

# SzemFüles

sorozat

## Tanári segédkönyv

### hegedűsöknek

#### **Az alsófokú művészetoktatásban felhasznált etűdök jelöléseinek átdolgozása és didaktikai szempontú elemzése**

F. Wohlfahrt Op.45, C. Dancla Op.68, H. E. Kayser Op.20 I és II. kötet,  
J. Dont Op.38 A/B, F. J. Mazas Op.36 I. kötet

Készítette:

Dr. Sárosi György

a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Vonós Tanszékének  
ny. egyetemi docense

A szöveget és a zeneelméleti elemzéseket lektorálta:

Dr. S. Szabó Márta

a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Szolfézs-Zeneelmélet Tanszékének  
ny. egyetemi docense

A hangzó illusztrációkat bemutatják:

Pusker Júlia és Pusker Ágnes hegedűművészek

Kottagrafika, kottaszerkesztés:

Kovács Marietta Mária

a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar, MA II. évf. hegedű szakos hallgatója

# SzemFüles

sorozat

## Tanári segédkönyv hegedűsöknek

3.

### Ch. Dancla: 15 tanulmány (op. 68)

#### jelöléseink átdolgozása és didaktikai szempontú elemzése

A Tanári segédkönyv Bevezető része elérhető a Parlando.hu októberi (2025/5.) számának *A tanítás művészete – Tehetséggondozás* fejezetében, az alábbi linkről:

[https://www.parlando.hu/2025/2025-5/Sarosi Gyorgy.pdf](https://www.parlando.hu/2025/2025-5/Sarosi_Gyorgy.pdf)

A Tanári segédkönyv 1. és 2. kötetének mellékletei, *a hangzó illusztrációk és a kottamelléklet* elérhető az alábbi linkről:

[https://unidebhu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/music\\_video\\_mailbox\\_unideb\\_hu/IgBgoirC8KOnQrL823-fJbivAdlHwyzvdl61OIWsO952upI?e=3Vm1tE](https://unidebhu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/music_video_mailbox_unideb_hu/IgBgoirC8KOnQrL823-fJbivAdlHwyzvdl61OIWsO952upI?e=3Vm1tE)

mely kapcsolódik a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar elektronikus anyagait gyűjtő háttértárához.

## Tartalom

### Bevezetés

Bevezető az etűdsorozat elemzéséhez  
Rövid hangszermetodikai áttekintés  
Emlékezés a száz éve született Simon Albertre

#### 1.

F. Wohlfahrt: 60 etűd (Op. 45) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, I. kötet (1–30)

F. Wohlfahrt etűdjeinek jelentőségéről  
Az etűdök elemzése  
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi

#### 2.

F. Wohlfahrt: 60 etűd (Op. 45) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, II. kötet (31–60)

Az etűdök elemzése  
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi

#### 3.

Ch. Dancla: 15 tanulmány (Op. 68) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése

A tanulmányok elemzése  
A tanulmányok kottái és hangzó illusztrációi

#### 4.

H. Kayser: 36 etűd (Op. 20) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, I. kötet (1–12)

A tanulmányok elemzése  
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi + második hegedűkíséret

#### 5.

H. Kayser: 36 etűd (Op. 20) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, II. kötet (13–26)

A tanulmányok elemzése  
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi + második hegedűkíséret

#### 6.

J. Dont: *Gradus ad Parnassum*, (Op. 38 A/B) – 20 Progressive Exercises (1–10)

– 10 Exercises in changing the lower position  
– 20 Progressive Exercises (11–20)

jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése

A tanulmányok elemzése  
A tanulmányok kottái

#### 7.

F. J. Mazas: 60 Études spéciales (Op. 36) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, I. kötet (1–30)

A tanulmányok elemzése  
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi + második hegedűkíséret



Bal kézben a darab kezdésénél fontos az ujjak oktáv előkészítettsége, majd azok játék utáni célszerű fekvehagyása. A fekvehagyások kezdéseit jelöltem, azok hosszát azonban a tanuló kézalkatának megfelelően a tanár állapítja meg. Az etűdben háromféle *vibratot* ajánlok: az ütemeket indító basszus hangokra rövid kar*vibartot*, a folyamatos nyolcadokra rövid impulzus jellegű *vibratot*, a *cantabile* dallamra pedig hosszabb, kifejező erejű csukló*vibratot*.

Jobb kézben lényeges az induló dallam helyes súlyozása, melynek teljes ütemre kiterjedőnek kell lennie. A szinkópák kötéseinél ne használjunk túl sok vonót, hogy a rákövetkező nyolcadok a csúcs közelében maradhassanak, helyet biztosítva ezzel a következő ütem indulásának. A harmadik ütemben az éneklő dallam könnyű tapadással játszandó, mely követi a bal kéz értelmezését és tagolását.

Fontos megjegyzés: tapasztalatom szerint a használatban lévő kiadványok feleslegesen sok *staccato* jelölést alkalmaznak, például a *legato* kötések alatt, vagy a különálló nyolcadoknál, de a negyed kísérőhangoknál sem indokolt a minden hangon *staccato* jelölés. (Jól mutatja ezt a régebbi kiadású Peters vagy White kották differenciáltabb „ékes” jelölése.) Ez azért is lényeges, mert a rövid *martelé* típusú hangokat értelmező tagolással szükséges megszólaltatni és nem mechanikus hangsúlyozással. (Mint például a második ütem első hangja, mely kettős tagolása miatt *tenuto* érzetű és elválasztott).

A második hegedűszólam segítségével jól követhetők a zenei történések, így a tanár általi megszólaltatása elengedhetetlen. A tanulás kezdő fázisában a tanár kísérhet *pizzicato*val, majd vonóval és teljes hangerővel, melynek célja a zenei irányítás, ezzel segítve a növendék harmóniai, intonációs, folyamat- és tempóérzetét!

A 2. *F-dúr (Moderato)* egy triolamozgású, 4/4-es, egyszerű skálákat és hármashangzat-felbontásokat alkalmazó tanulmány. A dallamanyag *martelé* vonással, néhány harmóniamenet pedig *martelé* és *legato* vonás keverékével játszandó.

Az etűd formailag három nagyobb részre osztható (1–8., 9–16. és 17–27. ütem). Az első 8 ütem a bar-forma<sup>4</sup> jellegzetességeit mutatja (2 + 2 + 4 ütem, A A<sub>v</sub> B), melyben az A<sub>v</sub> funkciócserés szekvenciális ismétlődést mutat. Ez képezi a nyitó periódus előtagját, majd a tagolás nélküli utótag (5–8. ütem) d-moll és C-dúr hangnemek érintésével a-mollba vezet. A 8 ütemes középrész megőrzi a folyamatos triolamozgást és az elért a-moll hangnemet. Harmóniahasználata egyszerű: a tonika–domináns ingamozgások (9–10. ütem) után kétütemnyi tonika, majd szubdomináns és alterált szubdomináns ütempárokkal érkezünk meg a zárlati

---

<sup>4</sup> ld. 3. lábjegyzet

domináns-tonika kapcsolathoz (15–16. ütem). Ezután átmenet nélküli hangnemváltással következik a visszatérés (17. ütem), de eltérő utótaggal és hozzá szervesen kapcsolódó 3 ütemes *codával*.

A bal kéz hangnemi erősítése céljából ajánlott az etűd hangnemében történő skálázás és skálavariációk játéka. Ezután kezdődhet a tanulmány hangjainak elsajátítása előbb *détaché*, majd a két kéz összehangolása érdekében *martelé* vonással. A darabban az egyszerű skálák játéka nem okoz különösebb gondot, kivéve a 11. és a 13. ütemek, ahol a technikai és zenei szempontoknak jobban megfelelő hangismétléses fekvésváltást javaslom. A rákövetkező ütemekben viszont az első ujj harmadik fekvésbe való hátranyújtása és a hármashangzatok helyezkedései igényelnek figyelmet. A harmadik részben a kötéssel kombinált 20–23. ütemekben a fekvéshagyott ujjak célszerű használata segítheti a fekvésváltási problémák megoldását.

A jobb kézben figyelmet igényel a triola páratlan lefelé-felfelé vonásirányának kiegyenlítése, melyet a triola-lüktetés megéreztetésével, valamint a dallami- és harmóniai egységek kirajzolásával tehetünk értelmessé. Az előgyakorlatoknál először a különvonós verzió ajánlható, majd a kötésekkel kombinált vonás, melyek tapasztalatából jól felmérhető a két artikuláció vonósebesség-különbsége. A *legato*-val kombinált ütemekben az *egy külön, kettő kötve* vonás sebességkülönbségeit, feszültség és oldás viszonyait (például a 20–21. ütemek eltérő hangsúlyozásait) értelmező módon és nem mechanikusan kell kezelni.

Fontos megjegyzés: a kötéssel kombinált vonásoknál lényeges zenei szempont, hogy például a 20. ütemben a *legato* után súlytalan hang következik, viszont a 21-ben minden negyed súlyos indítású. Lényeges még a kétütemes frázisok záró hangjainak *tenuto* jellegű kitartása és zöngésszerű kicsengetése.

A 3. *C-dúr (Allegro moderato)* tanulmány több új hangszeres technikai elemet felhasználó, erőteljes hangvételi, *risoluto* dallamot és akkordokat bemutató darab. Fejmotívuma egy kétütemes egység, mely a teljes darabon végigvonul. Az etűd három részre bontható (1–12., 13–21. és 22–38. ütem), melyben az első, 8 ütemes periódus a-moll dominánsán marad nyitva, melyet egy 4 ütemes bővítmény (domináns-tonika ingamozgás) egészít ki. A 13. ütemben kezdődő középrész a fejmotívum hangnemi áthelyezéseiből áll (C-dúr, F-dúr, d-moll, C-dúr), majd a 22. ütemben kezdődő visszatérés végre „végigmondja” a teljes 4 ütemnyi előtagot. Az utótag azonban jelentősen bővül. A 26. ütemtől a két szólam előbb komplementer (kiegészítő) mozgása, majd a 2. hegedű folyamatos harmonikus figurációja teszi mozgalmassá a darab

végét. Mindezt *piano, dolce* hangvétellel, melyet egy sűrű harmóniaritmusú, a *risoluto* fejmotívumot még egyszer visszaidéző kadencia zár le.

Bal kézben az indulás kromatikus tizenhatodait szerencsésebb ujjazatosan játszani, majd a hosszú hangot ujjváltással, de nem kvintfogással, mert önálló hangként könnyebb megvibrálni. Az utána következő akkordokat bal karban és kézben is elő kell készíteni, majd egyszerre lefogni. A 3. ütem kisnyújtott nyolcadai legyenek kellően kitartottak és vibráltak, a kishangok utáni negyedekkel együtt. A 15. ütemben javaslom a második fekvésre való váltást, melyet az előző ütem szünetében elő lehet készíteni. A 26. ütemtől kezdődően *e*-húron javaslom a fekvésváltásokat, külön figyelemmel a 28. ütem negyedik fekvéses váltására, mely hangzásában is jobb és kényelmesebb, mint a harmadik fekvés és az üveghang kombinációja. Az utolsó ütemekben az ujjváltás csak az akkordoknál szükséges.

Jobb kézben levegőből való vonóindulást javasolok, majd a bal kéz ujjváltásával együtt spórolni kell a felfelé húzással, hogy az utolsó negyed lendületére és az akkord előkészítésére maradjon elég vonó. Így a két akkord is mozgásos lendületből tud indulni. Az akkordok megszólaltatásának legfontosabb érzete egy olyan „körézet”, amely a hegedüláb és a hürgörbület ívével ellentétes irányú és mozgású.<sup>5</sup> A kisnyújtott ritmusok nyolcadait lehet kissé éneklőbbre játszani, hogy a kishang a rákövetkező negyedhez *közelebbi* érzettel szólaljon meg. A nyolcadik ütemben kezdődő nyolcadokat húzottabb *spiccatoval*, a vonó súlypontja körül célszerű játszani, hogy az egyes hangokon a *marcato* hatás is érvényesüljön. A 27. és a 29. ütemekben a negyed és fél értékeket kellőképpen kitartva és elválasztva kell megszólaltatni. A 30. ütemben induló *dolce* dallamot könnyű tapadással, az átkötéseket pedig súlytalanul, a technikai szünetek megtartásával kezeljük. Az utolsó ütemekben lévő a fejmotívumot idéző melódiát a zárlatnak megfelelő tagoltsággal kell megszólaltatni.

Fontos megjegyzés: ez utóbbi megjegyzés azt jelenti, hogy a kezdő témára hasonlító kromatikus dallam ezen a ponton súlytalanul indul és csak a zárlat megerősítését szolgálja. A kromatikus dallam bal kéz helyzetét megkönnyíti, ha a fogólapot *mélyebbre helyezzük a tenyérből*, így az ujjak közelebb, jobb intonációs pozícióba kerülnek egymással.

A 4. *D-dúr (Allegro moderato)* egy klasszikus *détaché* tanulmány, mely tartalmaz hármas- és négyeshangzat felbontásokat, különféle skálarészleteket. A darab sajátossága, hogy a szerző a kettősfogás-technika fejlesztésére oktáv és szext hangközmeneteket, hangközlépésekkel kiegészített oktávskálákat, valamint zárlati hármas akkordokat alkalmaz.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ez az úgynevezett „fogaskerek” elvére épül, ahol a vonó a fogaskerek ívében halad.

<sup>6</sup> Nem véletlenül szerepel Ch. Dancla *D-dúr* etűdje több évtizede az Országos Koncz János Hegedűverseny kötelezően választható anyagában.

Az etűd két nagyobb részre osztható, és a kétrészes szonátaforma egyszerű megfogalmazásának tekinthető. Az exozíció<sup>7</sup> a 21. ütemig tart, melyben a főtéma az 1–8. ütemig, az átvezetés a 9–12. ütemig, míg az elért A-dúr (+1-es) hangnemben szól a melléktéma a 13–21. ütemig, az exozíció zárlatáig. Ezután következik a feldolgozási rész, mely – a szonátaelvtől kissé eltérően – az alaphangnemben hozza a főtémát, átmenet nélküli hangnemváltással. A kidolgozásban (22–36. ütem) összetettebb nehézségű technikai elemek feladatmegoldásai következnek, melyek a már fentebb említett oktáv és szext kettősfogások variációi (27. ütem). A tanári kísérszólam itt is segítséget jelent a darab tartalmi és formai értelmezésében, és a technikailag nehezebb területek harmóniai egységének meghallásában. A visszatérés (a 37. ütemtől) – ahogy a kétrészes szonátaformában is – nem hozza a főtéma anyagát, csak az átvezetését és karakterében a melléktémáét, de a szonátaelvnek megfelelően tonikai hangnemen, D-dúrban. A darab 2. hegedűszólama egyszerű funkciós kíséretet játszik, melyek meghatározása érdekes feladat lehet a növendéknek. Pl. az 1–8. ütem funkciói:

Tonika | Szubdomináns | Domináns | T | T | D | D | T |

A főtéma kezdeténél a fekvésváltás elkerülhetetlen, viszont az egyszerűbbnek tűnő *e*-húros váltás helyett az *a*-húron történő fekvésváltást ajánlom. Így az éneklő *détaché* dallam törésmentesen valósulhat meg, melyhez hozzájárul az első ujj kvintfogás-előkészítése és fekvehagyása. A 9. ütemtől az oktávok és belső szólamaik célszerű fekvehagyása adja a bal kéz tenyérérzetét a lefelé menő váltásra, mely segítheti az ujjak helyezkedéseit, s vele együtt segítheti az intonációt is. (A 11. ütemre való érkezésnél a *d-gisz tritonus* miatt a bal karban apró korrekcióra, a bal kar behozatalára van szükség.) A 13. ütemtől a mozgó szólam dallamát bal kézben is érzékelteni kell, melyet *vibrato* kiemeléssel fokozhatunk. A 27. és a 29. ütemekben az oktávok gyakorlását külön szólamban, egyiket játszva, másikat lefogva is érdemes gyakorolni. Az oktávok váltásainál sokat segíthet a laposabb billentés, mert így kisebb lesz az ujjnyomás és könnyebben csúsznak az ujjak a fogólapon. A 30–31. ütemben a kisszekund váltásoknál a csuklóból történő *fél-fekvésváltás* egyszerűbbé és folyamatosabbá teheti a játékot. A 37. ütemre való megérkezés előtt a harmadik ujj segédhanggal történő váltása (vagy a felső *e*-oktáv előrehozatala) nagyobb biztonságot adhat a negyedik fekvés elérésében.

Jobb kézben a *détaché* dallamot követő negyedeket játsszuk nyugodtabb (éneklő) és elválasztott vonóval. A dallam törésmentessége érdekében a páros ütemek záró hangjait kellőképpen tartsuk ki, hogy a dallam hangzási képe harmóniailag is kapcsolódjon egymáshoz.

---

<sup>7</sup> A témák bemutatásának szakasza

A kilencedik ütemtől kezdve a dallam 5–6. nyolcadának *belső lendülete* segítséget jelenthet a bal kéz fogásérzete számára is. A 20. ütemben az akkordok előtti hangot érdemes szélesen és *nyitottan* játszani, majd a rákövetkező akkordot mintegy váltóakkordként kezelni. A 37. ütemben az általam javasolt vonással (három kötve, három külön) zeneileg összetartozóbb hangzás hozható létre.

Fontos megjegyzés: a tanulmány második ujjal való indulása után az adott ujj segédhangként szolgál a harmadik fekvés előkészítésében, majd a kvint hangköz lefogásában. Hasonlóan jó megoldás lehet a fődallam indulásánál a második fekvésben való folytatás is, mely *a nyitott balkéz technikáját* alkalmazva legalább olyan jó hangzást eredményez, mint az előzőleg tárgyalt. A 36–37. ütemek kapcsolódásánál kétféle ujjazat kipróbálását ajánlom, melyek szintén segédhang természetűek. A második (alsó) verzió szokatlanabbnak tűnhet, azonban a kéz számára kényelmesebb. A 19. ütemben kezdődő záró-kadenciában az akkord előkészítésnél a záróhang előtti *cisz* fekvehagyása továbbvezet az akkordok biztonságos fogására. Az etűd gyakorlásánál szükséges kiemelni a kettősfogás-típusú részleteket (például: a 9–12. ütemek), melyeket vonóval való összehúzással vagy *martelé* vonással is ajánlott gyakorolni.

Az 5. *e-moll (Molto moderato)* egy triola-ritmikájú *arpeggio* tanulmány, mely többféle előfordulását tartalmazza a különböző figurációs jelenségeknek. Például: orgonaponthoz kötött dallam és kísérete; hármas- és négyeshangzat akkordfelbontások; kromatikus váltóhang díszítésű (le és fel) hármashangzat-felbontások; lefelé menő *legato* szekvencia; felső orgonapont (nyugvópont) díszítésű kötött *staccato* vonás; oktávhangközök hármashangzatú felbontásban; valamint egy záró-kadencia három-oktáv terjedelemben.

Az etűd két nagyobb egységre osztható. Az első rész 10 ütem terjedelmű, a második rész viszont a benne fellelhető technikai és zenei anyag bővülése miatt lényegesen hosszabb. Az első rész egy bővült utótagú, nyitott végű (domináns félzárlat a 10. ütemben) periódus. Előtagja egy teljes funkciós kört ír le (1–4. ütem: Tonika – Szubdomináns – Domináns – Tonika), utótagja pedig egy lefelé tartó, négytagú szekvencia és egy kétütemes záradék-előkészítés.

A második rész kezdete megegyezik az első 4 ütemmel, majd egy fantáziaszerű, dallamilag nagyon változatos quasi feldolgozásban folytatódik. A 22. ütemtől egy terjedelmes *coda* veszi kezdetét, melynek búcsúzó karaktere jellegzetes dallamfordulatokban és a folyamatos Domináns – Tonika ingamozgásban valósul meg.

Bal kézben a kezdőtéma játéka, a kettősfogás-érzetű dallam miatt laposabb billentést és a hangok fekvehagyását igényli. Ez a sajátos kettősfogás technika ugyanakkor azt is jelenti, hogy

*feleslegesen ne kapkodjunk fel az ujjainkat a fogólapról.* Az ötödik ütemtől kezdődő szekvencia dallam *szélesebb* éneklő hangzást kíván a melódia természete miatt, melyet *vibratív* technikával tehetünk még expresszívebbé. A 16. ütemre való érkező skálamenet a negyedik és második fekvésben jobban hangzó és kényelmesebb, mint a harmadik fekvésben. A 19–20. ütemek szekvenciáit bal kézben is összefogottan kell játszani. A 23. és 25. ütemekben az oktávok és kötés kapcsolatai az *egységes első ujjas váltásokkal nem szólnak jól*, ráadásul nem is kényelmes. Ezzel szemben könnyebben megcélozhatjuk a *disz* negyedik ujjas oktávját az első hangközlépés harmadik ujjas billentéscseréjével. Ezt elérve *a kéz középhelyzetéből* már könnyen bejárhatjuk a magasabb ötödik és a lefelé irányuló első fekvéseket. A zárókadencia ujjrendje is többféleképpen játszható, azonban az általam jelölt ujjrend kiegyenlítettebb hangzást eredményezhet.

Jobb kéz szempontból az etüddel kapcsolatban az a legfontosabb, hogy a különféle hangzás-tartalmakhoz megtaláljuk a vonóvezetés természetes helyzeteit és arányait. Ez azt jelenti, hogy az indulásnál a lefelé és felfelé húzott vonó mennyisége azonos legyen, a vonásféleségek változása ellenére is. Vagy azt, hogy a *d*-húr helyzetéből kiindulva karos rotációval érvük el az *a*- és *e*-húr síkjait. De azt is, hogy az 5. ütemtől kezdődő szekvenciadallam éneklő *détachéja* szabadon szárnyalhasson.

A különféle kiadások a triola első hangjait *ékkal*, *ponttal* vagy *hangsúllyal* jelölik. Ezek egységesített jelölései azonban nem adnak megfelelő információt a hangzások tagolási és artikulációs viszonyairól. Azok kiválasztásában, esetleges keverésében a zenei szempontoknak kell elsődlegesnek lenniük. Például az etüd eleje, vagy 9. üteme, vagy a 15–18. ütemek nem túl rövid, de jól elválasztott, ékes jelölésű hangzást kívánnak. Ezen belül a 9–10. ütemekben lévő kadencia tagolása külön hangsúlyozást is igényel. Ennek az ellenkezőjére, *staccato* jelölésre van szükség például a 19–20. ütemben, ahol a *legato* vonással szemben rövid hangzású *staccatot* szükséges játszani. Különösen érdekes a 26–27. ütem artikulációja, ugyanis ezen a helyen a kezdőtéma fejmotívumának visszaidézése *codaszerű* zárással párosul. Így az ütemek első fele *staccato* hangzást, a második fele pedig éneklő *détaché* hangzást igényel.

Fontos megjegyzés: az etüd 4/4-es ütembeosztásán túl fontos a fél- és együtemes (6/8-os vagy 12/8-os) *Gigue*-ra emlékeztető lüktetés fenntartása. Az első négy ütem harmóniaváltásait a vonósebesség változtatásával tudjuk befolyásolni. A tanulmány alapdinamikája a *pianón* belül mozog, kivéve az első rész kadenciáját, mely eléri a *forte* dinamikát. A 18. ütem végére (a vándorvonó alkalmazásával) érhetünk el a vonó súlypontjára, ahol a *legato*hoz közvetlenül kapcsolódva játszhatjuk a virtuóz *staccato* vagy repülő *staccato* vonást. Ez a vonóbeosztás a 28. ütemben megismétlődik, mely már a kápanál indítja a zárófutam hangjait. Fontos a futamon

belüli nagy fekvésváltás és az utána következő hangok pozícióinak előkészítése, valamint a lüktetés és a *diminuendo* folyamatos fenntartása.

A 6. G-dúr (*Allegretto grazioso*) egy *dolce* karakterű, éneklő dallam, mely 4/4-es ütembeosztású. A tanulmány három nagyobb egységre osztható (1–17., 17–24. és a 25–36. ütem). Az első részben bemutatásra kerül a fejmotívum, majd egy repetitív *legato* skála következik, mely kitöltve-bejárja a fejmotívum hangterjedelmét. A 4 ütemes előtag után egy 4 ütemes, korrespondeáló utótag következik, a tizenhatodmozgások irányváltoztatásával. A következő szakasz (9–17. ütem) a tizenhatodmozgás megtartásával először a párhuzamos e-moll hangnemet érinti, majd D-dúrba modulál és egy határozott kadenciával erősíti meg azt. Hangnemi és tematikus rendje alapján – a 4. etűdhöz hasonlóan – ez a darab is szonátaelvűnek mondható: a 17. ütem kezdetén (kettős frazeálással) záródik az expozíció. A folytatás is ezt erősíti, ugyanis a 17. ütemben a kezdőtéma fejmotívumát hozza az elért D-dúr (+1-es) hangnemben, majd feldolgozza azt. A visszatérés a 25. ütemben már G-dúrban szól. Az első 4 ütem elhangzása után azonban kadenciaépítés következik, ujjgyakorlat jellegű, repetitív skálafordulatok következnek, majd a hegedű hangterjedelmét kitöltő két és fél oktávos G-dúr skála és az alaphangnemet megerősítő akkordokkal záródik a tanulmány.

Ha bal kéz szempontból vizsgáljuk a kezdődallam sajátosságait a használatban lévő kiadásokhoz képest, akkor jelen kottajelölés kihangsúlyozza a *cantabile* jelleget, a könnyed tizenhatod billentésű repetitív skálákat, valamint a fekvésváltások egyszerűsített változatainak használatát. Ennek megfelelően a fődallam kettős karakterű (*legato grazioso* és *legato dolce*) dallamát a csúszásos-váltás helyett a második fekvésbe való kimozdulással helyettesítjük. (Bal kéz szempontból a csúszásos változatban több olyan technikai nehézség is adódik, ami kényelmetlen a tenyérnek, az ujjaknak, de hangzási szempontból sem kielégítő.) A repetitív tizenhatodoknál segítséget jelenthet a csoportonkénti értelmező hangsúlyozás, mely erősíti a hullámzó, *grazioso* jelleget. A 17. ütemben a fődallam megjelenését a lágyabb hangszínű negyedik fekvésben javaslom megszólaltatni.

A fent említett szerzői karakterjelölés a vonóhasználatot is erősen befolyásolja. A fődallam indulásánál elegendő a vonó súlypontja körüli kezdés, ami azonban a *piano dolce* ellenére lehet súlyos hangvétellű. A jelölt ujjrenddel a repetált dallam *kilépő szext hangköze* időben és jó hangszínnel szólaltatható meg, majd ennek folytatásaként az éneklő dallamrész második fekvéses változata is egyszerűen játszható. (A fekvésváltásos verzióban a tapasztalat szerint bizonytalanság, idővesztés és felesleges csúszások hallhatók.) A repetitív tizenhatod dallamoknál lényeges a jó vonóhely és jó vonóbeosztás megválasztása. Itt arra kell törekedni,

hogy például a 3. vagy a 7. ütem első negyede után a tagolási szünetben *a csúcspozícióba lopható a vonó*, mely elegendő tartalékkal bír a hosszú tizenhatod dallam értelmes elosztásához.

Fontos megjegyzés: a tanulmány előadásánál lényeges, hogy a tempó ne legyen túl lassú, hogy az egész ütemes főanyag egy lendülettel tudjon megszólalni, hogy a bar-formájú négy ütem (1+1+2) második két üteme táncos jelleggel lüktessen, melynek utolsó tizenhatod csoportja belső lendületével előkészítse a főanyag ismétlését. Hasonló típusú egy ütemes ritmikai játék és lüktetés figyelhető meg a darab folyamán a 7–11. ütemekben is. Külön figyelmet igényel 17–25. ütemekben a két hegedűszólam hangszín és tempóbeli összehangolása, ahol az irányítószerep a kísérő basszus-szólamban van. A hangszín érvényesülése tekintetében viszont a kísérőszólamnak kell alkalmazkodni a dallamhoz, például a 17. ütem *a*-húr és negyedik fekvés lágyabb színéhez, vagy a visszatérés (25. ütem) előtti 4 ütem tempóegységének megtartásában. Ez jelenti az egyenletes crescendo-emelkedés dinamikai kontrollját, és a zenei anyag kapcsolódását a visszatéréshez. Gyakran előfordul, hogy a 23. ütemben indokolatlan lassulás történik, emiatt a kettős tagolás értelmetlenné válik, és nem tud elindulni a 25. ütem visszatéréses dallama.

A 7. G-dúr (*Allegro moderato*) tanulmány technikai és zenei tartalom tekintetében nem lép túl az előzőek nehézségi szintjén, mégis egyfajta összefoglalását adja az eddig tanultaknak. Például a tanulmány első nyolc üteme vonás szempontból nagyon hasonlít az első etűd felépítésre. Az induló témaanyag rejtett belső szólamokkal kiegészített nyolcad *martelét* tartalmaz, melynek folytatása éneklő *legato* karakterű. A darab további részében előtérbe kerülnek a 3. etűdben már megismert akkordtechnikai elemek és kapcsolataik. Például az átkötéssel induló *arpeggio*-játékmód színezett harmóniaváltásokkal (13–14. ütem), különböző akkordfelbontások, melyek rövid kromatikus és diatonikus skálafordulattal záródnak.

A tanulmány három nagyobb részre osztható (1–9., a 9–23. és 24–36. ütem). Az első 8 ütem egy korrespondeáló, és D-dúrba moduláló periódus, melynek elő- és utótagja is az 1+1+2 ütemes bar-elvű tagolást mutatja. A középrész több, általában kétütemes új zenei anyagot hoz, a D-dúr után B-dúr (13. ütemtől), majd g-moll (15. ütemtől), végül pedig a D-dúr és a d-moll hangnemek váltakozásával. A 20. ütemtől szekvenciális menet vezet vissza a G-dúrhoz és a visszatéréshez. A 24. ütemtől csak a kezdő periódus előtagja tér vissza (4 ütem), a záró 9 ütem *a coda*.

Bal kéz szempontból a 3. ütemben kezdődő éneklő anyagra kétféle ujjrend is javasolható. Az első verzió a második fekvést ajánlja, mely egyszerűbb és hangszínből is egységesebb folytatást javasol. A második verzió a harmadik fekvést ajánlja, összekapcsolva a mélyebb

tónusú, hangszínen is kontrasztáló folytatással. A 10. ütemben lévő tizenhatod futamot az első fekvésből indulva, a nyitott *e*-húron keresztül rögtön az ötödik fekvésben folytatva javaslom, mely így technikai szempontból egyszerűbb és biztonságosabb, és az utolsó hang is jól kitartható. A 16. ütemben kezdődő skálamenetekre szintén kétféle ujjrend ajánlható, melyek zenei és technikai szempontból hasonló jellegűek. A nehézséget a skálák egyenletes mozgásban-tartása, valamint a szűkített menetek laza kar- és kézhelyzetének megéreztetése (az ujjak nyújtása és szűkítése) adja.

A vonóhasználat szempontjából figyelmet igényel az első nyolc ütemben lévő *martelé* nyolcad és a vele kontrasztáló, ritmikus éneklő dallam vonóbeosztása, mely hasonló mennyiségű, de vele ellentétes karakterű vonót kíván. (A nyolcadokra gyors és elválasztott, az éneklő dallamra pedig nyugodtabb és tapasztottabb vonót használjunk). A 9–10. ütemekben indulnak a 2x2 ütemes, a fődallamtól eltérő virtuóz hármashangzat futamok és hármas akkordok, melyeket mind a két alkalommal lefelé és hangsúlyos vonással szükséges indítani. A motívumon belül a nyolcad *staccatok* záróhangjait hosszabb vonással, egyirányban, majd a futam utáni záró negyedlet felfelé, kitarított vonóval ajánlott játszani. A 11. és a 13. ütemek záró és induló tagolása különleges időbeosztást igényel. Mindkét esetben először a *zárlat érzékeltetése a fontos*, majd az induló dallam karaktere és dinamikája határozza meg a folytatás helyét és időarányait. A 13. és 20. ütemekben különleges, lágy hangvételi, *legato* harmóniafelbontások következnek, melyeknek az artikulációja puha billentést és lágy vonóvezetést igényel. A 24. ütemben kezdődő visszatérés folytatásaként *spiccato* vonású virtuóz futamok, valamint *martelé* hangzású, szext kettősfogás skálamenetek zárják az etűdöt. Az egyszerű zárlatot azonban a szerző egy három ütemes, széles hangterjedelmű skálafutammal bővíti, melynek *risoluto* karakterével válik teljessé a tanulmány színpalettája.

Fontos megjegyzés: a tanulmány dallami, tartalmi elrendezésére jellemző a kettős tagolás következetes felhasználása. Az etűd előadásánál lehetőség nyílik szélsőséges dinamikai váltásokra a *forte* és *piano* között, például 13., 20. vagy 24. ütemekben, de ezzel együtt bizonyos mértékű tempóváltoztatásra is szükség van. A harmóniaváltások érzékeltetése érdekében, például a 20. ütemben lévő négyes-kötésű *legato* utolsó hangjait kissé meg kell várakoztatni!

A **8. Esz-dúr (Maestoso)** egy határozott hangvételi, széles ívű melódia, melynek feszes ritmikája, tempója és dinamikája emelkedettséget mutat. Felépítésére jellemző a nyújtott- és kisnyújtott ritmus, az ütemeken keresztül tartó emelkedő irányú hármashangzat felbontású, kromatikus és előlegzéses skálamenetek, emelkedő irányú szekvenciák, valamint lefelé haladó, dinamikailag erősödő négyeshangzat felbontású skálák. Ezt színesíti továbbá kisnyújtott

ritmusba ágyazott diszsonáns szeptim-kettősfogás hangközök, dinamikai mélypontról induló trilla- és utókalánc, repetált tizenhatodik emelkedő hármashangzat felbontásban, valamint zárásként egy fokozatosan emelkedő és erősödő, lassulás nélküli kadencia, *secco*-szerű zárással.

Az etűd három részből áll (1–8., 9–23. és 24–38. ütem). Az első egység egy korrespondeáló, a párhuzamos mollba (c-moll) moduláló periódus. A második rész folytatja az elért c-mollt, de új karakterű zenei anyaggal, majd a 13. ütemtől a kezdőmotívum hangzik g-mollban. A következő szekvenciázó frázis (15–18. ü.) visszavezet az Esz-dúrba, és egy kromatizáló, és a domináns funkciót hosszan elnyújtó feszültségemelés után következik a visszatérés (24. ütem). Mely csak jelzésszerű és hamar átvált a többrétegű *codára*.

Bal kéz szempontból megkönnyíti a tanulást, ha első lépésben az eredeti kottaképtől eltérő negyed és nyolcad beosztásban gyakoroljuk a kezdő dallam ritmusát. (Ez több belső időt hagy az olvasásra, és segíti a hangok és a fekvések elsajátítását.) Hasznos lehet például a 10. ütemben egyszerű nyolcadokat játszani a kisnyújtott ritmus helyett, figyelve a tenyér és a diszsonancia együttes érzetére. A 19–20. trillás ütemeket először nyolcadokban utókéval, vagy nyolcadokban és trilla-előkészítéssel játszani. Végül az eredeti változatot gyakorolni, figyelve a basszus kromatikusan emelkedő lépéseire. Ezt követően a vonóval való gyakorlást is megkönnyítheti, ha az eredeti kottaképet nyolcad számolással és beosztásban gyakoroljuk, majd ugyanabban a tempóban, de már negyedekben és legvégül *alla breve*, félütemes egységekben. (Fontos gyakorlási módszer a gyorsítás fentebb leírt szabályára, hogy egyszerre csak egy szempont változzon!)

Az előkészítő gyakorlatok rendezését követően figyelmükbe ajánlok néhány konkrét, bal kézzel összefüggő megoldási ötletet. Például az induló, széles ívű dallam tizenhatodai lendítőszeréppel bírnak a folyamatban, melynek mozgását előre elképzelhetjük. Ennek segítésére a javasolt ujjrend törésmentességet biztosít. A 8. ütemben kezdődő nyolcad értékű hármashangzat, kettősfogássá kiegészített dallamát bal kézben is ki kell emelni, ugyanakkor a fogásérzet biztonságát fokozza, ha nem emeljük fel túl korán az adott szext vagy kvint hangközöket. A 19. ütemben kezdődő trilláknál lényeges, hogy az első újra támaszkodva a trillázó ujj szabad (felpattanó) lendülettel billentsen. Ugyanakkor figyelnünk kell az utóka és következő főhang kapcsolatára, melynek *egylendületűnek* kell lennie.

Vonós szempontból a lendület megtartására való törekvés az egyik legfontosabb a tanulmánnyal kapcsolatban, melynek elképzelése már a darab indulása előtt meg kell legyen, és a megszólalás pillanatától legalább négy ütemig kitarson. Az indulás kontaktja nem közvetlenül a kápnál, hanem a kápatól kissé fentebb helyezkedik el a súlypont és a kápa között.



játszandó. A 30. ütemtől kezdődően előtérbe kerül a korábban bemutatott repülő-*spiccato* dallam, bővebb terjedelemben és az előzőtől eltérő, mélyebb regiszterben. Ezt követően *codaszerű* skálafordulatokkal záródik a tanulmány.

Bal kéz szempontból kiemelést igényel az 5. és 6. ütemek kvintelőkészítése az állandó és változó hangok miatt. A 9. ütemben javasolt a második fekvés használata, mely egységesíti a négyeskötésű *legato* menetét és hangszínét. A 15. ütemben az általam javasolt nyújtásos ujjrend kisebb fekvéstávolságot jár be, így a dallam jobban kitöltött és folyamatosabb hangzást eredményez.

Jobb kézben a kezdő dallamot két ütemre kiterjedő zenei súllyal szükséges indítani, hogy a motívum második része kapcsolódjon az elsőhöz, majd ezt követően változtatás nélkül megismétlődik. A tanulmányban feltűnő lehet, hogy a szerző négy alkalommal ismétel azonos 2x2 ütemes motívumokat. (A kottában nincs jelölés arra, hogy a zenei egységek ismétlései hogyan viszonyuljanak egymáshoz az előadás során. A kérdést természetesen egy kreatív tanár egyszerűen megoldja, például a kísérőszólam variációs lehetőségeinek kihasználásával, vagy előre egyeztetett dinamikai, hangszínbeli változtatások alkalmazásával). Az 5–6. ütemek ketteskötésű indulóhangjait *tenuto* nyújtással, míg az orgonapontszerű tartott hangokat könnyed érintéssel szólaltassuk meg. A 7–9. ütemekben az eltolt lüktetésű *legatok*, kettős tagolását a vonóvezetés súlyviszonyainak megváltoztatásával jelezhetjük (A második *legato*-ra vonótartalékot kell képezni). A 15. ütemben a balkéz nyitását és zárását szinkronba kell hozni a vonó *köröző mozgásával*. A 17. és 30. ütemek *spiccato*i többféleképpen játszhatók, azonban az ugró vonó sikeressége a súlyosabb *legato* indulásokon múlik. A 26–27. ütemek *spiccato*it és kettős kötésű *legato*it ugyanazon vonóhelyen szükséges játszani.

Fontos megjegyzés: vonóban a négyes kötésű *legatok*nál apró korrekciót szükséges végezni a dallam hajlékonyságának megfelelően. A kezdő dallam első negyedén induló súlyos motívumok kezdésénél az első nyolcadot kissé lehet nyújtani, a harmadik negyeden induló *legato* viszont könnyű és súlytalan. Az 5–6. ütemekben induló kettős kötésű dallam a következő ütem első negyedén zár, s ennek megfelelően a levegővétel és az új frázis indulása átkerül az első és második negyed közé.

A 10. D-dúr (*Andante con moto e sostenuto*) tanulmány a kettősfogás-játék dallami irányítását és a repetált billentőtechnika összekapcsolását helyezi a tanulás középpontjába. A darab három nagyobb részre osztható (1–8., 9–21. és 22–38. ütem). A kezdőperiódus 2+2+4 ütemes tagolású, és modulál a +1-es (A-dúr) hangnembe. A középrész egy átmenet nélküli hangnemváltással éri el a d-mollt (9–10. ütem), majd az F-dúr érintésével a g-mollt (11–14. ütem). Végül

megállapodik a minore hangnemben (d-moll), és a szakasz végén innen vált vissza az alaphangnembe, D-dúrba. A 22. ütemben visszatér a kezdő periódus előtagja (4 ütem), de az utótag már D-dúrban marad. Ezt követően *codaszerű* repetált mozgású akkordokkal, szext és terc kettősfogású kürtmenettel záródik a tanulmány. Az etűd kiválóan alkalmas a késleltetések felismerésére (pl. a kezdőperiódus 2., 4., 8. ütem).

A darab formai és szerkezeti megismerése után következhet a gyakorlati munka, különféle előgyakorlatokkal. Ez történhet a szólamok külön-külön történő megszólaltatásával, majd a kettősfogások karban és kézben való előkészítésével és fogásával. Figyelmet igényel a dallam bal kéz pozíción belüli elhelyezése, az adott pozíció megtartásával vagy *szükséges elmozdításával*. A fekvésváltásoknál felmerül a fél- vagy teljes fekvésváltás alkalmazásának kérdése is, ami feltételezi a tanulmány „fejben és fülben” való rendezését is. A 30. ütemben induló *coda* ujjrendi problémájára félfekvésváltásos megoldást ajánlok, amely a bal kar behozatalával helyet biztosít az ujjak második és első (közös) fekvésében való elhelyezésére.

A tanulmány első nyolc ütemében a bal kar és kéz az *a*- és a *d*-húr közös húrsíkján helyezkedik el, azonban a hangok előkészítésénél és megszólaltatásánál több más szempontot is figyelembe kell venni. Az első két ütemben például a bal kar elmozdulása nélkül tudjuk megszólaltatni a motívumot. A második két ütem indulásánál (a közös húrsík megtartása mellett) a bal kar kissé behozottabb helyzetbe kerül, mely karhelyzet megtartandó az ötödik ütem végéig. A hatodik ütem indulásánál a közös húrsík megmarad, de a kéz pozíciója inkább az *a*-húr dallamirányát követi, mely folytatódik az egyszólamúvá vált dallam síkjában, majd zárul a *d*-húr síkjában. A tanulmány folytatásában hasonló jellegű problémákat kell megoldani a kettősfogású dallam kidolgozásakor.

A vonóvezetés szempontjából lényeges, hogy az alaptempó ne legyen túl lassú, ugyanakkor a kétütemes motívumok repetált dallami- és harmónia feszültségeit (*sostenuto*) meg kell tartani. A vonóindításnál kétütemes támaszra van szükség, amelynek a súlyérzete kitart két ütemen keresztül, figyelve az akkordok feszültség és oldás viszonyaira is. Szükséges kiemelni a környezetükből a 15. és a 34. ütemekben kezdődő kettősfogás meneteket, melyeket külön-külön megszólaltatva, egyenletes negyedértékű ritmusokkal is gyakoroltatjuk (közben a másik szólam hangtalanul követi a játékot).

Fontos megjegyzés: a motívumok indulásánál a *súlytöbblet* mellett *időtöbblet* is szükséges a dallamegység fenntartására. A koncentrált induláshoz tartozik még a *vibrato* megválasztásának kérdése is. A repetált nyolcadok esetén *vibratív* mozgást alkalmazhatunk a második ütemek akkordjainál, akkordváltások előtt pedig *kitartott vibratot*. Külön figyelmet

kell fordítanunk vonóhasználatban a záróakkordok oldásának megtartására is, mely tovább viszi és lekerekíti a dinamikai egységet.

A 11. *A-dúr (Moderato cantabile)* egy lírai *legato* tanulmány a dúr és a moll hangnem váltásairól és a változó színezetű dallamok bemutatásáról szól. Kezdő periódusa kétütemes, széles hangterjedelmű dallamra épül (1–8. ütem). A 9. ütemtől a szerző a *dolce* alapkaraktert a *molto cantabile* karakterjelzéssel tovább fokozza, majd a 13. ütemtől ezzel ellentétes hangvétellű, könnyed *leggiero* karaktert kér. Ez a 7 ütemes periódus E-dúrban szól. A 16. ütemtől viszont zenei és technikai értelemben is a drámai hangvétel válik uralkodóvá. A szerző kibővíti a korábbi hangterjedelmet, ráadásul az alaphangnem azonos alapú (minore) molljába (a-moll) történő váltással, a súlytalanul induló három nyolcados mozgás sűrítő erejével, azok ütemenkénti váltásával, a trillákkal díszített dallamokkal és a kíséretben megjelenő diszsonáns akkordokkal fokozza a zenei feszültséget. Ezt követően a 26. ütemben a megnyugodó domináns nyitvahagyás után következik a négyütemes visszatérés és az ezt kiegészítő, háromhangos mozgást a középrészből visszaidéző utótag, majd a szokásos *codaszerű*, dallami ismétlésekkel megerősített kadenciával záródik a tanulmány.

Bal kézben az indulásnál az általam javasolt újrend folyamatos kapcsolatot tart az éneklő dallammal. A második ütemre való *csúszásos érkezés* kiemeli az *aisz* és *f* hangok diszsonanciáját. Az 5. ütemben a második fekvés intenzívebb *vibrato* lehetőséget ad az *a*-húros és az erre felelő *d*-húros dallamnak egyaránt. A 9. ütemtől a *molto cantabile* lefelé tartó nyolcadai folyamatos dinamikai erősítést igényelnek. Az utána következő szünetekkel tagolt dallamot viszont a *leggiero* ellenére is *megszakítatlan érzettel* szükséges játszani. A 16. ütemtől a nagyobb hangközöket átívelő fekvésváltás biztonságosabbnak tűnik, mint a harmadik fekvés közbeiktatásával játszott váltás, ugyanakkor ez jobban segíti a dinamika erősödését és a drámai hatás fokozását.<sup>9</sup>

Jobb kézben a tanulmány kapcsán a „*kör a körben*” *körérvet* megvalósítása lehet az egyik legfontosabb cél. Az etűd indulásánál például a kezdő dallam kétütemes dallamíve négy vonásirányt és váltást feltételez, ugyanakkor a zenei elképzelésünkre és érzeteinkre hagyatkozva mozgásunkat egy nagyobb és folyamatosabb dallamívre kell kiterjeszteni. A folytatásban található olyan ütemek is (például a 9. ütem), ahol együtemes dallami ismétlődések épülnek egymásra, vagy a 13. ütemtől *félütemes köröcskék* adnak ki egy három

---

<sup>9</sup> Az *e*-húron történt nagyobb váltásoktól nem kell félni, mert a lendület könnyen átviszi a kezét a magasabban vagy alacsonyabban fekvő pozícióba, ahol az ujjak biztonságos fekvéshagyásával könnyen kimérhető a körülötte lévő hangok, hangcsoportok távolságérzete.

ütemes zenei egységet. Vagy a 22. és a *coda* 35. ütemétől kezdve a legnagyobb ívű körök kapcsolódnak egymásba. Mindezeket a vonó mozgásával és váltásával előre tervezetten kell megvalósítani.

Fontos megjegyzés: a kétütemes dallamegységek határain adódik annyi tagolási időtöbblet, hogy a zárás és indulás között még levegővételre is van lehetőség! Ha valaki a motívumismétléseknél *echo*-váltást választ, akkor azt kis kivárással kell elérnie. A 16. ütemben kezdődő drámai hatású *crescendo* felfelé irányban könnyen megszületik, viszont lefelé irányban az ún. *természetes diminuendo* ellen dolgozni kell, hogy *ne vesszen el a hang*. A 25. ütem ismétlő harmóniameneteit a mélyebb *d*-húr *orgonapont síkján* szükséges megtartani. A darab zárásánál az üveghangok előtti első ujjas *a* hangot a triola utolsó hangjáig fekvé kell tartani.

A 12. *a*-moll (*Allegro vivo*) egy *perpetuum mobile* örökmozgó jellegű *spiccato* tanulmány. A darab háromr észre tagolható, ismételt első szakasszal, rövid középrésszel és visszatéréssel (1–10., 11–18-ik és 19–29. ütem). A 4/4-es, folyamatos tizenhatod mozgású darab első szakasza egy bar elvű (2+2+6 ütem), bővült utótagú, *C*-dúrba moduláló zenei mondat. Az örökmozgó jelleget az állandó tizenhatod mozgáson túl belső szólamai is biztosítják, melyek orgonapontszerű negyed és nyolcad skáladallammal vannak jelen.

A középrészben (11. ütemtől.) visszatér az *a*-moll alaphangnem, és az orgonapontszerű tizenhatodok között feltűnik egy, kéthangos terclépésű felfelé haladó diatonikus skála is, mely félértékű lüktetést ad a tizenhatodok között. Majd a 13. ütemtől szekvenciális ismétléssel *F*-dúrba helyezi át az előző motívumot. A 3 ütemes visszavezetés után a 19. ütemben visszatér a kezdő zenei anyag előtagja (4 ütem), s az utótag immár *a*-mollban maradva kadenciázik, melyet egy 4 ütemes *coda* egészít ki.e

Bal kézben az elérendő gyors tempóra való tekintettel rugalmas ujjtőre, laza tenyérre, és a fogólaphoz a lehető legközelebről eső ujjakra lesz szükség. Ezért a kar, tenyér és az ujjak előkészítését, valamint fogásérzetét egyszerűen és praktikusán kell kezelni. Ez jelenti többek között az ujjak laposabb beállítását, a hangnemből adódó alacsony második ujj hátrahúzott helyzetének beállítását, valamint a tenyér és az ujjak járulékos együttmozgásának szabadságát. Továbbá jelenti a fekvéhyagások megfelelő ütemű és célszerű használatát, beleértve a kvintfogásokat is, a lefelé menő skáláknál a játszott hang alatti ujjak előkészítését és lefogását, azaz a negyedik ujjas nyújtások és az alatta lévő hangok együttes előkészítését.

Jobb kézben a *spiccato* eléréséhez a *détaché* vonáson keresztül vezet az út. A vonóhely a gyakorló és az előadói tempóban is a súlypont felett kell legyen, melynek szélessége, a tempó gyorsulásával fokozatosan csökken és a vonón felfelé tolódik, egészen a *kis-détachéig*, ahol a

vonó rugalmassága révén létrejön a *fél-spiccato*. Ezt követően az ujjak rugalmas lazításával (és nem lötyögtetésével) a *spiccato* vonás már könnyen megvalósulhat. Nagyon lényeges, hogy a hangok tanulásával párhuzamosan tisztázni kell a húrsíkok helyzetét, váltásainak, váltás-előkészítéseinek helyeit. (Például az 1. ütemben tisztán az *a*-húr síkjában vagyunk, a 2. ütem elején a *d*-húr, majd a 3. ütemre a közös húrsíkon keresztül visszaérkeztünk az *a*-húr pozíciójába.) Az 5. ütemtől az ismétlő jelig a felső két húr, önálló és közös húrsíkjaikat szükséges előkészíteni és beállítani. A gyakorlás ezen fázisában lényeges megfigyelni a két kéz egymáshoz viszonyított szinkronját, hogy a tempó gyorsulása és a vonószerűség arányai egymásnak megfeleljenek.

Fontos megjegyzés: felhívom a figyelmet néhány artikulációs és tagolási lehetőségre, mely segítheti a tempótartást, az ütemek közötti kapcsolatot, vagy azok elválasztását. Például az 1. ütem utolsó hangcsoportja tempóban lendül a 2. ütem felbontásos dallamára, viszont a 2. ütem végén nem szabad sietni a 3. ütem ismétlésének indulásával. Az 5. ütem első negyedére való érkezés után levegővételi tagolás szükséges a terclépésű skálamenet indulására. Ezt követően zárlati megerősítés zajlik félütemes, majd negyedes lüktetéssel. Lényeges a frázisok, hangcsoportok kiemelése, hangsúlyozása, a darab tempóját előre vivő, vagy fékező hatásának kontrollálása.

A **13. *d*-moll (Moderato)** egy kötött *staccato* vonástanulmány, mely a vonás technikai és zenei összefüggéseit mutatja fel a tanulóknak. A tanulmány három nagyobb részre osztható (1–8., 9–16. és a 17–31. ütem). Kezdőtémája két együtemes, ellentétes karakterű motívumra épül, mely változatlanul megismétlődik, azzal a tagolási sajátossággal, hogy a motívumok a kettős tagolás révén a következő ütemben záródnak. Az induló ütemek bemutatják a *staccato* alapvonást, melyet pontozott ritmikájú éneklő *legato* keretez. A 8 ütemes kezdőszakasz egy bar-elvű zenei mondatot alkot, mely modulál *a*-mollba. A középrész *a*-mollban marad és megőrzi a darab kezdőütemének jellegzetes ritmikáját. A 17. ütemben induló visszatérés az első 4 ütemet hozza változatlanul, majd megtartva a *d*-moll hangnemet a 25. ütemtől egy új karakterű *cantabile* dallammal és *codaszerű* ismétléseivel zárja a darabot.

Bal kézben lényeges a negyed értékek vibrált *tenuto* játéka. A második ütemek pontozott nyolcad skálái éneklők, a dallamot továbbvivő tizenhatod *legatok* pedig ritmikusak. A 12. ütemben megjelenik egy rejtett második fekvés, ami néhány hang után visszatér az első fekvésbe. A 26. ütemtől választható a második fekvés is, ami megkönnyíti a húr váltás műveleteit, s vele együtt a *staccato* játékot.

A jobb kéz tanulásához bevezetőként egyszerű előgyakorlatok játékát ajánlom. Először csak negyedeket szólaltassuk meg. Ezek legyenek markánsak, levegőből indítottak és ne túl hosszúak. Második eljátszásnál a negyedek játéka mellett elképzeljük a közbülső tizenhatodokat is. Majd ugyanez a variáció következhet, ahol az elképzelt tizenhatodok a rákövetkező negyedek felé irányulnak. Ezután következhet a vonóval való teljes megszólaltatás, ami folyamatos mozgásban maradást feltételez.

Fontos megjegyzés: a *staccato* vonással kapcsolatban kiemelten fontos a vonás indulási helyének megtalálása. Az első nyolc ütemben a *staccatok* hossza megegyezik a *marcato* negyedek hosszával. Ezzel szemben a hosszú *staccatok* indulása előtti negyed vagy nyolcad zárásánál, a tagolási időben a vonót a csúcsközelbe kell vinni, ahol a csukló felszabadításával könnyen rezonanciába hozható a vonó.

A 14. *C-dúr (Andante cantabile)* egy háromrészes formájú, romantikus hangvételi darab, melynek minden dallamrészlete expresszív hatású. Az első rész egy bővült utótagú, versenyműveket megidéző kadenciával záródó nagyperiódus (1–19. ütem). Az a-moll középrész (20–32. ütem) az ellentétes *Risolto e animato* karakterével fokozza a drámai hatást, melynek hangszeres eszköze az erőteljes forte dinamika, kiegészülve a hangok teljes hosszát átvibráló karvibratóval. A 8 ütemnyi periódus kibővül egy 5 ütemes Domináns –Tonika ingamozgással, mely a Domináns hangon nyitvamarad. A fél- és negyedértékű oktáv hanglépések hangsúlyos indításai és *crescendója*, valamint a középrész zárókadenciája, széles ívű *martelé*vel és a súlypont körül játszott húzottabb *spiccato* vonással játszandó. A harmadik rész, a visszatérés egyfajta oldása a középrész drámaiságának, mely teljes terjedelmében megegyezik az első szakasz zenei anyagával

A darab elején bal kézben felvetődik a *szomszéd fekvések* együttes használatának kérdése, mely szerint a harmadik fekvésből negyedik fekvésbe felnyúlva kényelmesebben és átvibráltabban lehet eljátszani az induló melódiát. A 3. ütemben az elsőből az ötödik fekvésbe való közlekedés, a bal kar befelé fordításával könnyen elérhető, ráadásul a kettes kötések artikulációja és *crescendója* sem sérül. Az 5. és 6. ütemekben ismét a szomszédos fekvések negyedik és harmadik, valamint harmadik és második fekvések együttes érzeteinek problémájára kaptunk megoldást. A 8. ütemben a bal kéz dallamot előkészítő *kapcsolásához* kapunk ötletet. A 13. ütemben az üveghangra való érkezésnél arra kell ügyelni, hogy a csúszó harmadik ujj csak a megszólalás pillanatában engedje fel a hangot. (A vonótapadás itt lehet több a normálisan megszólaltatott hang esetéhez képest.) A 14. ütemben nyugodtan használjuk, akár csúszással együtt is a harmadik fekvés közvetítő hangját. A 17. ütemben az első korona

adta lehetőséget kihasználva a második koronás hang körbe tudja ölelni a harmóniafelbontásokat és a késleltetett záróakkordot.

Jobb kézben a g-húr megszólaltatásához, a telt és kerek hangképzés eléréséhez nem egy *vaskos* hangzáselképzelés szükséges, hanem a tartási pozíció *előrehozatalával*, a két kéz együttműködésével egy olyan egyensúly létrehozása, amely biztosítja a könnyű vonótapadást, a vonó *kikanalazási élményét*, mely érzetet a bal kéz puha és lapos billentéssel, puha és nem túl gyors *vibratojával* találhatjuk meg. Az eddigiek alátámasztására fontos végiggondolni a levegővétel alkalmazásának frázisokkal, melódiaívokkal együtt haladó működését is. Például az indulásnál akkora súlyú levegővétel szükséges, mely kitart négy ütemen keresztül. A 9. ütemben induló négy ütem hasonlóan tagolt, mint a darab eleje volt. A 13. és 14. ütemek önálló levegővételt igényelnek, míg a 15. ütem és koronás folytatására nagy levegővétel szükséges. Ezt követően a kadenciában, mint ahogy a dallamot, a levegővételt is szabadon kell kezelni. A középrészben a 2x4 ütemes *risoluto* dallamot megszakítatlanul kell játszani. Ezen belül azonban különbséget kell tenni az induló két ütem expresszívebb és a második ütemek indítottabb, hangsúlyosabb hangjai között. (A hangsúlyos hangokat tempón belül kissé megvárakoztatva kell megszólaltatni.) A 28. ütemben induló *martelé* felbontásokat széles vonóval, emelkedő dinamikával, megszakítatlanul játszunk a következő ütem első negyedéig. Majd a tizenhatod felbontásokat csoportokban hangsúlyozva virtuóz *spiccato*-val.

Fontos megjegyzés: a visszatérő rész előadását (a kísérőszólammal együtt) tempóban, dinamikában és különösen hangszínekben is apró eltérésekkel, improvizatív módon kezeljük.

A **15. D-dúr** (*Allegretto grazioso*) egy *piano dolce* karakterű, triola-mozgású, örökmozgó-jellegű *legato* tanulmány, kromatikus dallamfordulatokkal és eltolt hangsúlyú lüktetéssel kísérvé.

A darab három nagyobb részre osztható, visszatéréssel és rövid *codával* (1–8., 9–18. és 19–34. ütemig). Az első periódus különlegessége, hogy az utótag A-dúrban ismétli az előtag elejét (5-6. ütem), de ezt követően visszatér D-dúrba. A középrészre is hangnemi változékonyság jellemző, h-moll, G-dúr és e-moll szekvenciális érintésével tér vissza a D-dúrhoz (13. ütem), majd a minore (d-moll) hangnemet is behozza. A visszatérésben változatlan az ismételt nyitómotívum, majd a 22. ütemtől a melódia lüktetése rendeződik a páros ütemekre jellemző hangsúlyozásra. Ehhez kapcsolódik egy kétütemes virtuóz menet (egyszerű- és négyeshangzat-skála), mely elindítja a *codat*. A skálamenet először magas regiszterben szólal meg, majd a tempó és dinamikai váltást előkészítendő egy oktávval mélyebben. A váltást a kísérő anyag

monoton, ütemenkénti Domináns – Tonika ismétléseivel is exponálja, melynek csúcspontját a *Brillante e animato* tempóváltással érjük el. Ez a csattanószerű kadencia a tanulmány és a teljes kötet zárását egyaránt szolgálja.

Bal kézben a fődallam tenyérhelyzetét a kromatikus hangközök, szűkített lépések gördülékeny játéka miatt a szokásos balkéz beállításhoz képest tenyérirányban a fogólaphoz közelebb szükséges elhelyezni. Így az ujjak közelebb kerülnek egymáshoz, ami lehetővé teszi a kromatikus lépések és a szűk helyzetek könnyű billentését, egy vagy több húron egyaránt. A 3. ütem harmadik negyedétől például előkészítjük tenyérben az 1. ujj hátranyújtását *cisz*, *gisz*, és *eisz* hangokra. A tanulmány során a későbbiekben többször is találkozhatunk a bal kéz és a fogólap kapcsolatában hasonló közelítéssel (szűkítéssel) és nyújtásos helyzetváltoztatással. A kétirányú váltások előkészítésében és megvalósításában segítségünkre lehet az ujjak ésszerű fekvehagyása is, mely biztonságot és viszonyítási alapot biztosít a többi ujj tájékozódásához.

Jobb kézben a gyors mozgású triolajátékot először külön vonós játékkal tudjuk előkészíteni, melybe beletartozik a két kéz szinkronjának kontrollja a lassabb tempótól az egészen gyors tempóig. De ugyanúgy beletartozik a húrátmenetek hajlékonyságának kidolgozása, vagy a jobb kéz és a fekvésváltások időbeliségének szervezése is. A tanulás magasabb szintjén sokat segíthet a hangsúlyozás megérettetésében a külön vonós *détaché*, ami ebben az esetben a gyors *kis-détaché* gyakorlásán keresztül valósulhat meg.

Fontos megjegyzés: a könnyed karakter miatt a darab játéka nem igényel túl sok vonót, viszont a kötések második részén megszólaló hármashangzat-felbontások vagy kísérettel együtt lévő diszsonáns pillanatok több zenei időt igényelnek. A 3. és 4., valamint a 7. és 8. ütemek találkozásainál (a dinamikai erősödés csúcspontjainál) a zenei és technikai váltásokat nem szabad elszüntetni. A 8–11. ütemek tagolási szempontból igényelnek figyelmet: itt az egyes ütemek zárásai átnyúlnak a következő ütem első negyedére, így a levegővétel és értelmezés miatt is elválasztás szükséges. A 12. ütemben induló ujjgyakorlat-jellegű dúr és moll figurációkat egyenletesen, a belső szólamok kiemelésével, bal kézben és vonóval is értelmezhetjük. A darab végén lévő tempó- és dinamikaváltást szélsőséges szintre kell emelni, a nagyobb zenei hatás elérése érdekében.

A Segédkönyv írója Dr. Sárosi György hegedű- és mélyhegedűművész-tanár, ny. egyetemi docens. Hegedűtanári végzettségét 1977-ben szerezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Tagozatán, majd 1981-ben mélyhegedűművész-tanár oklevelet kapott a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. 2009-ben doktori fokozatot (PhD) szerzett a Jyväskyläi Egyetemen (Finnország). Doktori disszertációjának címe: *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere*. 1981-től 1995-ig a kecskeméti Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola hegedű-, mélyhegedű- és kamarazene-tanára, a vonós tanszak vezetője. 1994-től a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola mélyhegedűtanára és a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának oktatója. 1998-tól főiskolai, majd egyetemi docens, 2005-től 2018-ig a Kar Vonós Tanszékének vezetője. Oktatott tárgyai: mélyhegedű főtárgy és melléktárgy, kamarazene, hegedű módszertan és didaktika, zenekari szólamolvasás. Szólistaként és kamaramuzsikusként rendszeresen fellépett Magyarországon és külföldön. Tagja volt a Simon Albert által vezetett Zeneakadémiai Kamarazenekarnak (1977–1981), a Kecskeméti Szimfonikus Zenekarnak (1981–1989), a Kecskeméti Kamaraegyüttesnek és Vonósnégyesnek (1989–1994), valamint 1994-től a debreceni Phoenix Kamarazenei Csoportnak. 1983 óta aktív szervezője és tanára a magyar vonós tanárok továbbképzéseinek, mesterkurzusokon és vonós pedagógiai kurzusokon tanított Lengyelországban (1992–2019), Görögországban (1993), Spanyolországban (1993–2016), Japánban és Romániában (2018). *Hegedű-módszertani szöveggyűjteménye* (1997) és tankönyve, *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011) zeneművészeti karok vonós szakjainak módszertani jegyzete. Országos és területi hegedű- és kamarazene-versenyek zsűrijének tagja, illetve elnöke. 2002-ben a Lengyel Kulturális Minisztérium kitüntetését, 2021-ben a Magyar Érdemrend Lovagkeresztje kitüntetését nyerte el.

A Segédkönyv lektora Dr. Sárosi-Szabó Márta zeneelmélet-tanár, ny. egyetemi docens alsó- és középfokú tanulmányait a Kodály Iskolában végezte (Kecskemét, 1974), majd a Szegedi Konzervatórium zongora szakán érettségizett (1975). A debreceni Zeneművészeti Főiskolán szolfézstanári oklevelet kapott (1978), a budapesti Zeneakadémián pedig középiskolai énektanári, zeneelmélet-tanári és karvezetői diplomát, kitüntetéssel (1980). Külföldön szerzett doktori fokozatát a Debreceni Egyetem honosította. 1981-től 1994-ig a kecskeméti Kodály Iskola tanára, tanszakvezetője és kórusvezetője volt. 1994 és 2023 között a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara oktatója, 2000-től 2020-ig tanszékvezető. Jelenleg kurzust vezet és témavezető a Debreceni Egyetem Neveléstudományi Doktoriskolájában. Vendégtanárként tanított a kecskeméti Kodály Intézetben, valamint külföldön (Lengyelország, Nagy-Britannia, Spanyolország, Románia, USA, Japán). Szakmai lektori, illetve szakértői tevékenységet végez, rendszeresen publikál szakfolyóiratokban, több tanulmánykötet szerkesztője. Zenepedagógiai konferenciák, továbbképzések szervezője és előadója, országos szakmai versenyek zsűrielnöke. A ZETA vezetősége, a Magyar Kodály Társaság elnöksége, a Kardos Pál Alapítvány kuratóriuma, valamint a Nemzetközi Kodály Társaság tagja. Szakmai tevékenységéért kapott jelentősebb kitüntetései: Miniszteri Dicséret (1986), KÓTA-díj (2009 és 2015), a Magyar Érdemrend Lovagkeresztje (2020).

Az etűdök első illusztrátora, Pusker Júlia zenészcsaládban született Kecskeméten. Felsőfokú zenei tanulmányait a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen kezdte, majd Pauk György irányítása mellett 2016-ban kitüntetéses mesterdiplomáját szerzett a londoni Királyi Zeneakadémián. 2016 és 2021 között a brüsszeli Queen Elisabeth Music Chapel rezidens művésze volt, ahol Augustin Dumay-vel dolgozott együtt. Pusker Júlia a 2019-ben megrendezett rangos brüsszeli Erzsébet Királyné Versenyen 5. díjat kapott. Szólistaként neves zenekarokkal lépett fel, mint a Belga Nemzeti Zenekar, a Budapesti Fesztiválzenekar, a Brüsszeli Filharmonikusok, a Liszt Ferenc Kamarazenekar, a Nemzeti Filharmonikusok, a London Mozart Players és a Portói Szimfonikus Zenekar, Casa da Música. Számos jelentős díjban részesült, így a magyarországi Junior Prima Díjat és a Cziffra Fesztivál Díját is elnyerte. Pusker Júliát az Európai Hangversenytervek Szervezete (ECHO) beválasztotta Rising Stars (Feltörekvő csillagok) elnevezésű sorozatába, melynek köszönhetően a 2023-24-es évadban Európa legrangosabb koncerttermeiben adhatott szólóesteket, többek között Amszterdamban, Hamburgban, Kölnben, Párizsban, Stockholmban, Bécsben és a budapesti Müpában. Kamarazenészként európai rangú művészekkel állt színpadra. Számos hangfelvételei között szerepel a Fejérvári Zoltánnal készített szólóalbuma, mely 'Schubert hegedűn' címmel a Hungaroton kiadónál jelent meg. Pusker Júlia egy c.1714-es "Massart" Antonio Stradivari hegedűn játszik a Pauk család, illetve a Beare's International Violin Society felajánlásaként.

A Segédkönyv második illusztrátora Pusker Ágnes zenészcsaládban született Kecskeméten. Hegedűművész diplomáját 2010-ben szerezte a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen Környei Zsófia tanítványaként. Ezt követően diplomát szerzett a Hochschule für Musik und Theater, Munich hegedű és kamarazene tanszékén 2012-ben, illetve 2016-ban. Első helyezette és díjazottja volt a Zathureczky Országos Hegedűversenynek és az Országos Bach versenynek, valamint a nemzetközi Alfredo e Vanda Marcosig Hegedűversenynek. Ösztöndíjasa volt rangos alapítványoknak, így a Yehudi Menuhin Live Music Now, a Villa Musica Rheinland-Pfalz, és az Orlandus Lassus nemzetközi Rotary Club szervezeteknek. Kecskeméten 2014-ben Kodály Zoltán díjban részesült és az „Év ifjú tehetsége” díjat kapta. Szólistaként fellépett a Budapesti Vonósokkal, a Liszt Ferenc Kamarazenekarral, a MÁV Szimfonikusokkal és a Budapesti Fesztiválzenekarral. Együtt dolgozott a Bajor Rádió Szimfonikus Zenekarával, a Deutsches Symphonie-Orchester Berlinnel (DSO), illetve közel négy évig koncertmestere és művészeti asszisztense volt a Bajor Filharmonikusoknak. Hegedűduó formációban neves holland és német művészekkel dolgoztak együtt. Céljuk képzőművészekkel, táncosokkal, írókkal és színészekkel együtt speciális koncertélmény megteremtése volt, nemzetközi jelentőségű zeneszerzők művei által.