakítás nélkül hangzik el, hanem sokkal inkább az, hogy nincs a tételek között felismerhető karakterbeli különbség, csupán a tempó és a szóló–tutti szakaszok váltakozása eredményez némi kontrasztot. A szerző stilárisan messzire rugaszkodik az úgynevezett magyar iskolától, egyenesen Darmstadtból – közelebbről nézve Boulez műveiből is – importálja a hangzásvilágot, némi jazzes, neoklasszikus ritmikával vegyítve. Van itt csengő-bongó ütő–hárfa–zongora–cseleszta kavalkád, nagy sebességgel futkározó disszonáns hangtömegek. Ez a fajta komponálásmód árvízként terjedt szét az egész világon, beigazolva Schönberg mondását: „a hang pajzzsá lett, azért bújnak mögé, hogy leplezzék a gondolat hiányát."[45]

Ribáry művének a taszító hangzások mellett legfőbb esztétikai és zenetechnikai problémája az, hogy a szólista zenei anyaga – színezeténél fogva – nem egyenlíti ki egészséges arányban az erőviszonyokat. Kiemelkedik ugyan a hangtömegből, de a cseppfolyós matéria és a romantikusan ágáló hős egymásmellettisége rendkívül zavaró hatást kelt. Míg Láng István bő évtizeddel későbbi versenyműve sikeresen oldja meg ezt a problematikát, – hiszen Lángnál a szólóhangszernek van saját zenei szövege, mely kiemelkedik, néhol szemben áll a zenekaréval, illetve párbeszédet folytat vele – addig a Ribáry-versenymű szólistájának anyaga szánalmasan vergődik a Mendelssohn-hegedűverseny ideálját boulezi eszközökkel megvalósítani kívánó szerző gondolatvilágában.

[45] Király László: „Ars Musica Fesztivál Brüsszel 2005, avagy a császár új ruhája…". *Pannon Tükör* 10/4 (2005. július–augusztus): 91–95. 91.

2. Durkó Zsolt hegedűversenyei

Durkó Zsolt életművében a hegedűre és zenekarra írt művek – hasonlatosan az oratorikus kompozíciókhoz – hídszerűen helyezkednek el: *Halotti beszéd* (1967–72), *Széchenyi oratórium* (1982), *A Jelenések könyvének margójára* (1996). A hegedűre írt versenyművek nem három, hanem négy kompozíciót foglalnak magukba: *Organismi* (1964), *Turner illusztrációk* (1976), *Refrains* (1979), Hegedűverseny (1993).

Az életmű kezdetén és végén hegedűverseny, két szimfonikus zenekari alkotás áll, a kettő között helyezkednek el a nagy létszámú kamaraegyüttest a szólóhangszer mögé állító darabok, mint a *Turner illusztrációk* és a *Refrains*.

Durkó Zsolt ahhoz a zeneszerző-generációhoz tartozik, amelyik tudatosan fordult szembe Bartók és Kodály zenei nyelvezetével. Mindez érthető, sőt szakmai szempontból várható volt, hiszen egy bizonyos ponton túl, az évek múltával már nem volt folytatható a két géniusz stílusa. Különösen Kodályé nem, hiszen, ahogy korábban már idéztem Kroó György gondolatát: „A Kodály-örökség köznyelvi lebontása, feloldása, amelyet a szerenád-, és divertimento áradat kezdett meg, az Operettszínházban fejeződött be."[46]

Durkó Zsolt Olaszországban, Goffredo Petrassinál folytatott tanulmányai során szembesült azzal a ténnyel, hogy az európai zenei fejlődés messze meghaladta azt a magyarországi provinciális állapotot, amely egy fiatal zeneszerző számára még perspektívát, fejlődési lehetőséget nyújthat. Még Rómában írta *Episodi sul tema B-A-C-H* című zenekari darabját, melyet hazatérve az *Organismi* című hegedűverseny követett, s melyet Kroó György így jellemez:[47]

> Már az új parton veti meg a lábát az 1964-es *Hegedűverseny*. Benne oldódni kezd az *Episodi* kontrapunktikus technikájának bizonyos mechanikus jellege, teljesen megszűnik a régi motivikus munka, a variációs technika, a tételciklus-dramaturgia kísértése, ez a darab Durkó első tisztán mikrostruktúrákból fölépített kompozíciója. Ezt az epizódokat […] egymásmellésoroló [sic!] dramaturgiát keresztezi a koncertálás elve, a hegedűszóló és a tutti váltakozása, összefonódása és szétválása, anélkül azonban, hogy jellegzetes és érdemi hegedűszólammal a kompozíció igazi hegedűversennyé válnék.

[46] Kroó, *A magyar zeneszerzés,* 66. (Lásd a 48. oldalt.)
[47] I.m. 157–158.

Ugyancsak nem tekinthető a szó hagyományos értelmében vett versenyműnek a *Turner illusztrációk* és a *Refrains* sem. Nem csak apparátusát tekintve, hiszen az előbbi műben 14 hangszer áll a hegedű mögött, utóbbiban már a szimfonikus apparátus felé közelítő 21 instrumentummal szemben fogalmazza meg mondandóját a szólóhegedű. Az *Organismi*hez képest a *Turner illusztrációk* partitúrájában feltűnő a szabad felületek, a Lutosławski-féle aleatória megjelenése. A hegedű talán még inkább, mint a zenekari kíséretes *Organismi*ben első az egyenlők között, kamarazeneszerűen folytat párbeszédet a hangszeres együttessel. A szólista szólama virtuóz, maximálisan kihasználva a kettősfogásokban, flageolettekben, óriási hangközugrásokban rejlő lehetőségeket. A *Mózes* c. operával párhuzamosan, annak mintegy elágazásaként született alkotásról két korabeli kritikát érdemes idézni: „Kevesen írnak ma a világon ilyen folyamatos, nagy dallamokat, hegedűre való melódiákat, kevesen énekeltetik ilyen inventiózusan a hangszert."[48] „Durkó műveiben az eredeti hangszerelés szinte külön dimenziót ad a hangoknak."[49]

Megjegyzendő még, hogy az improvizációszerű szabad, és a ritmikus, kötött részek váltakozása – mint Durkó legtöbb művénél –, jóleső érzetet teremtenek a hallgatóban. Az is jellemzően a durkói kompozíciós-technikai sajtossága, hogy a forma apró tételek főrészeiből épül föl. Ezek hátterében egyszer-egyszer felrémlik Bartók zenéjének egy-egy jellegzetes fordulata. Ilyen például a *Turner illusztrációk* No. 6. tétel ütőkkel kísért, majd magára maradó, fokozatosan gyorsuló üveghangot, és normálhangot váltogató ritmikus képletei.

A kompozíció 1979-ben elnyerte az Új Magyar Zene a Rádióban versenyen a közönség és kritikusok díját is. Ennek a műnek a három évvel későbbi párja, a *Refrains,* szintén rövid szakaszokból álló sorozat. A hangszeres háttér – a nagyobb apparátus miatt – sűrűbb, inkább a szimfonikus jelleg felé közelít, szemléltető példának kiváló a No. 4. tétel súlyos, szaggatott akkord tömbjei. Ebben a darabjában is él a zeneszerző az úgynevezett hangtapétává összeálló szabad felületek, és a ritmikus, kötött szakaszok váltakozásának lehetőségével. S míg a hegedűszólam a *Turner illusztrációk*ban leginkább egyszólamú, és dallamszerű – eltekintve néhány kettősfogásos résztől –, csak tremolót és glissandót használ színező effektusként, addig a *Refrains*ben gyakrabban találkozunk a kettősfogásokkal. Egyáltalában a

[48] Kroó Györgyöt idézi: N.N.: „Finnek és magyarok az esti Ars novában". http://www.mr3-bartok.hu/content/view/13689/1/.
[49] A Sunday Timest idézi: N.N. ugyanott.

hegedű itt inkább a polifon oldaláról mutatkozik be. A két mű időtartama lényegében azonos az előadni kívánt zenei mondandó is erősen hasonló, tehát mindenképpen párdarabnak tekinthető e két kompozíció. 1993-ban írta meg Durkó azt a művet, amelynek címeként immár a Hegedűverseny elnevezést adja. Nem véletlenül: a három, eddig tárgyalt hegedűre és hangszeres együttesre írt egytételes, több apró formarészből felépülő kompozícióval szemben itt négytételes, nagy szimfonikus apparátusra készült alkotásról van szó, melyben a szólóhangszer végig vezető szerepet játszik a műfaj hagyományinak megfelelően. A szerző egyik utolsó művének számít ez a mű, melyben ráismerhetünk az egyéni arcélű komponista stílusjegyeire, s a versenymű summázó jellegére is. Durkó Zsolt egyike azon zeneszerzőknek, akik a 60-as évek elejétől valóban új hangot ütöttek meg: elkerülték az epigonizmus csapdáit. Nem kerültek a XX. század nagy – halott vagy még élő – klasszikus komponistáinak a bűvkörébe, hanem önálló útra tértek. Ugyanakkor nem vágták el a tradíció köldökzsinórját sem. A maguk friss, új szemléletével tekintettek az új zene mestereinek eredményire, és azokat szervesen beépítették gondolkodásmódjukba. A durkói oeuvre talán az egyik legszebb példája a klasszikus magyar hagyomány és az európai avantgárd eredményeinek összeegyeztetésére, magasrendű szintézisére törekvő művészi szándék: az *Una rapsodia ungherese,* a *Halotti beszéd,* a *Fioriture*.

Az 1993-as keltezésű Hegedűverseny, mely a budapesti Korunk Zenéje fesztivál nem hivatalos felkérésére készült, tartalmazza mindazokat a zenei elemeket, megoldásokat, melyet a szerző korábbi műveiből már ismerhetünk, ám önismétlésről nincsen szó. Egy gazdag tapasztalatú életpálya összegzése ez a darab, melyben feltűnő a már-már romantikusan áradó dallamosság, beszédszerű folyamatosság. Ez utóbbi stílusjegy persze Durkó más alkotásait is jellemzi.

Egyfajta oldott, nyugodt hang jellemzi a Hegedűversenyt, amiben üveghang-tremolókat, ritmikus pizzicatókat, nem bartókosan aszimmetrikus ritmusképleteket, felező trillákat is alkalmaz a szerző. A hangzásfelület határozott arcélű motívumokból áll össze.

A két gyors tempójú tételt egy lassú követi, majd a zárótétel egy fokozatosan gyorsuló variáció. A hangzásvilág tiszta harmóniákból, és a tizenkét hangot szabadon használó, de követhető dallammenetekből áll. Durkó színérzékét ebben a darabban is megcsodálhatjuk. Az ütőhangszerek, a hárfa, egyáltalán az úgynevezett kolorit hangszerek alkalmazása nála sohasem öncélú, hanem mindig takarékos és szép

színek kikeverésének az eszköze. Feltűnő a Hegedűversenyben a tonális harmóniák megjelenése, például az első tételt záró d-moll hármashangzat, vagy a harmadik tétel Larghetto tempójelzésű szakasza. Ám Durkónál ezek a tonális mozzanatok szervesen épülnek bele a kompozícióba, nem hatnak idegen testként. Megfigyelhető a ritmikusan megkomponált szakaszos túlsúly is az aleatorikus részekkel szemben. Ez bizonyos párhuzamot mutat Lutosławski életművével, amelyben az utolsó művek, a Zongoraverseny és a 4. szimfónia zenei anyaga, szintén egyre inkább megkomponált ütemekben került lejegyzésre. S ahogy Durkónál, úgy Lutosławskinál is egyre inkább a tercépítkezésű, tonális érzetet keltő harmóniák kerültek előtérbe. A Lutosławski-hatás egyébként a korai Durkó-művekben szintén megfigyelhető volt, de ezekben – ahogy a Hegedűversenyben is – szervesen beépült és egyénivé vált, akárcsak Bartók, Delius és Debussy hatása.

A lezárult életmű ismeretében érzi úgy a hallgató, hogy valóban maga a mű sugallja az elmúlás, a búcsúzás gondolatát. Talán nem véletlen az a Berg hegedűversenyére emlékeztető két ütem, amely felbukkan a Durkó-műben is. Mindkét kompozíció egy jelentős zeneszerző utolsó hegedűversenye.

3. Láng István: Hegedűverseny (1976–77)

Láng István Hegedűversenye 1976–77-ben keletkezett, ez talán az első olyan kompozíció ebben a műfajban Magyarországon – Durkó Zsolt hegedűversenyei mellett –, amely a fentebb idézett Kroó György észrevétellel illusztrálható a legjobban: „már az új parton veti meg a lábát."[50] Láng minden szempontból és teljes mértékben a 60-as és 70-es évek nemzetközi zenei nyelvezetét beszéli. Szakít a hagyományos tonális, tematikus zenével – ezt természetesen már korábbi műveiben is megtette – és a tizenkétfokúság, valamint az aleatória eszközeivel szövi meg a zenei anyagot. Két feltűnő érdekessége van a kompozíciónak: Magyarországon először születik olyan hegedűverseny, amelyben a szólistát kísérő zenekarban nem szerepelnek vonósok, csak kizárólag fúvósok, ütők és hárfa. Hasonló összeállítású még Lendvay Kamilló *Concertinó*ja zongorára 1960-ból, külföldi példának pedig meg lehet említeni Kurt Weill 1924-ben íródott hegedűversenyét. Nem csak a több mint öt évtized távolsága az oka annak, hogy a két versenyműnek – az előadói

[50] Kroó, *A magyar zeneszerzés 30 éve,* 157. (Lásd a 74. oldal idézetét.)

apparátus összetételén kívül – nincs köze egymáshoz. A zenei anyag térben és időben még laikus számára is érezhetően messze áll egymástól, más-más világ szülötte. A másik érdekessége Láng Hegedűversenyének egy esztétikai ellentmondás: a mű formája 3 tételes, ám nem a hagyományos klasszikusnak mondható nagyformával állunk szemben, hanem lassú–gyors–gyors tempójelzésen alapuló tételelrendezés elvével. Miközben a zenei anyag atematikus, a szabad tizenkétfokúság eszközeire épül, a szerző mégis hagyományosnak nevezhető tételkaraktereket próbál meg létrehozni, mondhatjuk, sikerrel. A Molto quieto feliratú első tétel szemlélődő hangulatát időnként drámai felkiáltások és gyors mozgású, aleatorikusan találkozó tizenhatod mozgások tarkítják-borzolják, ez utóbbiak később, a gyors tételekben nagyobb, jelentősebb szerepet kapnak majd. A második, Segmenti con varianti valójában egy diabolikus scherzo, melyben a tréfát a gyors mozgású repetált hangok jelenítik meg. A burlesco feliratú részekben a temple block hangzása teremt különleges, egyéni hangulatot, viszont a tizenkétfokúság által létrehozott talajtalan lebegés, és az állandó disszonanciák, valamint az egyenletes lüktetésű ritmus szinte teljes hiánya miatt nemigen érezhetjük magunkat felhőtlenül vidámnak. S bár kettősvonal választja el a Scherzo tételt a záró Presto feliratú finálétól, az az érzésünk, mintha az előző tétel folytatódna, ezúttal szélesebb hangzó felületeket bejárva. A mű során a hegedű szólama végig kiemelkedő szerepet kap, s nem csak azáltal válik vezetővé, hogy egy vonós szólóhangszer áll szemben a hidegebb hangzású fúvósokkal, hárfával, és ütőhangszerekkel, hanem a zenei anyaga is önálló karakterrel bír, és ezáltal valóban concertál a zenekarral.

A kompozíció tehát romantikusnak nevezhető formát, zenei karaktereket, hangulatokat hoz létre olyan zenei anyaggal dolgozva, amely a klasszikus–romantikus hagyomány széthullása által született meg. Nem véletlen, hogy Boulez, Stockhausen, mondhatni az egész darmstadti iskola nem írt versenyművet. Kivétel természetesen ebben az esetben is van, ez Luciano Berio *Versenyműve két zongorára és zenekarra* című műve 1972–73-ból. Kelet-Európában Lutosławski versenyművei bizonyítják leginkább, hogy atonális zenei anyagból is megvalósítható a szólista és zenekar szembeállítását alkalmazó forma. Magyarországon Durkó Zsolt és Láng István érdeme, hogy ez az irányzat teret nyert.

4. Soproni József: Hegedűverseny (1982)

Hegedűversenyéről így vall maga a szerző:[51]

> A mű 1982–83-ban készült a Magyar Rádió felkérésére. A három tételből álló mű mérsékelten gyors-gyors-lassú formaelvet követi. Mindhárom tételben felfedezhetőek közös vagy egymásra utaló elemek. A motivikus variáció nem csak kapcsolatokat teremt az egyes tételek közt, hanem formaképző erővé is válik. Több helyen felismerhető a felfelé lépő tiszta kvint után tovább haladó nagy szekund majd kis szekundból álló modell és a felfelé épülő egész hangú skálának kisebb-nagyobb metszetei, variánsai.
>
> A szólóhegedű széles, melodikus ívekkel tagolja a virtuozitást igénylő gyors tizenhatod meneteket. Gesztusváltásai rávilágítanak a műben fellelhető variációs elv formaépítő szándékára. A II. tételből szünet nélkül vezet át a szólóhangszer a III. tételbe. Ez utóbbi tekinthető a mű tartalmi összefoglalásának.

Szervánszky Endre a 70-es évek elején azt mondta növendékeinek: meg fogják látni, hogy a 80-as években be fog következni egy új romantikus korszak, mivel az embereknek elegük lesz abból, hogy mindig csak negatív tartalmú élményeket kapjanak a művészettől. A zeneszerző prófétának bizonyul, mivel az Egyesült Államokban és Lengyelországban valóban elindult egy neotonális, neoromantikus mozgalom, mely elsősorban a zene folyamatos beszédszerűségében nyilvánult meg. Szemben a szeriális zene töredezettségével, illetve az aleatorikus zene sokszor kaotikusnak mutatkozó hangzásfelületeivel. Ez a hatás Magyarországra is elért, Soproni József Hegedűversenye az egyik példája ennek az irányzatnak. Nyilvánvalóan szükségszerű volt ez a fordulat a tonalitás és a folyamatos, beszédszerű fogalmazás felé. Nem csak azért, mert az új zene világszerte elvesztette kapcsolatát a közönséggel, hanem azért is, mert a zenei anyag fejlesztésének lehetőségei – bármerre is próbálja a végletekig vinni a zeneszerző a bonyolítást vagy a radikális leegyszerűsítést, – falakba ütköznek. Az európai zene amúgy is bejárta az egyszólamúságtól a teljes hallható hangtér megszólalásáig az összes hangkombináció lehetőségének útjait, tehát a továbblépést – úgy tűnik – sokan nem ebben az irányban

[51] *Korunk zenéje 1985.* Hangversenyfüzet. (Budapest: Országos Filharmónia, 1985): 3.

keresik. Így Soproni József sem. Stílusa a 70-es évek közepétől kezdett megváltozni. Ezt látszik igazolni az idézet Varga Bálint András könyvéből, a zeneszerző saját szavaival:[52]

> Az eufóniára való törekvés már 1975 táján jelentkezik nálam, amikor az I. szimfónia első megfogalmazása született. Öt évvel később, amikor átdolgoztam a darabot, tovább erősödött ez a törekvés. Ha még nem is tudatosan, de már jelentkezett bennem a zene áradásának a szükséglete is – az az igény, hogy nem pusztán néhány „hang-gubancot" hordozzak magamban, amiből valami keveset azután szikraként szórok szét magam köré.

Csengery Kristóf Soproniról szóló kismonográfiájában így ír: [53]

> Fontos tisztán látnunk: nem a zeneszerzői stílus vagy a gondolkodásmód, csupán a hang változik meg. Soproni útja „harmadik út": felismervén, hogy a hatvanas–hetvenes évtized disszonanciákat halmozó kifejezésmódjának lehetőségei kimerültek, a zeneszerző elfordul ettől a hangzásvilágtól, de pályamódosítást nem hajt végre – nem csatlakozik a retro-stílus, a neoromatika képviselőihez, nem tér vissza a dúr–moll hangrendszer világába. Zenéjének nyersanyaga továbbra is a tizenkét szabadon kezelt hang, ám a hangok elrendezésében ettől kezdve a korábbinál erőteljesebben törekszik a széphangzásra, a szó hagyományos értelmében.

Majd így folytatja: [54]

> A *Hegedűverseny* (1982) formavilága mintha felfüggesztené a „tiszta" tételprofilokat, vegyítve a gyors tételekre jellemző eszközöket a lassú tételek tipikus megoldásaival – ennek eredményképpen a szokottnál összetettebb hatású lassútételek születnek. Ettől eltekintve a darab igazi versenyműː magánszólama nem csak individuális fogantatású, de virtuóz és reprezentatív is. A befejezés azonban – ismét csak Soproni korábbi műveire utaló gesztussal – elhaló, meditatív végkicsengés.

[52] Csengery Kristóf: *Soproni József*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 11. (Budapest: Mágus Kiadó, 2000): 16.
[53] I.m. 16.
[54] I.m. 17.

Való igaz, a háromtételes kompozíció – kotta nélkül hallgatva – kétrészesnek tűnik, érzékeljük, érezzük, mivel csak az első tétel után hallunk valódi cezúrát. A harmadik tétel – amint a szerző utal is rá ismertetőjében – attacca és lényeges karakterváltás nélkül követi a második tételt. Mind a három tételben – különösen az első kettőben – találunk lassú lírai, meditatív szakaszokat és erőteljes, gyors részeket is. Ezért a kompozíciót rapszódiaként, szabad fantáziaként is felfoghatjuk, nem pedig klasszikus–romantikus vagy akár a XX. század első felének értelmében hagyományos versenyműként. A kompozíció zenekara gazdag színekben pompázik, mégis takarékos a hangszerek felhasználásának módja. Tutti részek csak ritkán fordulnak elő, így a hangzás – horizontális és vertikális értelemben is – levegősnek mondható. Tagadhatatlan a mű líraisága, költőisége. Soproni egyéni nyelvet beszél, sosem téved más szerzők stílusának útvesztőibe, egy-egy pillanatban azonban ráismerünk a század nagyjainak intonációira. Például a középső tétel hosszú kadenciája után egyenletes ritmusban belépő zenekar és a hegedű együtthangzása egy pillanatra elénk idézi Bartók Hegedűversenyének indítását. Nem sokkal később a vonósokon Ligeti Csellóversenye második tételének egy tipikus, sokszólamú megszólalását asszociáljuk. A lassú tétel vége felé pedig – talán félig tudatosan – a búcsúzás gesztusaként Berg Hegedűversenyének lefelé lépkedő ritmusképletére emlékeztető dallamtöredék szólal meg. Soproni versenyműve minden költőisége mellett sem könnyű hallgatnivaló. A befogadónak érdemes több kísérletet tenni az alkotás teljes megismerésének érdekében.

IV. A XX. századi hegedűversenyek előadói kérdései

1. Bartók 2. hegedűversenye mint modell

Bartók Béla 2. hegedűversenye a XX. századi vonósirodalom gyöngyszeme, bemutatójának pillanata óta a mai napig a hegedűsök egyik kedvenc versenyműve. Mérföldkő a század, sőt az egész zenetörténet hegedűverseny-irodalmában. Keletkezése egy nyomasztó korszakhoz, a fasizmus fenyegető légköréhez kötődik. Mégis derű, egyensúly, optimizmus sugárzik belőle, mintegy szellemi vitaminként táplálva az előadót, megerősítve őt a hatalmas technikai feladatokkal szemben. Nehézségi fokozata a legmagasabb kategóriába sorolható, a szólista oldaláról, karmesteri, és zenekari zenész perspektívájából egyaránt. Talán épp a háborús készülődés, emigrációs tervek, aggasztó politikai hangulat hatására fogalmazódott meg Bartók versenyművében ilyen mértékben az optimista, humánus, derűs életigenlés, és zseniális egyszerűség.[55]

„Keserves és hosszú az út a léttől a megismerésig, a megismeréstől a fölismerésig.
A megismerés üdvözítő módja nem a megfogalmazás, hanem a teremtés.
A fölismerésé a küzdelem.
Így születik a nyugalom: nyugtalanságok egyensúlya."[56]

Bartók tudatosan kereste a helyét nagyszabású művének az európai hegedűversenyek miliőjében. Mielőtt 1936 őszén nekikezdett a komponálásnak, tájékozódásul megrendelte az Universal kiadótól a legfrissebb hegedűverseny-irodalmat, Alban Berg, Szymanowski, Kurt Weill hegedűversenyeinek partitúráját.[57] Bár Bartók eléggé intuitív és kreatív volt, hogy zenei stílusát ne a kortársakéhoz igazítsa, mégis azt bizonyítja ez a tény, hogy nyitott szellemiséggel alakította ki saját, szuverén zenei nyelvezetét és kompozíciós technikáját. A 2. hegedűversenyben együtt van jelen hagyomány és experimentalizmus, múlt és jövő. A mű konvencionális nagyforma, három tételes gyors–lassú–gyors tagolással, ugyanakkor varációs elv is érvényesül többszörös szinten, a tételek között és azok zenei faktúrájában is.

---

[55]Lampert Vera: „Bartók Béla: Hegedűverseny". *A hét zeneműve* 1974/4 (Budapest: Zeneműkiadó): 6.
[56] Szilágyi Domokos (1938–1976) erdélyi magyar költő, idézet *Bartók Amerikában* c. költeményéből. Szilágyi Domokos. *Kényszerleszállás*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1978)
[57]Lampert, *Bartók: Hegedűverseny*, 57.

„Az a szélsőséges változatosság, amely a mi népi zenénkre jellemző, egyben a magam természetének megnyilatkozása.” – mondta Bartók Denijs Dillének 1937 februárjában, utalva a frissen megírt 2. hegedűversenyének hangzásvilágára.[58]

Ezt a népi rapszodikus, csapongó zenei szándékot kell nekünk, előadóknak felismernünk, ugyanakkor higgadtan megvizsgálni a szerző intellektuális utalásait. Észre kell vennünk az impresszionista hangulatokat ébresztő hangszínárnyalatokat, a zenekari kíséretben megszólaló hegedű–fuvola, hárfa–cseleszta-effektusok újszerű hangzásvilágát, az egyéni élmények, hangulatok és érzések legapróbb árnyalatait visszaadó gazdag hangszínvilágot, a népi motívumok logikus elrendeződését, és a romantikus lírában manifesztálódó érzelmi csúcspontokat.

2. Hagyomány

A Bartók által felsorakoztatott technikai-zenei kihívások merőben újak, mint ahogyan az eddig íródott hegedűversenyekből megszoktuk. Milyen hagyományra támaszkodhat, honnan meríthet tapasztalatokat, ismereteket az, aki el akarja játszani Bartók 2. hegedűversenyét? Brahms, Dohnányi, Joachim, Goldmark hegedűversenyiben kevés olyan zenei információra lel, amely ebben az esetben hasznosnak bizonyulna. A német romantika talán utolsó hegedűs–zeneszerző képviselője hazánkban Hubay Jenő, akinek mind a négy hegedűversenye abszolút tradicionális, úgynevezett magyaros hangvételű, posztromantikus szerzemény. Tanára, Joseph Joachim örökségét folytatja, aki több hegedűművét is Liszt Ferencnek ajánlotta. Személyes barátság kötötte Brahmshoz, sőt ők ketten összefogtak, szövetkeztek a wagneri–liszti haladó zenei eszmék ellen.

Ilyen erőteljesen romantizált és stilizált instrumentális környezetben Bartóknak 1937-ben, Budapesten óriási kihívás volt egy friss, modern versenyművet letenni a hegedűsök asztalára, mintegy az elfeledett 1. hegedűverseny és a két szimfonikus zenekari kíséretes rapszódiának a folytatásaként.

Szakítva a verbunkos Liszttől örökölt tradicionális műzenei funkciójával, a népzenei alapanyagokat építőelemként használja, variálja, dúsítja a legkülönbözőbb verziókban, mindvégig megőrizve a főtéma áttetszően tiszta kupolás formáját, négysoros szerkezetét. Új köntösbe öltözteti az első tétel verbunkos főtémáját: a

[58] I.m. 59.

lendületes dallam, férfias tónus, feszes, karakterisztikus pontozott ritmusok, díszítések erőteljesen utalnak a dallam eredetére.[59]

Amint ezt már a bevezetőben említettem, a kéziratban ugyan még „Tempo di verbunkos" tempójelzés szerepel, ezt azonban Bartók később megváltoztatta „Allegro non troppo"-ra. Előadóként rengeteg segítséget kapunk a kottában jelzett utasításokból, tempójelzésekből, sőt a mű amszterdami bemutatóján rögzített Székely Zoltán-féle felvételből még inkább.[60] Több, kéziratban fennmaradt vázlat, munkakópia segít tájékozódni a szerző által végrehajtott utolsó változtatásokról, Székely Zoltánnal folytatott intenzív levelezéséről.[61] Hozzáférhető a hegedűszólam és a zongorakivonat kézirata szakaszokban.[62]

Székely Zoltán visszaemlékezéseiben hivatkozik Bartók precízen megfogalmazott vonókezelési instrukciójára, mely szerint a 2. rapszódia *Friss* tételének 5. negyedén nem szabad felemelni a vonót a húrról.[63] Ilymódon létrejön a zeneszerző által preferált játékmód és hangzás, amit Bartók nemes egyszerűséggel parasztos hegedülésnek nevez.

Székely Zoltán könyvében egy olyan esetet is említ, amikor Bartók egy rotterdami étteremben hosszasan elbeszélgetett egy ott muzsikáló romániai cigány hegedűssel. Nagy örömmel hallgatta a hegedülést, majd boldogan szaladt oda hozzá, hogy ritmusról, és glissandókról kérdezze.[64]

3. Előadói aspektusok: agogika, dinamika, stílus, tempó

A 2. hegedűverseny partitúrájában található hangszín-, karakter-, dinamikai jelzések – ruvido, ff risoluto, sul ponticello, sempre più agitato, feroce, con spirito, strepitoso, febbrile – zeneszerzői alkalmazása mind-mind felfokozott, helyenként tüzes, vad hangszerkezelést indukálnak. Meggyőződésem, hogy az ideális hangvétel megformálására idejekorán, már a zene előadói koncepciójának kialakításakor ügyelnünk kell. A zeneszerző nehezen felülmúlható mércét állít fel mind zenei, mind technikai szempontból, melynek alapfeltétele az erőteljes, dús tónus, mely néhol

[59] I.m. 59.
[60] Bartók Béla: 2. hegedűverseny, Hungaroton LPX 11573
[61] Kenneson, Claude: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship.* (Portland: Amadeus Press, 1994): 400.
[62] Budapesti Bartók Archívum BH 46/14
[63] Kenneson, *Székely and Bartók,* 114.
[64] I.m. 153.

nyers, durva effekteket is képes produkálni. A korabeli kritikus így ír: „Nyögései és morgásai megdöbbentik még a sok hangversenyen edzett hallgatót is."[65]

Még a legfelkészültebb hegedűst is próbára teszi a bonyolult ritmika, valamint a kettősfogás futamok kvintben, szextben, trillák oktávban való alkalmazása és a glissando-hatások igényes megszólaltatása.

A mű technikai kihívásaival csak a legmagasabb szintű hangszeres tudás, és bőséges intellektuális kapacitás együttesen képes megbirkózni.

Megjelent egy abszolút újdonság is, az I. tétel kadenciája előtti hármas fortissimóval jelölt tremoló után: a szólista negyedhang-mozgást végez. Később, az 1944-ben keletkezett Szólószonátájának 4. Presto tételében nagyobb zenei felületen használta újra ugyanezt a metódust, de végül a Yehudi Menuhin által favorizált, félhangokra egyszerűsített változat terjedt el.

Komoly kihívást jelent – mint Bartóknál oly gyakran – a tempó. A szerző által megadott tempójelzések, különösen a 3. tételben, a játszhatóság határát súrolják, nem csak a szólista, de az egész zenekar teljesítményét állítva szembe a fizika törvényeivel. Egy bizonyos sebesség felett már akusztikusan lehetetlenné válik minden hang felismerhető megszólaltatása, ez nem virtuozitás, sokkal inkább esztétikai kérdés, nem beszélve a közönség igényeiről. Amikor a hallott hangözön befogadása már megnehezíti a hallgató észlelési és befogadói képességeit, akkor megkérdőjeleződik az eredeti metronómjelzések létjogosultsága. Hasonló a helyzet Bartók 1. hegedű-zongoraszonátájának 3. tételében található tempójelzéseivel kapcsolatban.[66]

Bartók nagy figyelmet fordított tempóinak lehető legalaposabb rögzítésére és közlésére, Székely szerint az összesített időtartam közlésének ötletét Juan Manén spanyol hegedűművész–zeneszerzőtől vehette át, aki szintén alkalmazta ezt a módszert művei metronómjelzésének precíz meghatározása céljából.[67]

Bartók nem bízott a hagyományos metronómban, szívesebben használt egy bizonyos egyensúly szerkezetet, amellyel abszolút akkurátusan tudta mérni az időt.[68] Ez egy hosszú ingaszerű mérőszalag volt hosszában bevonalkázva, mellyel a leglassabbtól a leggyorsabb tempójelzésig precízen lehetett tempókat meghatározni.

---

[65] Elmore Bacon. „[…] Hegedűverseny […]". *Cleveland News* 1943. január 22. Idézi Tallián, *Bartók,* 213.
[66] Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta, 3. tétel, 41. Próbajel ♩=168
[67] Kenneson, *Székely and Bartók,* 181.
[68] I.m. 181.

Ez talán az oka annak, hogy Bartók kései műveiben -tól -ig számok vannak megadva, fix jelzések helyett, hiszen nem akarta az előadókat egy abszolút tempó követésére kényszeríteni. Koromzay Dénestől, az Új Magyar Vonósnégyes brácsásától ered az anekdota, mely szerint egy alkalommal Bartók az ebédlőasztal tetején állva tudta csak a lassú ütés hosszát kimérni – alacsony termetű ember lévén – és így az 5. vonósnégyes Scherzo tételének tempójelzését meghatározni, ahol a mérő egy ütemnyi, tehát igen lassú.[69]

4. Szignifikáns stílusjegyek, zenei attribútumok

Vitathatatlanul új korszak kezdődött el Bartók 2. hegedűversenyének születésével, nem csak a magyarországi versenyművek perspektívájából nézve, de az egész nemzetközi hegedűverseny-irodalom keresztmetszetét vizsgálva is. Bartók 2. hegedűversenye stílusfordulatnak számít, ennek a jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. Zenéje az őt követő komponisták generációit inspirálta, stílusától, sőt mi több, hegedűversenyének stílusától évtizedekig nem tudtak, nem akartak elszakadni a fiatal magyar komponisták.

Van, aki büszke öntudattal, gátlástalanul használja a bartóki sémákat, mások árnyaltabban, zenei utalások, reminiszcenciák által kapcsolódnak Bartók könnyen felismerhető jellemzőihez, melyek a pentatónia, a folklorisztikus dallam-, ritmusképek, és muszkuláris, szenvedélyesen mozgalmas zenei faktúra.

Mik tehát azok a jellegzetes magyaros zenei elemek, fordulatok, gesztusok, amelyek meghatározóan Bartók illetve Kodály zenéjéhez hasonlatos jegyeket, dallamfordulatot, hangulatot produkálnak, és könnyen felismerhetővé teszik ezt a stílust?

Ezek a diatonikus, pentaton hangsorok, az organikus kompozíció-szerkesztés, népies dallamvilág, ősi ritmus, agogika, díszítés, prozódia, magyar súlyozás, makám-forma, szimmetrikus, kupolás formák, négysoros formák, variációk, táncok. E fő stílusjegyek egyenként és halmozva is speciális jelentőséggel bírnak, általuk válik zenénk hungarikummá. Nemzetünk XX. századi muzsikáját olyan erőteljesen meghatározzák, hogy ismeretük nélkül a magyar zene aligha érthető és befogadható intellektuális szinten maradéktalanul.

[69] I.m. 180.

Bartók hegedűműveiben sokszor eredeti formában szereplő népdalokkal vagy azok átdolgozott verzióival találkozhatunk, különösképpen az itt külön nem tárgyalt *44 hegedűduó*ban. Az ősi melódiák kupolás, néhol kvintváltós szerkezetűek, ereszkedő dallamvégek vezetnek a megnyugvó zárlatokhoz.

Csak egy példát ragadok ki a sok közül: szignifikáns jelenség, hogy a 2. hegedűverseny mind három tételének főtémája, sőt a 3. tétel zárótémája is a Bartók Béla által lejegyzett *Két szál pünkösdrózsa* kezdetű népdal variánsai. Ez a dal adja a lelkét annak az öt variációnak, amelyek a versenymű tartalmi keretét jelentik. Az öt téma lényegében a népdal különféle karakterek, hangulatok közötti elváltoztatása.

Az ilyen, és ehhez hasonló felfedezések vizsgálata különböző aspektusok szerint, valamint a forrásmunkák tanulmányozása voltak segítségemre abban, hogy alapvetéseket megfogalmazhassak, kimondhassak.

V. Utószó

Dolgozatomban ezt a különleges és érdekes szempontok alapján kutatott zenetörténeti-zeneszerzői korszakot igyekeztem a hegedűművész–előadó szemüvegén át vizsgálni. Tettem ezt azzal a nem titkolt szándékkal, hogy az általam összegyűjtött analízisek, összehasonlító műelemzések, műjegyzékek, előadói észrevételek remélhetőleg felkeltik kollegáim, növendékeim érdeklődését, illetve mindenkiét, akit foglalkoztat a XX. század második felének eme izgalmas, ellentmondásokban és érdekességekben gazdag kortörténeti összefoglalása.

Mindent egybevetve megállapíthatjuk, hogy az elmúlt 50–60 évben bőséges hegedűverseny-irodalom maradt ránk, melynek egyes darabjait gyakrabban, sőt akár rendszeresen is repertoárjukra tűzhetnék a magyar hegedűsök. Kétségtelenül létrejöttek vitatott vagy olyan alkotások is, melyek talán nem ok nélkül vannak mellőzve a mai koncertéletből. Azt viszont túlzás lenne állítani, hogy ebben a műfajban csupa Bartók-utánzat vagy bátortalan, kiforratlan próbálkozás született. Bár egy kis nemzet nehéz időszakáról van szó, mégis számos hegedűverseny színesíti a magyar palettát, ezek között bőven van olyan, melyre büszkék lehetünk. Vállaljuk fel nemzetünk eme korszakának ellentmondásokban bővelkedő alakulását.

Különösen és szívből ajánlom Viski János versenyművét, ami számomra nemzetközi mércével is csodás alkotás. A kodályi–bartóki, sőt a nemzetközi színvonal követelményeinek is megfelel, minden provincializmustól mentesen.

Akár Balassa művéről is lefújhatnák hegedűseink a port, mert a szerző egyéni, jellegzetes és őszinte hangja már e korai művében is kitapinthatóan megmutatkozik. Nagyon meggyőző erejű és mind előadói, mind hallgathatósági tekintetben kitűnő műnek tartom Kókai Rezső versenyművét is. Nem hagynám ki a sorból Szokolay Sándor kompozícióját, mely ugyan erősen magán viseli Bartók hatását, de a szerző egyénisége át tud törni a nagy példakép stílusán. Kadosa versenyművei a szerző legkiválóbb alkotásai közé tartoznak, kora jellegzetes hangulatát egyéni színekkel gazdagítva jeleníti meg. A Hidas-versenymű érdekes és jellegzetes példája annak, hogy a Kodály-féle folklorizmus talaján állva hogyan próbálták meg akkoriban feldolgozni a magyar zeneszerzők saját maguk számára Bartók hagyatékát. Lendvay

1. hegedűversenye is emblematikus alkotás, karakteres zenei hangzásvilágával kiemelkedik kora magyar zenei terméséből. Sárközy István *Concerto Semplicé*je egyáltalán nem egyszerű, sőt struktúráját tekintve inkább bonyolult és enigmatikus mű. Túlmutat a II. világháború után keletkezett hegedűversenyeken, formája egészen egyedülálló. Lendvay Kamilló 2. hegedűversenyének hangszerelése különösen színes és változatos, a technikailag igen bonyolult hegedűszólam hálás játszanivalót kínál az előadónak, annak virtuóz képességeit és eszköztárát maximális igénybevételnek kitéve. Dubrovay művét a magasabb felhangszámú hangok rendszerén nyugvó, mikrokromatikus hangrendszere teszi egyénivé, érdekessé. Király László *Concertinó*jában egzotikus, általam korábban nem tapasztalt hangzásvilágot produkál a zenekari ütőhangszerek markáns jelenléte, amely azonban nem nyomja el a hegedű tónusát. Az érzékeny hangszerelés teljes harmóniát biztosít a szólóhegedűs számára, lehetővé téve a finom színárnyalatok művészi megvalósítását. Durkó egyike azon kevés zeneszerzőnek, aki a 60-as évek elejétől valóban új hangot ütött meg, tudatosan szembefordulva Bartók és Kodály zenei nyelvezetével, elkerülve az epigonizmus csapdáit. Durkó Zsolt 4 hegedűversenye megkerülhetetlen, jelentőségük vitán felül áll. Talán épp ezek fogják a jövő generáció fiatal zeneszerzőinek figyelmét új utak felé fordítani, keresésre ösztönözve őket.

Őszintén ajánlom munkámat kollegáim és növendékeim figyelmébe, abban a reményben, hogy sikerült kedvet csinálnom, illetve pozitív irányba előmozdítanom ezt a még felderítetlen, sokak számára teljesen ismeretlen területet.

A termés bőséges és sokszínű, mindazonáltal a század hegedűre írott versenyműirodalmának főtengelyét Bartók 2. hegedűversenye jelenti számomra, amelyet mi, magyar hegedűsök – repertoárunk drágaköveként – büszkén vallunk magunkénak. Szívből remélem, hogy munkámmal sikerült rámutatnom a mű frenetikus hatására és annak utórezgéseire.

Függelék

1. Kották, partitúrák

Balassa Sándor: Hegedűverseny. Kézirat, 1964–65

Bartók Béla: 2. Hegedűverseny. London: Boosey and Hawkes, 1941

Bartók Béla: 3. zongoraverseny. London: Boosey and Hawkes, 1947

Bartók Béla: 1. rapszódia. London: Boosey and Hawkes, 1952

Bartók Béla 2. Rapszódia Boosey and Hawkes London, 1949

Bartók Béla: *Concerto*. London: Boosey and Hawkes, 1946

Bartók Béla: *Zene húros-és ütőhangszerekre és cselesztára*. Wien–London: Universal Edition, 1937

Alban Berg: Violinkonzert. Budapest: Editio Musica, 1980

Hidas Frigyes: *Concertino*. Budapest: Editio Musica, 1984

Kadosa Pál: 1. hegedűverseny. Budapest: Editio Musica, 1972

Kadosa Pál: 2. hegedűverseny. Budapest: Editio Musica, 1962

Kókai Rezső: Hegedűverseny. Budapest: Editio Musica, 1957

Eduard Lalo: *Spanyol szimfónia*. New York: Kalmus, 1933

Lendvay Kamilló: 1. hegedűverseny. Budapest: Editio Musica, 1966

Mihály András: Hegedűverseny. Budapest: Zeneműkiadó, 1961

Sárközy István: *Concerto Semplice.* Budapest: Editio Musica, 1976

Szokolay Sándor: Hegedűverseny. Budapest: Editio Musica –Peters, 1973

Igor Sztravinszkij: *A tűzmadár.* [Жар-птица] Moszkva: Muzika, 1964

Viski János: Hegedűverseny, Budapest: Zeneműkiadó, 1958

2. Az 1945 után keletkezett hegedűversenyek jegyzéke

Járdányi Pál: Concertino hegedűre és vonószenekarra (1947)

Kardos István: Concertino (1947)

Viski János: Hegedűverseny (1947)

Weiner Leó: 1. hegedűverseny (1950)

Kókai Rezső: Hegedűverseny (1952)

Sugár Rezső: Concertino hegedűre és ifjúsági vonószenekarra (1953)

Szokolay Sándor: Hegedűverseny (1956–57)

Geszler György: Hegedűverseny (1956)

Kadosa Pál: 2. hegedűverseny (1956)

Hidas Frigyes: Concertino (1957)

Horusitzky Zoltán: Hegedűverseny (1954)

Weiner Leó: 2. hegedűverseny (1957)

Gárdonyi Zoltán: Concertino (1959)

Mihály András: Hegedűverseny (1959)

Lendvay Kamilló: 1. hegedűverseny (1961–62)

Tardos Béla: Hegedűverseny (1962)

Durkó Zsolt: Organismi (1964)

Patachich Iván: Concerto (1964), Tre pezzi (1969)

Balassa Sándor: Hegedűverseny (1965)

Dávid Gyula: Hegedűverseny (1965)

Ribáry Antal: Hegedűverseny: Concertino (1965)

Kadosa Pál: 1. hegedűverseny (1969–70)

Sárközy István: Concerto Semplice (1973)

Durkó Zsolt: Turner illusztrációk (1976)

Láng István: Hegedűverseny (1976–77)

Durkó Zsolt: Refrains (1979)

Székely Endre: Concerto (1979), átdolgozva 1987-ben

Soproni József: Hegedűverseny (1982)

Lendvay Kamilló: 2. hegedűverseny (1986)

Dubrovay László: Hegedűverseny (1992)

Durkó Zsolt: Hegedűverseny (1992)

Király László: Concertino (1996)

Vajda János: Hegedűverseny (1996)

Gyulai Gaál János: Hegedűverseny (1997)

3. Diszkográfia

Bartók Béla: 2. hegedűverseny, Hungaroton LPX 11573

Balassa Sándor: Hegedűverseny, HCD 32355

Dubrovay László: Hegedűverseny, HCD 31831–832

Durkó Zsolt: Organismi, LPX 1298

Durkó Zsolt: Turner illusztrációk, SLPX 11982

Durkó Zsolt: Refrains, SLPX 12753

Durkó Zsolt: Hegedűverseny, HCD 32027

Hidas Frigyes: Concertino, LPX 1273

Kadosa Pál: 1. hegedűverseny, SLPX 12313

Kadosa Pál: 2. hegedűverseny, SLPX 12313

Kókai Rezső: Hegedűverseny, HCD 31990

Láng István: Hegedűverseny, SLPX 12051

Lendvay Kamilló: II. hegedűverseny, HCD 31787

Mihály András: Hegedűverseny, SLPX 1068

Sárközy István: Concerto Semplice, SLPX 12515

Szokolay Sándor: Hegedűverseny, HCD 31712

Viski János: Hegedűverseny, HCD 31988

4. CD-melléklet

Balassa Sándor: Hegedűverseny Op.3

1. Allegro giusto
2. Andante tranquillo
3. Allegro con fuoco

Ábrahám Márta – hegedű, Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara
Vezényel: Medveczky Ádám

Viski János: Hegedűverseny

1. Allegro energico
2. Adagio ma non troppo
3. Allegro vivace

Ábrahám Márta – hegedű, Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara
Vezényel: Kovács László

Bibliográfia

Akadémiai kislexikon. Szelle Béla (szerk.). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

Brockhaus Riemann zenei lexikon, I–II. Boronkay Antal (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Csengery Kristóf: *Soproni József*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 11. Budapest: Mágus Kiadó, 2000.

Dobos Kálmán: *Viski János*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

Fancsali János: *Viski János fiatalkori évei*. Szerk. és kiadó: Fancsali János. Budapest: 1998.

Gombos László: *Szokolay Sándor*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 20. Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

Hamburger Klára: *Kókai Rezső*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

Kenneson, Claude: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

Király László: „Ars Musica Fesztivál Brüsszel 2005, avagy a császár új ruhája…”. *Pannon Tükör* 10/4 (2005. Július–augusztus): 91–95.

Kodály Zoltán: „Mire való a zenei önképzőkör?”. In: Bónis Ferenc (szerk.) *Visszatekintés I.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 154–157.

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Lampert Vera: „Bartók: Hegedűverseny”. *A hét zeneműve* 1974/4: 56–66.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2. kiadás, 11. New York, 2001

Péteri Lóránt: „Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967)”. *Forrás* 39. évfolyam/12. szám (2007. december): 45–63. 46.

Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

Terényi Ede: *„Hajta virágai”. Arcképvázlat Balassa Sándor zeneszerzőről.* Dorog: 1995.

Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz, 1978.

Varga Bálint András: *3 kérdés – 82 zeneszerző.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986: 23.

DR. ÁBRAHÁM MÁRTA HEGEDŰMŰVÉSZ-TANÁR ÉLERTRAJZA



Hat évesen kezdett hegedülni, első hegedűóráit édesanyjától kapta. Tanulmányait a váci Bartók Béla Zeneiskolában, majd tíz éves korától a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában folytatta **Sós Natasa** osztályában.
A Zeneakadémián **Kovács Dénes** és **Rados Ferenc** növendékeként kapott Cum Laude diplomát 1996-ban. A legendás virtuóz, **Ruggiero Ricci** személyes meghívására két évig ösztöndíjjal tanult a salzburgi Mozarteumban. 1992-1994 a londoni Guildhall School of Music and Drama tanítványaként a nemzetközi szaktekintélyű hegedűprofesszor, **David Takeno** osztályában gyarapította tudását.

Rendszeres hallgatója volt olyan világhírű művészek mesterkurzusainak, mint Pauk György, Nathan Milstein, Fenyves Loránd, Kurtág György, Zsigmondy Dénes és Vladimir Szpivakov. Tanuló évei alatt az összes magyarországi hegedűversenyen, - **Koncz János** Országos Hegedűverseny, **Flesch Károly** Országos Hegedűverseny - 1. díjat és számos különdíjat nyert, megannyi nemzetközi versenyen szerepelt sikerrel. 1993-ban külön díjat kapott az angliai **Yehudi Menuhin** Nemzetközi Hegedűversenyen, 1994-ben 1. díjat nyert a Hubay Jenő Országos Hegedűversenyen és a **Zathureczky Ede** Emlékversenyen, valamint elnyerte Zathureczky Ede olasz mesterhegedűjének négyéves használati jogát.

2005 és 2009 között a **Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának** első koncertmestere volt, két évig a hollandiai Amszterdam Szimfonikus Zenekar koncertmestere.

Olyan világhírű zenekarokkal dolgozik vendég koncertmesterként, mint a Rotterdam Filharmonikus Zenekar, Holland Filharmonikus Zenekar, Szöuli Filharmonikus Zenekar, vagy a City of Birmingham Szimfonikus Zenekar.

Számtalan rádió és lemezfelvételt készített, lemezre vette **Viski János** hegedűversenyét. **Balassa Sándor** hegedűversenyét a **Hungaroton** adta ki 2005-ben. Belgiumban, Hollandiában és Németországban készült 5 szóló és tucatnyi kamara CD mellett a **Philips Classics** gondozásában megjelent lemezen Ábrahám Márta a **Londoni Filharmonikus Zenekar** szólistája. Fellépett a London Filharmonikus Zenekarral, a Rotterdam Filharmonikus Zenekarral, a Holland Rádió Zenekarral, a Belga Rádió Zenekarral, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarával, a European Sinfoniettával, a Liszt Ferenc Kamarazenekarral, a Máv Szimfonikus Zenekarral, a Budapesti Vonósokkal.

Magyarország és a világ vezető karmestereivel koncertezik szólistaként, többek között partnere volt Yehudi Menuhin, Kobayashi Ken-Ichiro, Kocsis Zoltán, Vásáry Tamás, Helmuth Rilling, Sakari Oramo, Fischer Ádám. Kamarazenészként is rendkívül aktív, állandó meghívottja hazai és nemzetközi fesztiváloknak. Jelentős koncerttermek ünnepelt szólistája, koncertfelkérései az Amsterdam Concertgebouw, Berlin Philharmonie, Brüsszel Palais de Beaux-Arts-ba vezetnek, kiváló művészek társaságában: Bogányi Gergely, Vásáry Tamás, Nagy Péter, vagy Enrico Dindo, Tóth Marianna.

Évekig vezette a Concerto Armonico korhű hangszereken játszó kamarazenekart, munkáját 2014-ben **Gramofon díj**jal ismerték el. Jelenleg az **Ábrahám Consort** régizene együttes művészeti vezetője.

2005 óta tanít a **Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen**, ahol 2013-ban megszerezve a DLA fokozatot, adjunktusként.

Évente számos mesterkurzust ad Magyarországon, és külföldön is, többek között nevéhez fűződik a 2011 óta ismétlődő nyári **Zebegényi Szólista Műhely** hegedű-kamarazene mesterkurzusának létrehozása, megrendezése.

Ábrahám Márta, **Dukay Barnabás** zeneszerzővel együtt 2011 óta elmélyülten foglalkozik **Johann Sebastian Bach** zenéjével. Figyelmük elsősorban a hegedűművekre, azon beül is a partiták és szólószonáták kutatására, analizálására irányul, munkájuk hiánypótló nemcsak hazai, de nemzetközi viszonylatban is. Számos előadást, prezentációt tartottak, többek között a Zeneakadémián, a FUGA-ban és az Építészeti Kamarában.

(Forrás: Életrajz - Ábrahám Márta - Marta Abraham)