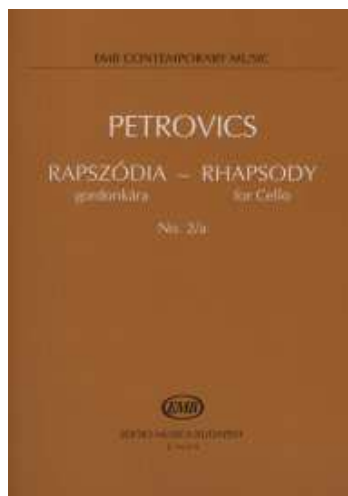
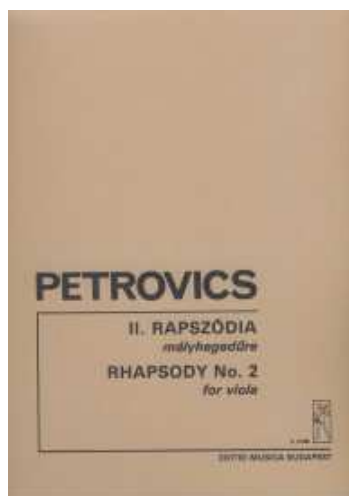

DR. NAGY ENIKŐ*

**PETROVICS EMIL II. RAPSZÓDIA MÉLYHEGEDŰRE CÍMŰ
DARABJÁNAK TANÍTÁSI PROBLEMATIKÁJA**

(Emlékezőként Petrovics Emil 89. születésnapjára)



Petrovics Emil ([Szegedi Tudományegyetem | Zeneművészeti Kar](#))



A mélyhegedűre írt II. rapszódíának 1990-ben elkészült a csellóátírata

Petrovics Emil II. rapszódíája az 1984. évi Budapesti Nemzetközi Brácsaverseny egyik kötelezően választható kortárs darabjaként hangzott el több előadásban is. Akkoriban, muzsikusként tanuló tizenéves diákként nagyon megragadott a mű impulzivitása, ami meglehetősen magas szintű felkészültséget kíván az előadótól zenei és technikai követelmények tekintetében egyaránt. A rapszódia műfajából fakadó szenvedélyesség, a műnek töredékességében is megnyilvánuló, folyamatosan változó jellege ebben az abszolút időmérték

szerinti rövid intervallumban – a mű játékideje hozzávetőlegesen hat perc – elemi erővel zuhan a hallgatóra.

Vajon milyen messzire juthatunk el a végtelenség kifejezése felé vezető úton ennek a rövid, időben koncentrált műnek a megszólaltatásakor? Ez és ehhez hasonló gondolatok foglalkoztattak előadóként, majd később tanárként is, aztán idővel egyre jobban erősödött bennem a meggyőződés, hogy ez a mű improvizatív jellegéből adódóan egyike a legdidaktikusabb, pedagógiai szempontból a legsokrétűbb, legtöbb tapasztalatot adó daraboknak a mélyhegedű oktatásában.

Úgy gondolom, ha körbejárjuk a fent említett gondolatokkal összefüggő kérdéseket, egyetemi szinten segíthetünk a hangszeres művészelőadónak annak tudatosításában, hogy a zenei kifejezés és a technikai megvalósítás szétválaszthatatlan egységet alkotnak. Az itt előforduló zenei és technikai problémák elméletének és gyakorlatának tudatos összekapcsolásával és közös műhelymunka-jellegű tanításával egyre magasabb szintre emelhetjük a szakmai tudás biztonságát, és ezáltal segítséget nyújthatunk ahhoz, hogy a hallgató növekvő meggyőződéssel vállalhassa a kreativitáshoz nélkülözhetetlen szabadságot.

A lentebb vázaltszerűen leírt megfigyeléseket részletesebben tárgyalnám előadásom során, amelyeket kottapéldákkal és saját hangfelvétellel, vagy élő előadással illusztrálnék.

A mű kontextusa

Noha Petrovics Emil életművének nagyobb részét a vokális kompozíciók teszik ki, mégis vállalkozott – még ha hosszabb időkihagyásokkal is – kamarazene és szólóművek komponálására. Az öt szólóhangszerre írt mű közül hármat komponált vonósokra, és ezek időben viszonylag közel állnak egymáshoz. Rákai Zsuzsanna szerint „[...] Petrovics Emil életművében nem lehet világos stíluskorszakokat megkülönböztetni,[...]”¹ valamint „Első opusaitól kezdve szívesen alkalmazott kompozícióiban olyan stíluselemeket, amelyek korábbi stíluskorszakok vagy más zeneszerzői stílusok sajátjai, de mindezeket egyéni

¹ Rákai Zsuzsanna: *Petrovics Emil. Magyar Zeneszerzők 14.* (Budapest: Mágus, 2001): 9.

módon vonatkoztatta önmagára.”² Ebben a darabban is tetten érhetjük például Bartók hatását, illetőleg a tizenkétfokúság szabad értelmezését.

Rövid formai áttekintés

A művet célszerű úgy megközelítenünk, hogy az egész felől haladjunk a részletek felé. Egy darab tanulásának kezdetén is fontos tudatosítani, hogy elengedhetetlen és meghatározó a fejben végzett munka, az átfogó rátekintés a műre.

Készült a Művelődési Minisztérium megbízásából
az 1984. évi Nemzetközi Brácsaversenyre
Commissioned by the Ministry of Culture
for the 1984 International Viola Competition

II. RAPSZÓDIA
mélyhegedűre
RHAPSODY No. 2
for viola

PETROVICS Emil
(1983)

Allegro vivace

Viola sola

ff

p

f

p

f

ff

f

pp

pp sempre

f

ff

© 1984 by Editio Musica, Budapest
Printed in Hungary

Z. 12 635

² I. m.: 8.

A II. rapszódia Allegro Vivace – Andante – Allegro vivace karakter-meghatározással ellátott szakaszai nem csak visszatérésre utalnak. Az első Allegro vivace töredék-motívumaiból folyamatosan eszkalálódó zenei anyag egyre szélsőségebb indulatokkal teli zenei kifejezéseket hordoz, ami később a második Allegro vivacéban teljesedik ki (1/a, b, c és a 2. kottapélda):



1/a Az e-f-g-t tartalmazó motívum (4-6. ü.)



1/b Ritmikai variáció és a cisz megjelenése (12-13. ü.)



1/c Egy ütem alatt itt már két oktávot ölel át a variált motívum (52-53. ü.)



2. Az extázis-szerű folyammá növekedett motívum (123-127. ü.)

Ehhez járul még a tonika-domináns játék: a darab *fisz*ről induló nyomatékos kezdése a 13. ütemben *cisz*re kapaszkodik, a 29. ütemben pedig már a *gisz* is megjelenik, amelyet a 36. ütemben a *disz* hang követ (3., fentebb az 1/b, a 4. és az 5. kottapélda):



3. A darab kezdése (1-3. ü. fisz), majd fentebb az 1/b (cisz)



4. A *h-c-d-t (e-f-g dominánsa)* tartalmazó motívum megfordított-széthúzott hangközökkel,
és a **gisz** megjelenése (27-29. ü.)



5. A **disz** hang megjelenése (35-36. ü.)

Azonban maguk a motívumok mindig visszatalálnak az alterálatlan *f*-re és *c*-re, és ezeket villámlásszerűen írják körbe az alsó és felső váltóhangok (ld. fentebb: 1/a és a 4. kottapélda).

A második Allegro vivacében folytatódik a domináns játék: öt hangosra bővül a motívum hangkészlete, amely a *g*, a *d* és az *a* hangról pontosan megismétlődik (6. kottapélda):



6. (113-118. ü.)

A csúcspont után, amelynek zenei anyaga később még visszatér, a 132. ütemtől egy eddig még csak nem is sejtetett *p dolce-risoluto* ellentétben mutatkozik meg a motívum (7. kottapélda):



7. (132-135. ü.; részlet)

A két Allegro vivace szakasz közé beékelődik egy Andante utasítással ellátott, *p dolce*-val kezdődő dalszerű lamentálás. Ennek a középrésznek a gerincét a kromatika alkotja: először az *esz-e-f-fisz-g-fisz-f-e-esz-d-desz-c-desz* kupolás vonal feszítése, majd a kétvonalas *a*-ról lefelé ereszkedő *a-asz-g-fisz-f-*

e-esz hangok végtelenséget sugalló ereszkedése rajzolja meg ennek a szakasznak a sirató-jellegét (8/a, b kottapélda):



8/a (66-71. ü.)



8/b (77-79. ü.)

A közbeszóló *pizzicato* akkordok tagolják, illetve lezárják a sorokat, melyek végül az üveghangokon megszólaló témátöredékekkel szertefoszlanak. Ezt követően, négyütemnyi „gondolkodás” után megkezdődik a visszatérés.

Értelmezés, zenei tagolás és az azt szolgáló hangszeres technika

Az alábbiakban csupán néhány megfigyelést sorolok fel.

A darab indításával kapcsolatban érdemes tudatosítanunk, hogy a pontozott, illetve átkötött, *tenuto*val ellátott negyed hangok magukban hordozzák az Allegro vivace lendületes karakterét is. Ezért amellet, hogy minden hangot megtámasztunk indításkor, ajánlatos a vonó hosszát és sebességét is különös figyelemmel megtervezni annak a belső ritmusérzékből fakadó lüktetésnek a segítségével, amely kérlelhetetlenül hozza repetitív módon a nyolcadokat. Ezek együtt segíthetnek abban, hogy a látszólagos ellentmondásban – a *tenutos* negyedek és a darab lendületes exponálása – megvalósíthassuk a szerző szándékát (ld. fentebb a 3. kottapéldát).

A két hasonlóan kezdődő, de különbözőképpen folytatódó gyors, szinkópás motívum esetében az elsőnél szempillantás alatt ki kell kerülni a vonó felső felére, hogy a pontozott negyedekkel zökkenőmentesen folytathassuk a zenei

folyamatot. A második esetben éppen ellenkezőleg: a *fp*-nak ellen tartva ajánlatos a vonó alsó felén maradnunk, mert így valósíthatjuk meg a vonóhossz növelésével a *crescendót*. Nem árt tudatosítanunk, hogy ez két merőben ellentétes technikai érzetet jelent (9/a, b kottapéllda):



9/a (15. ü.)



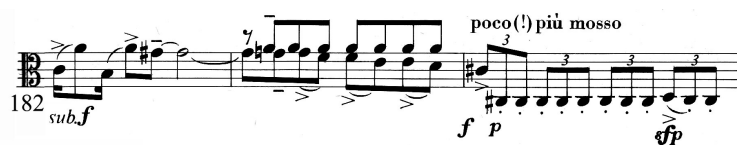
9/b (18. ü.)

Fentebb említettük a középrész kromatikás szerkezetét (ld. fentebb a 8/a, b kottapélldát). Előadói szempontból különösen fontos, hogy játék közben belső hallásunk által dallamszerűen éljen bennünk ennek a vonala. Hangjai különböző értékekkel szólnak meg: a leghosszabb, az *f*, félhang értékű. Izgalmas és hasznos feladat gyakorlás alkalmával kipróbálnunk, hogy a metrumot betartva, csak a kromatika hangjait játsszuk el. Ha a szüneteket pontosan kivárjuk és így formáljuk meg a dallamot, megkapjuk a folyamat vázát. Ezt követően az e köré fűzött hangok sokkal inkább értelmet nyernek, és ez visszahat az egész szakasz megformálására. Ezt a fajta gyakorlási technikát bárhol, bármilyen műnél alkalmazhatjuk, akár úgy is, hogy a ritmikára, vagy az akkordokra koncentrálnak keressük meg a zenei anyag alapszerkezetét.

Az Andante részben három alkalommal fordul elő *f poco* illetve *ff* előzmény után a *subito p pizzicato*. Különösen fontos, hogy ne tévesszen meg bennünket a *p* dinamika, hiszen szólisztikus, zengő, átmeneti nyugalmat árasztó hangzással kell befejeznünk a „dal” sorait. Érdemes kikísérleteznünk azt az ideális jobbkar-körmozgást, amivel a négyeshangzat *arpeggiói p* dinamikával, mégis áthatóan betölthetik a teret.

A második Allegro vivacéban mintegy reminiscenciaként visszatér a középrész, de csak emlék-mivoltára utal azzal, hogy már nem változik a metrum, hanem hat ütem után váratlanul a *quasi codá*val kezdetét veszi a *finalé* (ld. lentebb: 184. ü.). Ennek a befejező résznek az indítása meglehetősen gyors és könnyed fordulékonyt kíván az előadótól. Az élénk triola *ostinato* indítást szerves folytatásként kell elkezdenni, ami a *spiccato* vonás azonnali gördülékeny használatát feltételezi. Villanásnyi idő áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy a helyes húrsíkra kerülve, megfelelő vonósebességgel és hosszal indítsuk a *strettát*.

A virtuozitásnak mélyebb, valódi értelméhez közelítő jelentése ezekben a helyzetekben keresendő, ahol a gyors zenei karakterváltás és a technikai készenlét összekapcsolódása a zenei folyamat megvalósulását eredményezi. Ez az értelmezés egészen mást jelent a köznapi értelemben használatos „virtuozitás”-hoz képest, ami gyakran csupán a gyors kézmozgásokkal produkált sebes játékot jelenti. Tehát másodperctöredékek alatt lépünk az *espressivo* visszaemlékezésből a *strettába*, aminek akrobatikus mivoltát a szerző nagyon empátiákkal érzékeli, aminek bizonyítéka, hogy felkiáltójelet tesz az instrukció szavai közé: „*poco (!) più mosso*” (10. kottapélda):



10. (182-184.ü.)

A darab *ff* *fisz* oktávon fejeződik be, tehát ugyanazon a hangon, amellyel – szintén *ff* – kezdődik, és amely központi szerepet játszik a mű folyamán. A pódiumon, mielőtt elkezdjük játszani a darabot, néhány másodpercet nyugodtan adhatunk magunknak, hogy a kontroll és az inspiráció mentén jótékonyan bezáruljon a *fisz* hang által megrajzolt kör, megteremtve akkor és ott a mű elhangzásának inspiráló közegét.

Mivel az egyetemi képzés tulajdonképpen az önállósodás előtti utolsó hosszú tanulmányi szakasz, a tanár kötelessége, hogy minél szélesebb eszköztárral támogassa tanítványát a zenei, szakmai problémák megoldásaiban. Ehhez nyerhetünk nagyon sok tapasztalatot, ha elemző jelleggel járjuk körbe a művet. Válaszokat kaphatunk arra, mire tanít meg minket a II. rapszódia, miért tekinthetjük előadóművészként és tanárként is alapvető támpontnak Petrovics Emil brácsaszólóra írt művét.

***Dr. Nagy Enikő** (brácsaművész, SZTE ZMK főiskolai docens)