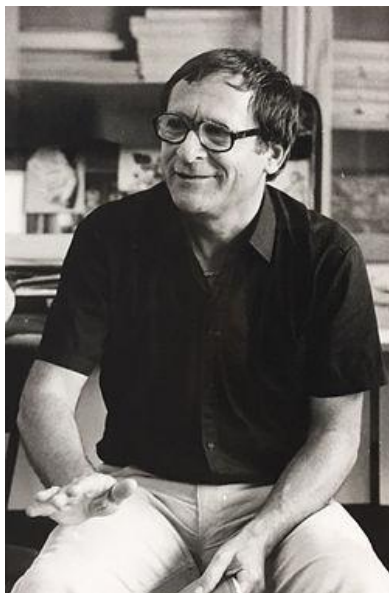

5 ÉVE HUNYT EL

**DEVICH SÁNDOR KOSSUTH-DÍJAS HEGEDŰMŰVÉSZ,
A BARTÓK VONÓSNÉGYES ALAPÍTÓ TAGJA,
A LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM
PROFESSOR EMERITUSA**
(Szeged, 1935. január 19. – Budapest, 2016. január 20.)



Devich Sándor

Devich Sándor 1959-ben szerzett kitüntetéses hegedűművész-tanári diplomát a Zeneakadémián. 1957-től az Állami Hangversenyzenekar, a Magyar Kamarazenekar és a Komlós- majd a Bartók Vonósnégyes tagjaként koncertező művészként járja Magyarország és a világ pódiumait. A Bartók kvartettel első nagy nemzetközi sikerüket 1964-ben aratták a Liége-i Nemzetközi Kamarazene- és Vonósnégyes-versenyen. Az együttes hamarosan a nagy nemzetközi fesztiválok visszatérő vendégévé vált: fellépett többek közt Adelaide, Aldeburgh, Ascona, Aix-en-Provence, Edinburgh, Luzern, Menton, a Prágai Tavasz, Spoleto és Velence közönsége előtt. Különösen fontos fejezete a Bartók Vonósnégyes munkásságának Beethoven és Bartók összes vonósnégyese, valamint Brahms vonósokat és zongorát foglalkoztató kamarazenéje, kvartettjei, kvintettjei és szextettjei: e három szerző műveiből az együttes a Hungaroton stúdióiban gyűjteményes felvételt készített.

1981-től Devich Sándor életében a tanítás kerül előtérbe: Zeneakadémia tanára lesz, egy évvel később pedig kiválik a vonósnégyesből, 1983-tól csaknem tíz éven át a Budapesti Fesztiválzenekar szólamvezetője. 1985-ben (majd új kiadásban 2005-ben) könyvet jelentet meg a vonósnégyes műfajáról, emellett számos kurzust tart. 1965-ben Liszt Ferenc-díjat, 1970-ben Kossuth-díjat, 1981-ben kiváló művész kitüntetést kap a Bartók Vonósnégyes tagjaként. 1986-ban Bartók-Pásztory díjjal ismerik el munkásságát, 2005-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikeresztje (polgári tagozat) címben, 2006-ban Weiner Leó-díjban részesül. 2006 óta volt a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem professor emeritusa.

(lfze.hu)

A hangnemekről

„Asz-dúr hangnemben sok
művet írtak, melyeknek
titkos értelme – a legtisztább erény.”
(G.G.Neuhaus:
A zongorajáték művészete)

Ifjúkori szerelmét, Henriette Voigtot (akinek a g-moll zongoraszonátát ajánlotta) Robert Schumann egy levélben „Asz-dúr léleknek” nevezi. Nos milyen, milyen asszony, milyen karakter lehetett Henriette Voigt? És milyen az *Asz-dúr*, pontosabban: milyennek érezte, milyennek ismerte Schumann? És egyáltalán: lehet-e *valamilyen* egy hangnem, mitől és mennyiben más az egyik mint a másik? Miért írtak több zeneművet Desz-dúrban mint Cisz-dúrban, f-mollban mint fisz-mollban?

Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolására természetesen nem vállalkozhatom, sem tudományos (fizikai-hangtani, akusztikai), sem esztétikai (karakterológiai, pszichológiai) megközelítésben. Néhány olyan – a megítélés szubjektivitását szinte fölöslegessé tévő – jelenségre hívom fel a figyelmet, ami muzsikos és zeneszerető laikus számára egyaránt érdekes és megszívlelendő lehet, és közelebb visz a *hangnemek étoszána* felismeréséhez és elfogadásához, a fenti kérdésünk – „milyen az Asz-dúr?” – legalább megközelítő megválaszolásához. Mindazonáltal bevallom, mintegy fél évszázadnyi muzsikos létem és tudatom sem volt elég ahhoz, hogy felfogjam vagy akár csak megközelítsem a *remekművek fogantatásának csodáját*: a pillanatot, amikor a *mű* és a *hangnem* kölcsönhatásban határozza meg egymást.

Nem tudom, beszélhetünk-e Bach esetében a választott hangnemek etikai-esztétikai jelentéséről, azoknak a mű karakterét meghatározó különbözőségeiről – legalábbis a későbbi másfél évszázad gyakorlatának értelmében. Nem tudom, a Wohltemperiertes Klavier, az Invenciók, a Sinfoniák darabjait lehet-e hangnemek alapján tipizálni. (Jó száz évvel később a Chopin-prelűdöket talán már lehet...). Nem tudom, egy családba tartozik-e a fuvolaszólós *h-moll* Ouverture (Szvit) és a többi *h-moll*: a partita szólóhegedűre, a fuvola-csembaló és a hegedű-csembaló szonáta, a D-dúr gambaszonáta Andantéja, az ötödik Brandenburgi verseny Affettuosója, a Máté passió „Erbarme dich” áriája. A *h-moll* hol melankólikus-nosztalgikus, hol küzdelmes, szenvedélyes hangja később válik meghatározhatóbbá. (Mozart egyetlen *h-moll* műve, az Adagio zongorára, a Schubert Befejezetlen szimfónia I.tétele, Mendelssohn Hebridák-nyitánya, Dal szöveg nélkül, Chopin egy-egy mazurka, keringő, scherzo és szonáta, Liszt szonáta és ballada, Brahms klarinétötös

és egy-egy capriccio, rapszódia és intermezzo zongorára, Csajkovszkij Rómeó és Júlia, Patetikus szimfónia, Dvořák csellóverseny.)

Többé-kevésbé rokon jellemzőkkel írhatjuk körül az *a-moll* színeit, hangulatait, auráját. (Mozart zongoraszonáta és Rondó zongorára, Beethoven hegedűszonáta, a C-dúr Razumovszkij-kvartett és a 7. szimfónia lassú tétele, op.132 vonósnégyes, Schubert három zongoraszonáta, hegedűszonáta, arpeggione-szonáta, Chopin keringő és mazurkák, Schumann zongora- és csellóverseny, hegedűszonáta, vonósnégyes, Mendelssohn Skót-szimfónia és vonósnégyes, Brahms kettősverseny, klarinéttrió, vonósnégyes, három intermezzo, Csajkovszkij zongoratrió, Grieg zongoraverseny, Mahler egytétéles zongoranégyes.)

Haydnnál a kísérletező és kalandozó kedvet, a formák és műfajok változatosságát érzem a hangnemek különbözőségéből adódó tipizálási lehetőségnél fontosabb tényezőnek. (Kísérletezésnek érzem például az egy-egy c-moll és fisz-moll, két-két h-moll, g-moll és f-moll vonósnégyest a tíz-tizenegy C-dúr, G-dúr, B-dúr és Esz-dúr „jól bevált” hangnemével szemben. Gyönyörű kivétel a D-dúr Erdődy-kvartett *Fisz-dúr* Largója.) Igaz, a Teremtés váratlan, fortissimo *C-dúrja* már fényt, tisztaságot, rendet, fenséget és szabadságot jelent, mint majd a Beethoven 5. szimfóniában és a Fidelióban, a Bűvös vadászban, a Brahms 1. szimfónia alpesi levegőjű kürt- és fuvola- szólójában („Hoch auf’m Berg, tief im Tal, Grüss’ ich dich viel tau-send-mal!” írja a mester Clara Schumannnak), vagy az ötödik ajtó – az ország, a hatalom, az erő – a Kékszakállúban.

Beethoven – Szabolcsi Bence szavaival – „a *hangnem* megválasztásának elhatározó és egyéni fontosságát hangoztatja”. Amennyire távol állt tőle a h-moll világa (az „öngyilkosok hangnemével” csak egyszer, az op.126 negyedik Bagatelljével tett kivételt), annyira végigkíséri életművét egy más módon, sötétebben drámai, esetenként gyászos, talán „legbeethovenibb” hangnem, a „patetikus” *c-moll* (az op.1/3 zongoratrió és az op.111 szonáta között egy-egy vonóstrió, vonósnégyes, zongoraverseny, hegedűszonáta, másik két zongoraszonáta, a 32 zongora-változat, a Coriolan-nyitány és az 5. szimfónia), amelynek esetében aligha beszélhetünk két- vagy többarcúságról. Ez az *Esz-dúrról*, Beethoven másik kedvelt hangneméről is elmondható. (Az első zongoratrió és az op.127 vonósnégyes között egy-egy vonóstrió és hegedűszonáta, négy zongoraszonáta, zongoraötös fúvósokkal, a Szeptett, az Eroica, a Harfen-kvartett és az Emperor-koncert.)

Az Esz-dúr közismert légkörének kialakulásához egy nagyon is gyakorlati szempont, a *hangszerszerűség* vezetett: ez a rézfúvósok kedvelt hangneme (Haydn trombitaversenye, Mozart három, Richard Strauss mindkét kürtversenye Esz-dúr), s mindaz a képzettársítás, ami a nevezett hangszerek közismerten hagyományos alkalmazási területeihez – katonaság, vadászat, ünnepély stb. – kapcsolódik, visszahat a „független” műzenére. Találkozunk vele – más

hangnemben is! – Haydnál (Évszakok – Ősz, „hallali” D-dúrban és Esz-dúrban), Mozartnál (az említettekén kívül a vonós és a fúvós Sinfonia concertante, a K.482 zongoraverseny, a „nagy” Esz-dúr szimfónia, a Varázsfuvola és a Titus kegyelme fanfárjai), Beethovennél (az Eroica Scherzójának kürt-triója, az Emperor-koncert néhány témája), a Brahms kürt-trió fináléjában, Bruckner 4.szimfóniájának B-dúr Scherzójában és Schumann pompás Rajnai-szimfóniájában, vagy a Menetelés a vesztőhelyre – horribile dictu g-mollban! – Berlioz Fantasztikus-szimfóniájában.

Vannak még hangnemek, melyek karakterének kialakulása – és visszahatásuk a születendő művekre – szintén a hangszeres „praktikumnak” köszönhető. Ilyen a *D-dúr*, melynek közismert nyíltsága, derűje, virtuozitása nyilvánvalóan a vonós hangszerek üres húrjainak csengésére-zengésére – nem kevésbé az akkordok megszólaltathatóságának egyszerűbb voltára – épít és abból él, Haydntól és Mozarttól Beethovenen és Paganinin át Brahmsig, Csajkovszkijig és Prokofjevig. De ha a *d-moll*t is ide vesszük – ami az üres húrok azonossága folytán indokolt – Bachtól, Schumanntól és Lalotól Wieniawskin át Sibeliusig és Hacsaturjánig. (A D-alapú hegedűművek nem elhanyagolható előnye, hogy nem csak fő- és mellék-, de szubdomináns üres húrjuk is van!) Figyelemre-méltó és elgondolkodtató, hogy a vonós hangszerek versenyműveinek népszerűségi listáján elvárható második helyezést az A-dúr helyett az *a-moll* látszik bitorolni Bach, Viotti, Spohr, Brahms, Dvořák, Saint-Saëns jóvoltából.

A hasonlíthatatlanul gazdagabb zongora-repertoárban sokkal kevesebb „egyszerű” hangnemű darabot találunk. Ennek vélhető okáról meggyőződhetünk, ha kezünket lazán nyitott tenyérrel a klaviatúrára helyezzük: középső ujjaink bizonyára fekete billentyűket érintenek...

* * *

Mozart – szinte hihetetlen! – mintegy húsz hangszeres művet írt *moll* alaphangnemben. Az említett *a-moll* és *h-moll* művek mellett egy zongora-hegedű szonátát *e-mollban* (ezen kívül csak egyetlen tételt ismerek ebben a hangnemben: a tizenhat évesen Milánóban írt G-dúr kvartett megrázó Adagióját), két vonósnégyest, egy zongora-fantáziát és egy zongoraversenyt *d-mollban*, egy Adagio és fúgát, egy zongora-fantáziát és szonátát, egy zongoraversenyt, egy fúvós szerenádöt és vonósötös-átíratát, és a Szabadkőműves Gyászzenét *c-mollban*. A felsorolás végére hagytam a talán „legmozartibb” hangnemet, a *g-mollt*, amelynek kromatikába hajló borúja, panaszos vagy drámai nyugtalansága, zaklatottsága vagy szigora nem csak abban a néhány műben jelenik meg, s nyilall szívünkbe, melyeket *g-moll*ként tartunk számon (két szimfónia, egy variáció-sorozat zongorára és hegedűre, egy zongoranégyes, és a zeneirodalom egyik csodája, a vonósötös); a *g-moll* légköre, különböző „szituációkban” is sajátos hangulata abban a pillanatban megérint, amint egy más alaphangne-

mű – és hangulatú – műben önálló tételként, kisebb vagy nagyobb formarészként megjelenik, vagy akár csak epizódszerűen felbukkan:

a nyolcéves Mozart „londoni” vázlatfüzetének (K.15) két darabjában már éppúgy, mint a K.159 B-dúr vonósnégyes Allegrójában, a K.380 Esz-dúr hegedűszonáta Andante con moto-jában és a K.456 B-dúr zongoraverseny Andante un poco sostenuto variációiban, a Haffner-szerenád első Menuettójában, a K.156 G-dúr kvartett Tempo di Menuettójának, a K.301 G-dúr hegedűszonáta Allegro tételének, a d-moll zongoraverseny Romance-ának vagy a K.295 hangversenyária „Il cor dolente...” közép részében, a „Les Petits Riens” egyik Gavotte-jában, a K.42 Grabmusikból az Angyal, Az álruhás kertészlányból Arminda bosszúáriájában és a Szöktetés... I. felvonásából Ozmin (és Belmonte) jelenetében, A szíinigazgatóból Madame Herz Ariettájában, a K.172 B-dúr vonósnégyes, a Gran Partita, a „nagy” G-dúr kvartett és a Kegestatt-trió Menuettójának Trio-részeiben, a K.379 G-dúr hegedűszonáta Andantinójának, a K.496 G-dúr trió Allegrettójának, a K.455 zongora- és a K.501 négykezes változatok egyik variációjaként, epizódszerűen a K.454 B-dúr hegedűszonáta I., a G-dúr hegedű-brácsa duó, a fagottverseny, a G-dúr hegedűverseny, a K.378 B-dúr hegedűszonáta és a K.564 G-dúr trió III., a G-dúr zongoraverseny II. és III. tételében, az Idomeneo első Ilia-áriájában, Constanze, az Éj királynője és Pamina panaszában, más, összetettebb jelentéstartalommal Papageno „búcsújában”, vagy a Der Zauberer c. dalban. (A K.379 G-dúr hegedűszonátáról lesz még szó.)

A g-moll alaphangnemű Mozart-művek közül kettő (a zongoranégyes és a vonósötös) G-dúr tétellel zárul. Ez a (hosszabb-rövidebb) *dúr kicsengés* valószínűleg több évszázados hagyomány, a „pikardiai terc” öröksége, ami konvencióvá tette a moll darabok dúr befejezését. A *dúr* (az olasz duro-ból) egyébként nem feltétlenül „keményebb” mint a „lágymoll” *moll* (olaszul molle). A megnevezés félrevezető: a hangnemek elsődleges (hang)nemi jellegére – a nagy- vagy kisterces (tonikai) akkordra – utaló maggiore vagy minore, major vagy minor, majeur vagy mineur elnevezések tárgyilagosaabbak, józanabbak, nem befolyásolják elő- vagy utóítéletünket. Kemény-e például a Schubert-kvintett E-dúr Adagiója, lágyabb-e testvérének, az utolsó, B-dúr zongoraszonátának cisz-mollba hajló Andante sostenutoja? Kemény vagy lágymoll a Befejezetlen szimfónia E-dúr Andante con moto-ja, a Così fan tutte I.felvonásbeli E-dúr Terzettinója, a Beethoven G-dúr zongorás és vonós trió, az e-moll Razumovszkij-kvartett és a c-moll zongoraverseny, két c-moll és egy e-moll Brahms mű: az 1. és 4. szimfónia, a zongoranégyes szívbe markoló lassú tétel, a Tannhäuser-nyitány vagy a Siegfried-idill E-dúr alaphangneme?

Pompás hangnem-dramaturgiával kíséri Mendelssohn a Szentivánéji álom történetét: 1. Nyitány – e-moll, *E-dúr*, 2. Scherzo – *g-moll* (mint az Oktettben és a c-moll zongoratrióban, de milyen más, mint a Mozarté!), 3. Tündérek tánca – *e-moll*, 4. Altatódal – *A-dúr*, *a-moll*, *A-dúr*, 5. Intermezzo

(nyugtalan, zaklatott Allegro appassionato) – *a-moll*, 6. Notturmo – *E-dúr* (mi más is lehetne?), 7. Nászinduló – *C-dúr* (a hangnemi rokonság és a témafejtés ritmusa a Nürnbergi mesterdalnokok nyitányára emlékeztet), 8. „Gyászinduló” – természetesen *c-moll*, 9. A mesteremberek tánca (a „szamárféjjel”) – *H-dúr*, 10. Finále – *E-dúr*.

A „négy kereszt” világából még két „program”zene méltó az említésre. (Hogy ezek nem programzenék? Dehogynem – csak nem címükben, hanem a „titkosításban”. Magán-asszociációkra, emlékekre, érzelmekre, *a képzeletre* épülő programot kínáló, *a hangnemi dramaturgia* segítségével.)

A Dvořák Új világ szimfónia Largója egy enharmonikus kört jár be: Desz-dúrból *cisz-moll* és *Cisz-dúr* középrészen át a szimfónia fő-főtémájának váratlan, parancsoló *A-dúr* megjelenésébe botlik, a vihar elmúltával visszatér az alaphangnembe, és kicseng az osztott nagybőgők páratlanul szép záróakkordjában.

Beethoven op.131 *cisz-moll* vonósnégyese meditatív-szenvedélyes Fúgával indul (Adagio ma non troppo...), lelkesülten szárnyaló „nápolyi” hangnemben, Allegro molto vivace folytatódik, a *h-moll* közjáték után *A-dúr* variációk következnek, majd hajsolt, száguldó Scherzo *E-dúrban*, az átvezető *gisz-moll* „sirató” után a küzdelmes, szélsőséges indulatok közt vergődő Finálé visszatér az alaphangnembe. Mindez attacca, megállás, pihenő nélkül – de a végén *pikardiai terccel!* Ars longa, vita brevis...

* * *

A *moll mű dúr zárótétellel* a romantikában válik általánossá. Dúr műből viszont mindössze kettőt ismerek, amely *moll* tétellel végződik: a Brahms *H-dúr* triónak *h-moll*, a Mendelssohn *A-dúr* (Olasz) szimfóniájának *a-moll* „saltarello” zárótétele van. Említésre méltó Haydn két par excellence *dúr* vonósnégyese, az op.76 Erdődy-sorozat első és harmadik, *G-dúr* és *C-dúr* („Kaiser”) darabja. Mindkettő zárótétele *moll*, csak a terjedelmes Kódákban „süt ki a nap”. A Brahms *G-dúr* hegedűszonátája *g-moll* zárótételének végén a *dúr* melankolikus búcsút int, a tizennyolc éves Debussy *G-dúr* triójának *moll* fináléja csak az utolsó ütemekben tér meg *dúrba*. Bach sokszor marad – a hagyományt mellőzve – a *moll* kicsengésnél, Mozart a terc mellőzésével „nemteleníti”, földöntúlivá emeli a Rekviem záróakkordját.

Különös eset Mozart K.379 *G-dúr* hegedűszonátája, melynek gazdagon díszített bevezetője és a variációs zárótétel közé a darab talán legerősebb, legemlékezetesebb része, egy szenvedélyes *g-moll* Allegro ékelődik. Hasonlóan a Kreutzer-szonátához, ahol az *A-dúr* bevezetés után a mű talán legmeghatározóbb tétele *a-mollban* van, és a *C-dúr* csellószonátához, ahol a bevezető Andante után a párhuzamos *a-moll* váratlan, „vivace” fordulatot hoz. (Nota bene: az op.90 – vagy D 899 – Asz-dúr Schubert-Impromptu asz-mollban kezdődik,

viszont Brahms utolsó zongoraműve, az op.119 Rapszódia Esz-dúrban indul, de esz-mollban zárul. Bach többnyire dúr tételekből álló, D-dúrban kicsengő fenséges Hohe Messe-jét a kezdő Kyrie és három ária alapján nevezzük *h-moll* misének.)

A „hangnemiség” tehát élő és ható jelenség az európai zene százötven-kétszáz évében, de – mint láttuk – nem szabad fetisizálni. A típusok mellett csaknem mindig fel tudunk mutatni anti-típusokat, és egy többtételes műnek nevet adó hangnem csak ritkán terjeszti ki hatalmát az egész darabra. A névadó első tétel többnyire a legerősebb, a zárótétel kiteljesít, meg- vagy felold, de a lírai, epikai vagy drámai *ellenpólus*, kontraszt – vagy pihenő – a rendszerint más hangnemű *lassú tételekben* keresendő. (Ennek a dramaturgiának köszönhetjük a legtöbb gyönyörű *Asz-dúr* zenét!) A hosszabb, sok részből álló művek – operák, misék, oratóriumok, szvittek – esetében sokszor hiába keresnénk alap- vagy akár uralkodó hangnemet: ki mondaná meg, hogy a Máté-passió e-mollban (nyitó kórus) vagy c-mollban van (záró kórus), a Verdi Requiemnek a-moll (Requiem) vagy inkább C-dúrba oldódó c-moll (Libera me) a hangneme? Trisztán és Izolda drámája az a-moll akkord nélküli a-moll előjátéktól (Langsam und schmachtend – lassan és sóvárgón) Izolda szerelmi halálának H-dúrjáig ível. Tagadhatatlan viszont, hogy a Don Giovanninak – a D-dúr Finále ellenére is – d-moll, a Varázsfuvolásnak az egész művet átható Esz-dúr alaphangulata, aurája van.

Ha a szerző maga írja át darabját más hangszer(ek)re más hangnemben, nyilvánvalóan nem beszélhetünk a mű tipikus hangnemiségéről, csak a különböző hangnemek megfelelő hangszeresítéséről. Beethoven F-dúr vonósnégyest írt az op.14 E-dúr zongoraszonátából, Bach E-dúr hegedűversenye és a belőle készült D-dúr csembaló- (zongora-) verseny egyformán autentikus. (Bár nem tagadom: Adagióját cisz-mollban még jobban szeretem...) A Muszorgszkij Egy kiállítás képeinek Ravel-féle zenekari változatában nem csak a Mester színtantáziáját, a hangszerek káprázatos arzenálját csodálom, de értetlenül állok a tény előtt: hogyan tudta elérni, hogy a mű minden „képe”, részlete ugyanabban a hangnemben szólal meg, mint az eredeti zongoradarabban.

A *tizenkétfokúság* kihúzza a talajt hangnemek rendszere és étosza alól: zenei *uniszex*. Ahol „egyenlőség” van a hangok között, ott nincs tonalitás; kis- vagy nagyszekundokból, csak maggiore vagy csak minore tercekből épülő hangsornak, hangzatnak lehet alaphangja, de nincs hangneme. Bartók 1.vonósnégyese környékezi ugyan az a-moll hangjait, 5.kvartettjét a „b” hang keretezi, mégsem mondhatjuk, hogy „Bartók a-moll, B-dúr vonósnégyes”. A Cantata profana kezdete mögül a d-moll színei sejlenek, végső kicsengése D-dúr: pikardiai terc, vagy „csak tiszta forrásból”?

* * *

Muzsikus-palánta korom óta érdekelnek a hangnemek jellegzetességei. Talán az *a-mollban* és a *h-mollban* írott művek hatottak rám legközvetlenebbül – egészen addig, míg egyszer, a Mozart d-moll kvartett Andantéjának előadása közben, az egyik epizódnál meg nem rezdült bennem valami; később, az op.1 Esz-dúr Beethoven zongoratrió Adagiojának tanításakor tudatosult bennem: *rezonálok az Asz-dúrra*. Akkoriban határoztam el, hogy körülveszem magam Asz-dúrral: hat CD-ből, körülbelül száz trackből álló sorozatot szerkesztettem Asz-dúr tételekből, darabokból – mintegy kétszáz év terméséből – Bachtól Rachmaninovig. Az antológia természetesen nem törekszik teljességre; csak emlékekre, élményekre és érzelmekre épül – tehát szubjektív. Hozzásegít, hogy közelebb jussak a kérdéshez: milyen az Asz-dúr, milyennek ismerte, milyennek szerette Henriette Voigtot Robert Schumann...

Negyedik ujj vagy üres húr?

Talán nemcsak elfogultság, ha azt mondom, a különböző hangszercsoportok közül a vonós család tagjai a legszebbek. Nem mintha nem volna esztétikum egy pompás barokk orgona felépítésében és díszítő elemeiben, némely fúvós „szerpentinekben”, a lant, a hárfa ősi formáiban és sziluettjében, de mindegyiknél szebb a hegedű, szinte *emberi* hajlataival és domborulataival, színeivel és arányaival. A találékonyság, a kézművesség és ízlés e páratlanul *szép* terméke *praktikus* is: igazodik az emberi test (a mellkas, a vállöv, a karok, a kezek, az áll stb.) paramétereire, és arányai, domborulatai, még díszítései is a hang, a megszólalás szépségét, erejét, színét szolgálják.

Hangolása – a többi hangszeréhez hasonlóan – sok évszázados kísérletezés, hagyományok és tapasztalatok eredménye, egyben legsajátabb jellemzője, legmeghatározóbb karakterisztikuma, sőt: legelemibb *joga*. Tanári munkám, s a vele járó egyéb foglalatosságok során – vizsgáztatás, zsűrizés, zenekari foglalkozás stb. – de hangverseny-látogatóként is régóta tapasztalom itthon és külföldön egyaránt, hogy a hegedűsök – felnőttek és fiatalok, tanárok és növendékek, zenekari játékosok és szólisták – *kerülik az üres húrokat*. Kerülik, mintha félnének, sőt irtóznának tőlük, mintha el lennének tiltva tőlük, mintha villanyáram volna bennük, amit az ujj letevésével semlegesíthetnek (természetesen a G-húr kivételével), vagy egyszerűen mintha nem is léteznének, nem vesznek róluk tudomást. Én azt hiszem, az áram kivételével mindegyik gyanúmban van egy-egy csipetnyi realitás, leginkább talán az utolsóban.



1. példa

Egy kiváló, értelmes és tehetséges tanítványom játszotta a fenti ujjazattal a Mozart K.378 B-dúr szonáta II. tételének középrészét. Azt hittem, rosszul hallok. (Bár be kell látnom, az ujjazatnak van egy „erénye”: következetes!) Kérdésemre, vajon miért játssza így ezt a részletet, először visszakérdezett: miért, hogy játszottam? Azután valami olyasfélét mondott, hogy „így alakult”, vagy „nem is tudom”... Miután jól mulattunk a dolgon, szépen eljátszotta a témát – üres D-vel – az 1. fekvésben.

Máskor nehezebb dolgom van a jó útra térítéssel, de minden esettel közelebb kerülök a jelenség lélektanának megfejtéséhez, megismerem az üres húr elkerülésére vonatkozó számonkéréseimre kapott lehetséges válaszokat, magyarázatokat, indoklásokat:

1. az üres húr *másképpen* – vagy – *csúnyán* szól
2. (az én hangszeremen) túl *élesen* szól
3. az üres húr mindig *hamis*
4. *nem lehet megvibrálni*
5. így van (nyomtatva) a kottában
6. nem is tudom – és végül
7. *a tanárom nem szereti* (nem engedi), vagy *lebeszél* az üres húrról.

Nos, nagyon hasznosak ezek a válaszok, mert több oldalról is bevilágítanak egy meglehetősen korlátolt, tipikusan és speciálisan *hegedűs* gondolkodásmódba és gyakorlatba, amit *degeneráltságnak* (a Magyar Értelmező Kéziszótár szerint „átöröklés folytán elkorcsosult, elfajzott”) kell neveznem, ha arra gondolok, mit szólna egy *gitáros*, ha valamilyen okból tartózkodnia kellene üres húrjainak megpendítésétől!

Vegyük sorra a fenti érveket és az ellenérveket:

1. „másképpen”, „csúnyán”. Véleményem rövid és lakonikus: *ne* szóljon másképpen, *ne* szóljon csúnyán! (Ha olykor megkérem tanítványomat, húzzon meg egy üres húrt – természetesen a G-húr kivételével –, rendszerint olyan csúnyán húzza, ahogy fogott hangokat soha. Mintha másik vonót, másik jobb kart használna az üres húrokhoz.) Ahelyett, hogy elkerüljük, *tanuljuk meg* az üres húrt adekvát módon megszólaltatni.

2. „túl élesen”. Válaszom: lásd az előbbi.

3. „hamis”. Kérdésem: miért lenne hamis? Jól kell behangolni, az alsóbb húrokat a „tisztánál” egy árnyalattal magasabbra. (Tanuljunk meg *szépen* hangolni!) A 4. ujj mindig tiszta?

4. „nem lehet megvibrálni”. Válaszom kettős: a) *az a jó!* A lefogott hangokat sem kell *túlvibrálni*, közelítsenek inkább a tiszta, mesterkéletlen üres-húr hangzáshoz. b) Dehogynem lehet megvibrálni! Meg kell tanulni a *vonóval* színezni, intonálni, „vibrálni”. (Valahogy úgy, mint a harmonikás, karjának hullámozó-lélegző mozgásával.) Gondoljunk a Mendelssohn-koncert I. tételében a fúvósok melléktémája alá tartott G majd E orgonapontra: az üres G-t nem játszhatjuk „üresen”, az E-t pedig „kifejezéssel”...

5. „így van a kottában”. Javaslatom: változtassuk meg, javítsuk ki, ha nem tetszik, ha nem értünk egyet vele, ha tudunk jobbat. Az ujjazat, a vonásnem a nyomtatott kottában sem szentírás. (Kivétel persze van: Bartók, Sztravinszkij, Ysaÿe – más kategória! Az Urtext is.)

6. „nem tudom”. Ezért született, erről szól ez az írás.

7. Ezt a pontot nem kommentálok.

Régi kottám tanúsága szerint én is el voltam tanácsolva az üres húrok használatától – a *Bach a-moll* koncert főtémáját az alsó ujjazat szerint kellett játszanom (persze kötött tizenhatodokkal):



2. példa

Vajon miért? Miért nem az 1. fekvésben? És miért nem jutott évtizedekig eszembe, hogy a *Mozart klarinétös* főtémáját – már amikor a prímet játszottam – a „természetes” fekvésben indítsam? (Leopold Mozart.)



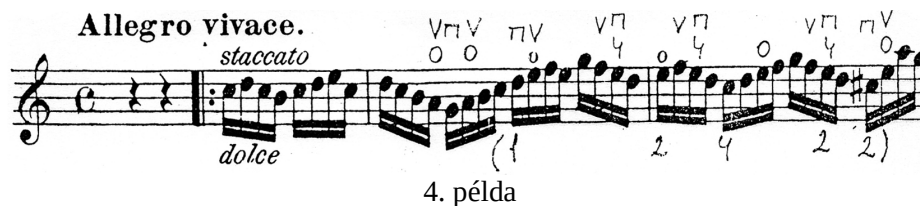
3. példa

Indítottam a 3. fekvésben (a 3. ütemben üveghanggal), a 4. fekvésben (nyújtott 4. ujjal, a 4. ütemben visszanyúlva), sőt a 2. fekvésben is, a 3. ütemben leszállva az 1. fekvésbe: mindent elkövettem, hogy a szegény üres A-húrt megússzam, és ennek a fölösleges aggálynak feláldoztam a legkézenfekvőbb, egyszersmind legszebb, legtisztább megoldást. Megjegyzem, ugyanennek a megoldás-keresésnek tárgya és áldozata rendszerint a *Haydn B-dúr* „*Napfelkelte*” vonósnégyes I. tételének gyönyörű főtémája – és még annyi minden!



3/A példa

Amikor az üres húrok sajnálatos mellőzéséről beszélek, természetesen nem a gyors, virtuóz menetekre, futamokra gondolok: ott más szempontok érvényesülnek – zökkenőmentes, töretlen húrátmenet, fürgeség, „kényelem”, a détaché, spiccato játékban ezenfelül többnyire a hegedűn természetes húrvtáltás-irány (alsóbb húr lefelé, felsőbb húr fölfelé).



4. példa

Említést érdemel a másodhegedű húrválasztása – tehát ujjazata – a *vonós-négyesben*, zenekarban, *oktáv unisono* esetén. Az első hegedű (a felső szólam) erősítésének, megtámasztásának, „bélelésének” kívánatos szerepét ilyenkor – és általában – úgy és akkor tölti be a másodhegedű (szólam), ha világos hangszínt, tehát alacsonyabb fekvéseket, több üres húr választ, különösen a *forte* dinamikában. Gondoljunk arra, hogyan játszanánk az adott helyet *egyedül*, oktávokban! (Hagyjuk a sötétebb tónusokat a *mélyhegedű*nek. Így lesz teljesebb a vonós-kvartett *négy regiszterű* színskálája.) – Mozart K.387 G-dúr és K.428 Esz-dúr vonósnégyes:



5/A és 5/B példa

Az üres húr vagy 4. ujj kérdése frazeálási jelentőséget is kaphat olyan helyeken, ahol a választott megoldás szinte demonstrálja véleményünket. Sőt, összefüggésbe hozhatjuk a vonásnem jelölésének módjával. A *Haydn* idézetben (D-dúr op. 20) a felső ujjazat a felütéses struktúrának felel meg, a *Schubert* a-moll idézetben a D-húros „a” megtörné a dallamot, a *Dvořák* F-dúr IV. tételében a vezető szólam csak *üres a-val* marad a partitúra „tetején”:





6/A, 6/B és 6/C példa

Hegedű-literatúránk újabbkori gyöngyszemei, *Bartók* duói – a paraszti és a gyermeki, az egyszerű sőt „primitív” hegedülést pódiumra emelve – szinte az üres húrokra vannak írva, a csengő-bongó, „hangoló” hegedű-hangzás a lételemük. Vajon nem egy fajta *degeneráltság* a hegedű-irodalom bármelyik darabja alól kihúzni a „tisza” hangzás talaját az üres húrok mellőzésével, különösen az egyes dallamok, frázisok záróhangjain? Mi más lehet a jelenség magyarázata például a *Mozart* A-dúr szimfónia Menuetto-téma, vagy a „Jagd”-kvartett Menuetto-Trio második része 4. ujjas *torzítására*? (Mindkettőről van emlékem a közelmúltból.)



7/A és 7/B példa

Rehabilitálnunk kell tehát az üres húrokat, mégpedig nem csak úgy, hogy teljes jogú résztvevői legyenek játékunknak, ujjazatokban megnyilvánuló zenei és hangszeres gondolkodásunknak, de mintegy hangzás-ideált is kínálva fülünknek, hallás-kontrollunknak, leszoktatva bennünket a sokszor felismerhetetlenségig vibrált hangok modoros beidegződéseken alapuló, ál-expresszív képzésének rossz szokásáról. Ehhez persze – mint már említettem – az kell, hogy a jobbkez, a vonó is részt tudjon vállalni a hangképzésben, az intonációban, sőt a vibratóban is! Az üres húroknak és a lefogott hangoknak is előnyére válik, ha hangzásban *közelítjük* őket egymáshoz. Tisztább,

természetesebb hangzást kapunk, ha megtanuljuk *magunkévá tenni* az üres húrokat, a hegedű *legodaadóbb* hangjait.

* * *

Mellékelek néhány 4. *ujj-lenyomatot* „az akut vagy krónikus üreshúr-fóbia szimptómái” témájú példatárból, ami sok évtized hangversenyein, versenyein, vizsgáin, mesteriskoláin, hétköznapi tanóráin látott-*hallott* élményeimből állt össze. A hitetlenkedőket biztosíthatom – ha nem is bizonyíthatom –, hogy a közölt példák hitelesek:

Bourrée II. 4

(brácsán)

248

dimin.

vi. 3

Un poco adagio e affettuoso 2 2 4 0 4

[p dolce]



Handwritten musical score for a piano piece, featuring various musical notations including treble and bass staves, dynamic markings (f, p), articulation (tr, V), and fingerings (1, 2, 3, 4).

The score consists of several systems of notation:

- System 1:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 1, 2, 3, and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4, 3, and 4.
- System 2:** Treble clef, key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 4 and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4 and trills.
- System 3:** Treble clef, key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 1, 2, 3, and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4, 3, and 4.
- System 4:** Treble clef, key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 4 and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4 and trills.
- System 5:** Treble clef, key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 1, 2, 3, and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4, 3, and 4.
- System 6:** Treble clef, key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 4 and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4 and trills.
- System 7:** Treble clef, key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melody with fingerings 1, 2, 3, and trills. The second staff continues the melody with fingerings 4, 3, and 4.

RONDEAU



Végül néhány példa a „másik oldalról” – mindegyik kiállta a meg- és egytetértés, sőt a nyilvánosság próbáját: *Bach* A-dúr hegedűszonáta, *Haydn* A-dúr vonósnégyes op. 20 és D-dúr zongoraverseny, *Mozart* A-dúr hegedűszonáta K. 305, A-dúr zongoraverseny K.414 és D-dúr hegedűszonáta:



o vπ
Un poco Adagio

(0)
Allegro di molto.

VO
p

Allegro con spirito

o π o π o π