

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 - hegedűművész és Pusker Ágnes - hegedűművész

Kottagrafika, kottaszerkesztés:

Kovács Marietta Mária

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

Tanári segédkönyv hegedűsöknek

2.

F. Wohlfahrt: 60 etűd (op. 45)

jelöléseinek átdolgozása és
didaktikai szempontú elemzése

II. kötet (31–60)

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

https://www.parlando.hu/2025/2025-5/Sarosi_Gyorgy.pdf

A Tanári segédkönyv 1. (Parlando 2026/1) 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-fJbivAdlHwyzvdl61OlWsO952upI?e=3Vm1tE

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

Tartalom

Bevezető

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 és hangzó illusztrációi

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

Az etűdök elemzése

A **31/1./2./3. C-dúr (Moderato)** a fekvésjáték és fekvésváltás előkészítő munkájához jelent segítséget, annak technikai összefüggéseiről és zenei tartalmáról ad bővebb tapasztalatot. Az etűdöt nemcsak egy rövid idejű átjátszásra ajánlom, hanem hosszabb távú gyakorlásra is, mellyel jó hangszeres diszpozíció érhető el. Ugyanakkor a tanulók skálázáshoz való viszonyát és kedvét is erősíthetjük vele! Ha megvizsgáljuk az adott anyagot, észrevehetjük, hogy a harmadik fekvésen kívül az első és a második fekvés tanulmányozására is alkalmas. Ennek eredményeként további improvizációs és transzpozíciós lehetőségek adódhatnak más hangnemben való játékokra, melynek tapasztalatai jól hasznosíthatók a hallásfejlesztésben és a fogólap jobb megismerésében egyaránt.

Az érdeklődő három azonos, de más-más ujjrenddel ellátott kottát talál a kötet elején, mely megkönnyíti a hangok olvasását és a bal kéz előkészületeit. Kezdsnek az első fekvés gyakorlását ajánlom, melyben (kivételesen) nem játszunk nyitott húrokat. Ezután következik a második fekvés, melyben a tanuló megérezheti a bal kéz helyezkedési különbségeit az első fekvéshez képest, például tenyérérzetben, billentésben és fekvehagyásban. A gyakorlás kezdetén az első és második fekvésverzió 25–28. és a 37–38. ütemeit kihagyhatjuk, majd a harmadik fekvés megismerését követően a kihagyott részeket vissza kell helyezni a gyakorlási folyamatba.

A harmadik fekvés játéknál fontos megfigyeltetni a tanulóval az előzőekhez viszonyított bal kéz keretérzetének különbségeit. Ez megmutatkozik például a billentés távolságérzetében. (A hangok érezhetően közelebb kerülnek egymáshoz).

Amikor úgy érezzük, hogy megerősödtek a tanuló fekvésérzettel kapcsolatos tapasztalatai, elkezdhető a dallam kvintkör hangnemein való gyakorlása, kotta nélkül és hallás utáni játékkal.

Fontos megjegyzés: játék közben törekedni kell a kiegyenlített hangzásra. Az etűdöt ajánlott többféle vonásvariációval is gyakorolni, ami előkészíti a virtuóz vonások játékát.

Az etűd előadásánál figyelemmel kell lenni például a 8. ütem G-dúr kitérésére és kettős frazírozására, vagy a 17. ütemben a C-dúr visszatérésére. A bal kéz ujjainak fekvehagyását azonban nem szabad eltúlozni, ugyanis akusztikai problémák is adódhatnak a fekvehagyással kapcsolatban, ha például több ujj marad lent egyszerre a fogólapon. Ekkor ugyanis elvész a hegedű szabad csengése, rezonanciája.

A 32. C-dúr (*Allegro*) a ritmusértékek dallamban történő formálását mutatja be egy *forte* dinamikájú, *risoluto* karakterű kompozícióban – a nyolcadtól az egész értékig. A darab 4/4-es ütembeosztású, azonban az előadásnál a dallam és a ritmus szerkezeti felépítése miatt a 2/2-es lüktetés érzete folyamatosabb játékot eredményez. A darab 8 ütemes zenei egységekből építkezik, benne egy- és kétütemes, valamint négyütemes motívumokkal.

Formai szempontból a darab három nagyobb részre osztható (1–16., 17–57, és 58–93. ütem). Az első rész a fődallam – mely csupán a C-dúr akkord ritmizált felbontásaiból áll – 8 ütemes bemutatásával kezdődik, majd annak ismétlésével folytatódik és G-dúrban zár. A második rész az első dallamanyagát variálja több, C-dúr körüli hangnemet érintve (pl.: a 31. ütemtől F-dúr, a 45. ütemtől a G-dúr), szekvenciális ismétlésekkel. A harmadik részben az első 8 ütem teljes terjedelmében visszatér, majd a témaanyag variálásával nem G-dúr felé, hanem F-dúr felé tér ki, így a C-dúr alaphangnemre zárásként mintegy felemelkedik. Az etűdöt a fődallam ismételt elhangzása keretezi.

Technikailag a melódia az első és harmadik fekvésekben mozog. A harmadik fekvés jelölésénél figyelembe vettem a Szigeti-féle *jó vonóirány* javaslatát, figyelve a kényelmi és a jobb hangzás elérésének szempontjaira.

Vonóhasználat szempontjából a darabban négyféle időbeosztást különíthetünk el, amelyeket a ritmusértékek határoznak meg. Ezek játékmódjára a különféle kottakiadások egyikében sem találtam jelzést, azonban a zenei anyag hangzási képe megkívánja az általam jelzett differenciáltságot. Az artikulációs különbségek megjeleníthetők vonósebességben és tapadásban, valamint a zenei súlyok és hangsúlyok különbségeiben.

Fontos megjegyzés: a nyolcad értékek, különösen a súlyosabb ütemelőzők legyenek nagyon tagoltak (*tenuto*) és éneklőek, melyek rávezetnek a kezdő félértékre, s egyben megadják a következő motívumegység induló súlyát is. Ezt segíti a nyolcütemes egységek zárása és az új dallam indulása között lévő technikai szünet, mely zenei idő alatt a vonó áthelyezhető a kápa közelébe, az ideális vonóhelyre. A zenei folyamaton belül fontos különbséget tenni a *statikusabb* (fél kotta) visszalépő hangjai és a harmóniát építő két ütemes dallam mozgása között, mely dinamikában és tempóban is előrevivő. A negyed értékek is ez utóbbit képviselik, melyek szintén súlyosak, de záró-figurájukkal együtt már három- vagy négyütemes egységet alkotnak. Az egész értékek vonósebessége a legnyugodtabb, ugyanakkor a nagy hűrtávolságok elérése a hangok közötti technikai szünetekben jól előkészíthetők.

Szólni kell a *vibrato* használatáról is. Ebben a műveletben a *marcato* hangokat úgy kell előkészíteni, hogy azok a megszólalás pillanatában már vibrálható állapotban legyenek. A negyedek *vibratoj*ának rövid kicsengésűnek kell lennie, viszont az egész értékek *vibratoj*át ki kell tartani a hang teljes hosszában.

A 33. *G-dúr (Allegro moderato)* alapkarakterében hasonlít az előző etűdhöz, azonban a hosszabb ritmusértékek hangsúlyozása nem kiélezett, és a tempója is kissé nyugodtabb. A nyugodtabb tempó ellenére azonban ennél az etűdnél is a 2/2-es lüktetés adja a helyesebb zenei értelmezést.

A darab formai szempontból három részre osztható (1–26., 27–57. és 58–97. ütem, benne a *codával*). Mindhárom rész a nyitó dallam nyolc-, illetve négyütemes változatával indul, majd annak anyagából képzett további variációkkal folytatódik. Különleges, a fődallammal ellentétes lírai hangvétel figyelhető meg a 42. ütemtől, ahol az expresszív, kifejező erővel rendelkező hangképzés megvalósítására van lehetőség. Ez jelenti az ütemelőző és a hosszú hangok törésmentes kötését és *vibratoval* való megtartását, melyek többszöri kapcsolódására is figyelni kell. A *coda* indulásánál a 81. ütemtől szintén karakterváltás szükséges, ahol piano dinamikai szinten a rejtett orgonapontok (*d* és *g* hangok) megtartásával kromatikus és diatonikus skálafordulatok következnek, a belső szólamok kiemelésével (zenei idővel és *vibratoval*). Ezt követően *G-dúr* hármashangzat-felbontás és akkordok erősítik meg tanulmány zárását.

Az előző etűdhöz hasonlóan ez a tanulmány is az első és a harmadik fekvés játékára épül, azonban a darab kezdésénél a könnyebbnek tűnő harmadik fekvés helyett az első fekvésben való játékot ajánlom. A folyamatos játéknál ugyanis a harmadik ütemre már kialakul a játékos fogólapérzete, mely biztonságérzetet adhat a harmadik pozícióban való folytatásra.

Fontos megjegyzés: a kottában ugyan nincs *tenuto* jelölés a hangokon, azonban a jól artikulált hangzás érdekében ez feltétlenül szükséges. Az etűdben például a motívum (indító) súlyozása mellett a rövidebb és hosszabb hangértékeket is ezzel a technikával szükséges kiemelni (kitartani és elválasztani). Az etűd elején például az ütemelőzős negyed (*d*) hangot kitartva és elválasztva játszunk a pontozott (*g*) félhanghoz, melyhez hozzáigazítjuk a *vibrato* játékmódot is.

A **34. D-dúr** (*Allegro*) egy táncos karakterű, 6/8-os virtuóz *Gigue*. Az etűd három részből áll (1–16., 17–40. és 41–56. ütem), mindhárom a nyitó, 8 ütemes egységgel indul. A folytatás azonban mindig más. Az első részben a csatlakozó nyolc ütemmel együtt egy A-dúrba moduláló periódust alkot, a másodikban váratlanul B-dúrban, a tercron hangnemben folytatódik (25–32.ütem), majd ennek párhuzamos molljába, g-mollba tér ki (33–38. ütem). Itt megjelenik a nyitódallam első 4 ütemének moll változata. Ezek a romantikus hangnemváltások szokatlanok lehetnek a fiatal hegedűsök számára. A visszavezetés után a 41. ütemben induló visszatérés második fele ismét új, de már az alaphangnemben maradó, lezáró-jellegű egységet alkot. Az etűd formája így – a nyolc ütemes egységeket végig megtartva – a

$$b \mid a c d \mid a e \mid$$

Ez az etűd is az első és harmadik fekvésben mozog leggyakrabban. Dallama hármashangzatokra, egyszerű skálákra, valamint kromatikus lépések és orgonapontszerű *tartott, ismételt* hangok kombinációjára épül. A gyors játékra való tekintettel jól kihasználható az ujjak kvintfogásos fekvehagyása is. A vonóhasználatban a gyors hármas lüktetés a *kis-detaché*val való játékot igényli, a vonó felső harmadában vagy csúcscsözelben. Ebben a kiadásban is számtalan vonásvariáció található, melyek jól fejleszthetik a tanulók artikulációs készségeit.

Fontos megjegyzés: ez utóbbit a lassú játék is fejleszti, különösen akkor, ha jól figyelünk a két kéz szinkronjára, a húrváltó mozdulatok (önálló vagy közös húrsíkjainak) kontrolljára.

A **35. C-dúr** (*Allegro*) a szerző az előző tanulmányban megtapasztalt gyors hármas hangcsoportok immár triolás lüktetés érzetét terjeszti ki a *legato* és a *martelé* vonás kapcsolatára. Az etűd egy kétütemes ritmusmotívum folyamatos ismétlődésére épül, különböző dallamvariánsokkal. A darab formai szempontból három egyforma terjedelmű, 32 ütemes egységből áll (1–32., 33–65. és 65–96. ütem).

Az első rész egy erős korrespondenciát¹ tartalmazó, G-dúrba moduláló nagyperiódus. A második szakasz többnyire G-dúrban marad. A harmadik rész a visszatérés, mely az első szakaszhoz hasonló nagyperiódust alkot, de utótagja az alaphangnemben marad és kadenciajelleggel zárja az etűdöt.

¹ A korrespondencia: az előtag (itt 16 ütem) és az utótag (16 ütem) első frázisa (8 üteme) megegyezik, de a zárófrázis eltér; a *a_v* szerkezetű, tipikus bécsi klasszikus mintájú periódus.

A korábbi etűd előgyakorlataiban már volt lehetőség kipróbálni a hármas kötésű hangcsoportokat, viszont ebben a tanulmányban két triola kötésének gyakorlata sajátítható el azzal a többlettel, hogy a motívumok két $\frac{3}{4}$ -es ütemből épülnek fel. A motívumok tagoltsága érdekes abból a szempontból, hogy az ütemelőzővel induló első motívumíz érkező súlya továbblendül a következő ütemre, és körülíró váltóhangos figurációval vezet a második ütemek negyedeire, mely kettős tagoltsága révén különleges hangzási képet hoz létre.

Ujjrendi szempontból indokolt lehet több figuráció esetén is a *megszokottabb* első és harmadik fekvés helyett a második fekvés használata. Erről rövid gyakorlás után meggyőződhetünk, hogy ezzel az ujjrenddel könnyebb és gördülékenyebb a játék. A 87–88. ütemek játékához a harmadikból a negyedik fekvésbe való *átnyúlási* technikát javaslom. Vonóhasználatban sebességkülönbséget kell tennünk a *legato*-kötésű triolák (lassabb), és a *martelé*-típusú (gyorsabb) negyedhangok között.

Fontos megjegyzés: az etűd zenei anyaga alkalmas *a kör a körben* folyamat érzetének gyakorlására is, melynek jelölése az etűd elején látható. (A ritmusváz előgyakorlatként való játéka hasznos lehet az időarányok bemérésére). Ez arra hívja fel a figyelmet, hogy az úgynevezett tagolási helyeken a játékos előre elképzei a következő dallamegységet, melynek érzete reflexszerűen elindítja a mechanizmus működését.

A **36.** *D-dúr (Moderato)* és a **37.** *B-dúr (Moderato)* két rövidebb lélegzetű etűd. Zenei anyagában mindkettő többnyire kétütemes ütempárokban mozog, melyek egyszerű hármashangzat felbontásokat, illetve skálákat tartalmaznak.

Mindkét etűd visszatérést tartalmazó, **A B A** forma. A **36.** etűd ritmikai monotonitását az akkordfelbontás és a skálamozgás dinamikus váltakozása oldja fel, valamint a középrész (17–32. ütem) *A-dúr* kitérése.

A **37.** etűd kétütemes ritmusmotívumokból építkezik, melyek a középrészben (9–16. ütem) besűrűsödnek: a motívumzáró félhangok hiánya, valamint a tizenhatodik ütemen belüli áthelyeződése mozgalmassabbá és izgalmasabbá teszi a hangzást. Középrésze azonban – a már megszokott, klasszikus hangnemrendnek megfelelően – ebben az etűdben is a +1-es hangnemben, *F-dúrban* szól. A visszatérés a 17. ütemben kezdődik, és szinte teljesen pontos.

A *D-dúr* etűdben bal kéz szempontból ügyelni kell a nyitott húr és a harmadik fekvés pozíciójának az előkészítésére, melynél fontos a kar és tenyérhelyzet együttes keresése, az ujjak fekvéshagyása és egymáshoz való viszonyítása. A *B-dúr* etűd játékához szükséges megkeresni a hangnemhez igazított legkényelmesebb bal kéz pozíciót, mely külön skálagyakorlatokkal érhető el. Ez jelenthet többféle ujjrendi megközelítést, mely megmutatja

az adott hangnem legjobb hangzási pozícióját. Az etűd kezdésénél és a visszatérésnél is ezért javaslom a második fekvés használatát.

Fontos megjegyzés: a szerző által jelölt *mérsékelt* tempó és a forte dinamika megkívánja a vonó közepén való éneklő *detaché* játékát, mely a B-dúr etűdben kiegészül még egy egyszerű tizenhatod díszítőelemmel is. Ez utóbbi figurációt érdemes *expresszív* módon előadni, hogy a frázis második része a *crescendáló* nyolcadokkal továbbépüljön, és a vibrált félhanggal dinamikában is tartható legyen.

A kötet következő darabja szintén B-dúrban íródott, mely tudatos szerkesztési elv eredménye lehet. A **38.** (*Moderato*) etűdben így a bal kéz könnyebben tájékozódhat a fogólapon, és könnyebben találhatja meg a hangnemre jellemző kar- és kézhelyzeteket. Ez azért is fontos, mert ez egy *arpeggio* etűd, amelyben az ujjak akkordszerűen helyezkednek el. A tanulmány két motívumból építkezik: az első egy nagyívű, felfelé törő hármashangzat-felbontás, a második pedig egy hangisméltéses ereszkedő-szekvenciázó dallam. A 9. ütemtől az akkordfelbontások kerülnek túlsúlyba, majd a 13. ütemtől F-dúrban folytatódik a darab. Rövid g-moll kitérés (25–28. ütem) után F-dúron át (29–32. ütem) visszavezet a B-dúr alaphangnembe, előkészítve a tematikus visszatérést (41. ütemtől). Az etűd egy hatásos *codával* ér véget.

A megvalósításban fontos az ismétlődő hangok fekkevagyása, mely igen gyakran a kvint hangközökre is érvényes. Emellett meg kell említenünk egy főleg a barokk zenében használatos ritmusképletet (az egy külön és három kötött hangokat), mely az etűdben skálaszerűen elrendezett. E ritmusképlet fekvésváltásai azonban csak azáltal tehető zeneibbé és gördülékenyebbé, ha a fekvésváltás a különálló hang utáni vonásra kerül. Ezen túl a gördülékenység úgy is megvalósítható, ha a teljes fekvésváltás helyett, ahol lehet fél-fekvésváltást alkalmazunk.

Javaslatom szerint az etűd első ütemének harmadik fekvésben való indulása zeneibb megoldást ad és biztonságosabb, mint más kiadások ujjrendjei. A javasolt ujjrend és a *legato* vonás jól összerendezhető a hangcsoport előkészítésével (a *d* húron játszott basszushang fogásérzetével, időbeliségével és vibrálhatóságával). Ugyanakkor a három húr átívelő induló súly után a *legato* vonás nem törik meg.

Fontos megjegyzés: a fentebb említett ritmusprobléma megoldására a vonósebességet szükséges megváltoztatni úgy, hogy a *legato* hangok utáni rövid hangot nem szabad hangsúlyosan és túl sok vonóval játszani. A lassabb gyakorlótempóban egyébként jól

megfigyelhető a ritmusképlet helyes időbeli kapcsolódása is, ha a második, harmadik és negyedik ütemeket a kottában jelöltek szerint gyakoroljuk!

Az etűd zárásaként az akkordok előkészítése a skálamenet záróhangjának kvintfekvehagyásával már korábban megtörténik. Jobb oldalon az akkordokra való felkészülés szintén a szünetben történik, ahol az egész kar lendületének felhasználásával (és nem nyomásával) a két alsó húr zengetésével szólaltatjuk meg az akkordot, mint ahogyan a *fogaskerekek egymásba fordulnak*.

A 39. C-dúr (*Moderato*) a *legato* vonás érzetének fejlesztéséhez ad hathatós segítséget. A kottakép ugyan együtemes hangcsoportok *legato*ját mutatja, de a dallamívek és kapcsolódásai két- és négyütemes motívumokban értelmezhetők. A melódia felfelé és lefelé menő hármás- és négyeshangzatokra épül, kihasználva a hegedű harmadik fekvéssel bejárható regisztereit. A tanulmány három nagyobb részre osztható (1–16., 17–40. és 41–56. ütem). Az első egység egy 16 ütemes korrespondeáló² periódus, majd a félértékű megállásokat nélkülöző, sűrűbb szövésű, G-dúr felé kitérő középrész következik, a memorizálást könnyítő belső frázisismétlődésekkel. A 41. ütemben kezdődő visszatérés terjedelme megegyezik a kezdő periódus terjedelmével, de utótagja már kadencia-funkcióval bír.

Fekvésváltási szempontból a különböző kiadások kizárólag csak az első és harmadik fekvés közötti váltást ajánlják, holott a dallamépítésben indokolt lehet a második fekvés használata is. Ilyen lehet például a 3. és 4. ütem dallamfordulata, vagy a 15. ütemtől a 20. ütemig tartó hosszabb dallamrészlete. Különleges ujjrendlehetőség adódik a 25. és a 33. ütemektől kezdődő négy ütemben, ahol a kromatikus lépések miatt a kéz eléri a második fekvést, majd hasonló fordulattal bejárja a félfekvést is, vagy a 48. ütemtől a *coda*-ban, ahol zenei és technikai szempontból is alkalmasabb a második fekvés.

Vonójáték szempontjából lényeges megtapasztalni a *súlyérzetes vonóindítást*, mely az együtemes kötésekkel szemben a kétütemes vagy négyütemes indulásokra koncentrál. Ez azt jelenti, hogy az első két ütem súlyérzete az induló *g* hangban összpontosul, mely a 3–4. ütemekben hasonló módon megismétlődik, viszont az 5–8. ütemig egy négyütemes egységet járunk körbe, ami súlyérzetben és lendületben mozgékonyabb, mint az előzőek voltak.

Fontos megjegyzés: a fenti súlyérzet kezelése a zenei szempontokra való figyelemmel valósul meg, mely az előre elképzelt (ritmus, dallam és harmónia) együtteséből építkezik. Az

² korrespondencia jelenségét mutató periódus: az előtag (1-8. ütem) kezdete, és az utótag (9-16. ütem) kezdete (itt: első 4 üteme) megegyező, de a tagok záradéka eltérő.

etűddel kapcsolatban azt is megállapíthatjuk, hogy a melódia dallamszerkezete rendkívül dinamikus, mely megköveteli a játékostól, hogy megmutassa (észrevétesse) a dallamon belüli belső szólamokat, díszítéseket és disszonanciákat egyaránt.

A **40.** *G-dúr (Allegro scherzando)* a szerző egyik virtuóz vonást bemutató etűdje. A vonás neve: *ricochet*, mely ugratott vonást jelent. A vonás a húrra dobott és ugrásra készített vonó kapcsolatából jön létre. Ennek lényege, hogy tempótól függően egy jól megválasztott vonóhelyen rövid és könnyed hangokat képezzünk. Az etűd karakterjelzése könnyed és tréfás előadást is jelent, melynek megvalósítása nagyban függ a vonó rugalmasságától, a játékos flexibilis vonótartásától és karhelyzetétől. Ezzel szemben az ujjak rugalmatlansága vagy szorítása megakadályozhatja a vonórúd és szőr megfelelő rugózását.

A *ricochet* tanulmány három nagyobb egységre osztható (1–20., 21–47. és 48–63. ütem). Az első rész egy 16 ütemes, erős korrespondenciát³ mutató egység, melyet egy négy ütemes bővítmény erősít meg. Négyütemes, sajátos induló karakterű egységekből áll, melyek hangismétléses hármashangzatvázakra épülnek. Ez végigvonul a teljes etűdön, mindvégig *G-dúr* hangnemben. A második rész egy oktávval mélyebben exponálja a fejmotívumot, majd gyakori motívumismétléssel, a középrészekre jellemző nyitvahagyással vezet rá a látszólagos visszatérésre (40. ütem). A pontos, valóságos visszatérés csak a 48. ütemben kezdődik, és a rövidített zárófrázis után az 56. ütemben egy, a *G-dúr* akkordot ismétlő *codá*ba torkollik.

A darabban az ujjrendválasztás legfontosabb szempontja, hogy az összetartozó két tizenhatod- és az egy nyolcad-képlet egy húrra kerüljön. Az átnézés utáni átjátszásnál célszerű a lefelé eső két tizenhatodot nyolcad értékben olvasni, a változó hangokat, mint például a negyedik ütem végén lévőket *legato* formában játszani. Lényeges a továbbiakban a két és négy ütemenként induló frázisok tagoltsága, mely megkívánja az ütemelőző és az első negyedre eső nyolcad hangsúlyozását, illetve elválasztását. A *ricochet* vonás előkészítését célszerű nyitott húrokon gyakorolni, majd egyszerű skálákon folytatni, míg a kéz és vonó el nem éri azt a szabadságot, amelyben a vonómozgás folyamatossá nem válik.

Fontos megjegyzés: a két kéz kapcsolatában a bal kéznek előre kell készülnie, majd a játék során, szükség szerint fekvahagyni a hangokat. Lényeges még, hogy az induló képletek után a frázisok végéig hagyjuk (!) a vonót szabadon rugózni, beleszámítva a jobb felkar hűrváltó mozdulatainak előkészületeit, hogy az *ugró vonó* a megfelelő húrsíkban legyen.

³ ld.: 3. lábjegyzet

A **41. D-dúr** (*Allegro moderato*) a 39. tanulmányhoz hasonlóan, ütemekre beosztott *legato* vonást gyakorlat. Technikai előkészületeiben és megvalósításában azonban lényegesen eltér az előbb említettől. Ennél az etűdnél a dallam- és vonásirányok a hegedűs sajátosságokat figyelembe véve nem természetes módon kapcsolódnak egymásba, éppen ezért figyelmes gyakorlással hasznos tapasztalat szerezhető vele. (Emlékezzünk Szigeti megállapításaira a kérdésben, hogy a hegedülés természetes körzete az óramutató járásával megegyező irányban mozogjon.) Ebben az etűdben a problémát az okozza, hogy a kétütemes motívumok első felében a dallam és a vonás egyaránt lefelé halad, a motívum második felében viszont felfelé, amiből az következik, hogy a vonásirányok pont fordítva működneek természetesen. A probléma feloldására javaslom kipróbálni az etűdöt felfelé kezdéssel is, amelyből megtapasztalható mindaz, amivel Szigeti behatóan foglalkozott.

A darab három nagyobb részre osztható (1–32., 33–48. és 49–64. ütem). Az első rész egy 2x16 ütemes óriás periódus, erős korrespondenciával, de különböző záratokkal. A második rész a domináns szeptim felbontású akkordot gyakoroltatja, A-dúr kitéréssel. A harmadik szakasz a visszatérés, mely az etűd első 10 ütemének ismétlése után hatütemes *codat* hoz, a 60. ütem különleges szubdominánsával (szűkített IV⁷) színezve.

Az etűd harmadik fekvéses indulása hangzási és kényelmi szempontból is jobb, mint a más kiadásokban javasolt első fekvés. Az ötödik ütem végén (és még hat alkalommal) az első ujj második fekvéses hátranyújtása ajánlott, mely gördülékenyebbé teszi az akkordfelbontások játékát. Az etűdben több dallamfordulatnál található első és második ujjas fekvehagyás, mely kvint-fekvehagyással is párosulhat.

A vonóindulásnál lényeges a vonó levegővételéhez kapcsolódó *puha merítése*, hogy jusson elég lendület és tapadás a vonófordulásra is.

Fontos megjegyzés: az etűd végén a 60. ütemben ízelítőt kaphatunk a szűkített szeptim négyeshangzat játékaról, melynek a fogásérzete külön figyelmet igényel. Hangképzési szempontból az eredeti lefelé indított vonásnál kontrollálni kell a dinamikai folyamatot, hogy a lefelé menő skálában ne vesszen el a hang. (A probléma a felfelé kezdett vonásnál magától megoldódik.)

A **42. C-dúr** (*Andante*) egy kifejezetten éneklő hangvételi lírai darab, mely *dolce* karakterével, könnyen játszható ritmikájával és díszítéseivel erős érzelmi hatást gyakorol a játékosra és a hallgatóra egyaránt. A darab szerkezete nyolc ütemes szakaszokból épül fel, melyekből az első kettő egy 16 ütemes periódust alkot. A 8 ütemes középrész megőrzi a darab

jellegzetes ritmikáját, dallamformálását és G-dúrban szól. A visszatérés ismét 16 ütemes periódus, de az utótagjának dallami változata a lezárást szolgálja.

Bal kéz szempontból figyelmet igényel a több helyen is alkalmazható kis szekundos fekvésváltás, mellyel megtartható a melódia egységes íve és hangszíne. Ez utóbbiak miatt a fogáson belüli nyújtások alkalmazása is megoldható. Ide kapcsolódnak még a hosszú hangok vibrált indításai és a díszítés utáni hangok *vibrato*val megtartott hangképzése is.

A vonóvezetésben fontos megfigyelni, hogy a dinamikai változásokkal együtt megmaradjon a nyugodt, *dolce* hangvétel, figyelve a zenei gondolatok végének helyes kitartására, lekerekítésére.

Fontos megjegyzés: a gyakorlás első fázisában szükséges végiggondolni és végigjátszani a dallamegységeket díszítés nélkül is, hogy azután díszítéssel együtt is ugyanolyan hajlékony legyen a játék. A díszítőhangok tempójával kapcsolatban az lehet az irányadó, hogy hallható és szabadon *kijátszott* legyen. Érdemes kipróbálni az ujjak nyújtásos játékmegoldásait is, amit tanári bemutatással tehetünk még szemléletesebbé.

A **43.** *Esz-dúr (Moderato)* egy ujjgyakorlat jellegű, különféle harmóniafelbontásokat és egyszerű skálákat felvonultató gyakorlat, mely ugyanakkor éneklő dallam is tartott harmóniahangokkal és változatos belső szólamokkal. Az anyag jól érzékelteti és gyakoroltatja az Esz-dúr hangnem sajátos és rá jellemző balkéz helyezkedéseit. Ez a hegedűs hangnemek kar- és kézpozíciójához képest *behozottabb* helyzetben van, melyben az első ujj mélyebbre, a harmadik és negyedik ujj pedig közelebb kerül egymáshoz. Az így kialakított fogásmódban az ujjak természetes esése valósul meg, mely a tiszta intonációt szolgálja.

A darab három nagyobb részre osztható (1–16., 17–32. és 33–52. ütem). Az elő rész egy 16 ütemes, erős korrespondenciát mutató periódus, melynek utótagja kitér a B-dúr hangnem felé. A második szakasz egy négyütemes, B-dúr skáladallam ismétlésével indul, majd a kezdőmotívum variált feldolgozása következik. A harmadik szakaszban visszatér az első periódus zenei anyaga, melynek utótagja a lezárást készíti elő. A *coda* az etűd egyenletes tizenhatod mozgása után egy hatásos szextmenettel zárja le a darabot.

Az etűd mozgékony játékához az első és harmadik fekvés ajánlott, azonban a gyors váltások érdekében néhány helyen a kis szekundos váltás folyamatosabb és simább megoldást ad. Több dallamfordulatnál lehetőség nyílik a negyedik ujjas nyújtások gyakorlására is, melynek sikeressége nagymértékben függ az első ujj biztonságos fekvéstartásától, valamint a tenyérből való laza billentéstől (lásd a 43–44. ütemeket).

A hangok tanulását segítheti különféle előgyakorlatok alkalmazása, például a *detaché* vagy más kötésszámú *legato*kkal való gyakorlás. A tempó gyorsulásával együtt lényeges a jól és intenzíven képzett *piano* dinamika használata, különösen azért, hogy a felfelé vonásra megszólaló ismétlődő ütemek ugyanolyan módon szólaljanak meg, mint a lefelé vonások.

Fontos megjegyzés: a változatos felépítésű, de azonos ritmikájú tizenkét hang előadása a vonósebesség változtatásával még élőbbé, élénkebbé tehető. Például a *legato* vonás nyugodtabb indulásával, vagy a folytatásban az egybetartozó dallamrészek gyorsabb (és lazább) vonóval játszott dallamfordulataival. Különleges helyzet adódik a 43–44. ütemben, ahol a dallami ismétlődés az eddig megszokott hatos hangcsoport helyett négyhangos egységet alkot.

A 44. *a*-moll (*Tempo di marcia*) egy sajátos, szünettel tagolt kisnyújtott ritmikájú dallam, mely erőteljes *forte* dinamikájú. A darab formai szempontból három nagyobb részre osztható (1–16., 17–40., és 41–48. ütem). Az első rész bemutatja a 8 ütemes előtagot és a neki megfelelő, de zártabb végű utótagot – együtt egy 16 ütemes periódust alkotnak. A dallam a bar-forma elvére épül, melynek kétszer egy ütemes motívumára kétütemes motívum válaszol. A folytatásban a 17. ütemtől oktáv kettősfogásokkal megerősítve a középrész első szakasza következik (a 24. ütemig), melynek érdekessége a *legato* tizenhatodok és negyed kérdőmotívumára válaszoló fanfárszerű ritmusképlet. A 25–32. ütemig, majd a 33–40. ütemig megmarad a feszes ritmikájú zenei anyag, azonban annak kissé lágyított népdalszerű, éneklő karakterével. A visszatérés ebben az etűdben is csak a kezdő periódus zárt, befejezésre alkalmas változatát hozza.

Az induló karakterű dallamhoz javasolt újrend legfontosabb szabálya, hogy a fekvésváltás a ritmusképleten belüli a rövid hang előtti szünetben történjék, mellyel megtartható a ritmus feszessége. A szünettel tagolt kisnyújtott ritmusok megszólaltatásához jobb kézben is fontos szabályok kapcsolódnak. Lényeges, hogy az első hangja ne legyen nagyon rövid hangzású, viszont a kis hang rövid *staccato*. Így biztosítható a ritmus és a tempó feszes tartása. Az etűdben játéktechnikai szempontból figyelmet érdemel a második és negyedik negyeden lévő tizenhatod-csoport intenzív hangzású éneklő *legato*ja.

Fontos megjegyzés: a gyakorlás kezdeti fázisában az uralkodó alapritmus bevezetése előtt ajánlott negyed értékekben játszani, mellyel megéreztethető az egyenletes menetelő tempó. Ezt követően nyolcad értékek következhetnek, ami közelebb viszi a játékost a rövid hang pontos helyének meghatározásához. Figyelmet igényel még a darabban a nagyobb

formai egységek zárásaként megszólaló kadencia tagolása. A 15. ütemben például az induló záróformula a 16. ütem első negyedén zár, megerősítve azt egy *fanfárszerű* oktáv képlettel.

A 45. *C-dúr (Moderato)* a *staccato* vonás elsajátításához, technikájának gyakorlásához adhat segítséget. Egy hegedűtanár pályája során biztosan találkozik olyan istenáldotta tehetségekkel, akik alapvetően ösztönösen közelítenek a hegedűjátékhoz, így ez a *staccato* etűd is hozzájárulhat a tanulók virtuóz képességeinek fejlesztéséhez.

Az első kötet 24. etűdjében a tanulók már találkozhattak ezzel a vonásfajttával, amelyet elsősorban bemutató jelleggel ajánlottunk számukra. Ha azonban a könnyed virtuóz játékmód felkeltette a tanulók érdeklődését, tovább lehet lépni, és tanári bemutatással, majd utánzás alapján ki lehet próbálni az új etűdöt (természetesen következetes tanulási és didaktikai lépések betartásával), mellyel jelentős sikerélmény érhető el.

A darab három 8 ütemes, visszatérést nem tartalmazó egységre osztható, melyeket a problémamegoldás sajátosságai miatt külön is kezelhetünk. Közös bennük, hogy a különböző ritmusmotívumokból álló egységek 7. (zárlatot megelőző) üteme mindig tizenhatod mozgásúvá sűrűsödik. Az első és második egység ritmikai hasonlóságát a dallamívek iránykülönbsége teszi változatossá, s a 9–10. ütemben *a*-dallamos moll felé, s a szekvenciális ismétlődésében pedig *G*-dúr felé tér ki. Finom megoldás, hogy a második rész végén, a 16. ütemben megjelenik a harmadik rész újdonsága, a triolás mozgás.

Fontos megjegyzés: az etűd hangjainak tanulását egyszerűbb vonásokkal érdemes kezdeni, például *legato*val, ahol a tizenhatodok *legato*ját a lehető legrövidebb vonóval kell játszani, mely megegyezik a későbbi *staccato* vonómennyiségével. A darab indítását kipróbálhatjuk nyitott húros vagy negyedik ujjas változatban is. Ezen kívül gyakorlási szempontból hasznos lehet a félértékű hosszú hang és a következő ütem első negyedének lefelé irányú játéka, mellyel lendületes vonókezelés érhető el. Ez sokat segíthet a későbbi spórolós, de lendületes mozgásnak. Sikeres elsajátítás után következhet a *staccato* vonásra való ráhangolódás, mely a könnyű *rezonancia* elképzelésével, jó ritmusban és élénk tempóban könnyen megszólalhat. (A rezonancia a jobb kar alsó és felső izmainak együttműködéséből jön létre, melyet a kéz és az ujjak átvisznek a húrokra.)

A 46. *A-dúr (Allegro)* lényegében egy váltóhangos triolás ujjgyakorlat, fél- és együtemes *legato* kötésekkel. A tanulmány három nagyobb részre osztható (1–16., 17–30. és 31–49. ütem). Az első rész egy 16 ütemes, erős korrespondenciát tartalmazó, moduláló periódus, az utótag a 13. ütemtől tisztán *E*-dúrban szól. Mindkét tag (elő- és utótag) mikrostruktúrája

szépen mutatja a klasszikus zenében oly gyakori 2 + 2 + 4 ütemes formaalkotást. A darab kiváló lehetőséget kínál az akkordikus, illetve funkciós elemzésre: érdemes megnevezni a váltóhangos figurációkkal díszített hármashangzatokat és azok funkcióit:

1. ütem	2. ü.	3. ü.	4. ü.	5. ü.	6. ü.	7. ü.	8. ü.		
A-dúr (akkord)	A-dúr	D-dúr	D-dúr	E-dúr	A-dúr	E-dúr	A-dúr	E-dúr	stb.
Tonika	T	Szubdomináns	Dom. org. p. ⁴	Dom. org. p.	Dom. org. p.	Dom.			

A második részben egy dinamikusabb, a félértékű megállásokat nélkülöző, sűrűn forduló *legato*-dallam következik, a hangnem E-dúr marad. A harmadik rész visszatérésében megismétlődik a kezdő zenei anyag (31–42. ütem), de az utótag vége nem modulál, hanem maradvá az eredeti A-dúr hangnemben zárlatelőkészítő anyaggá válik, majd ehhez kapcsolódóan egyszerű hármashangzat futamokkal és oktáv-kettősfogásokkal záródik a tanulmány.

A bal kéz a hármashangzatú főlépések és váltóhangos díszítések miatt elasztikusan mozog a fél-, az első- és második fekvések között. Az említett elasztikusság annyit jelenthet bal kézben, hogy az egy pozícióban elhelyezkedő kéz képes a nyújtásokat (külső és belső), valamint szűkítéseket felesleges izomfeszültség nélkül végezni. Ehhez ad segítséget az ujjak megfelelő ideig fekvehagyott támasza, mely biztonságot nyújt a gyorsan pergő hangoknak.

Jobb oldalon figyelmet igényel a könnyű és hajlékony vonókezelés, amelybe beletartozik a gyors húrvtársok és kötésfélék hangzásának kiegyenlítése. A játék során ugyanakkor lényeges a triolás lüktetés érzékeltetése is, figyelve az összetartozások indulásaira és zárásaikra.

Fontos megjegyzés: időt és türelmet igényel az etűd lassú gyakorlása is, amikor alaposabban megfigyelhetjük a váltóhangok akusztikai mikro-feszültségeit, a bonyolultabb nyújtásokat és szűkítéseket, valamint az akkordfelbontások helyezkedéseit.

A **47. a-moll** (*Andante cantabile*) hasonlóan a 42-es számú C-dúr etűdhez, 4/4-es ütembeosztású széles ívű dallamokat mutat be. Míg azonban a dúr dallam egy rövidebb terjedelmű, nyolc ütemes beosztású, klasszikus harmóniákban mozgó, *dolce* hangvételi darab, addig az *andante cantabile* moll melódia több kifejezőerővel rendelkező, nagyívű, sokszor ütempárokba szerveződő, alaptempójában is lendületesebb (*Alla breve* érzetű), a középrészében szélsőséges dinamikájú, expresszív hatású quasi előadási darab.

⁴ orgonapontos kvart-szext akkord: két domináns közötti váltóakkord

A mű rondószerűen formált, melynek témája az első 8 ütemben bemutatott, 2 + 2 + 4 ütemes periódus. Visszatérései a 27. és az 51. ütemben található. Az első közjáték is a téma anyagából építkezik, a négyütemes dallamfordulatok gyakori ismétlésével. Ezt egy romantikus hangvételi, nagyívű melódia követi C-dúrban (2. epizód, 35–50. ütem), melynél a negyedik fekvés használata is indokolt, ami felfelé is kitágítja a hegedű hangterjedelmét. A rondótéma harmadik elhangzása egy rövid codával egészül ki (51–61. ütem).

A dallamívek sajátosságai között megfigyelhető az egy húron, egy hangszínnel kezelt bal és jobb kéz technika, melyhez szorosan kapcsolódnak a *vibrato*-típusok (ujj-, kéz-, karvibrato és a *vibratív* mozgás) differenciált használata. Ez azt jelenti, hogy például az induló *e* hangot nemcsak dallamhangként, hanem orgonapontszerűen harmóniahangként is érzékeltetni kell. Erre épülnek a nyolcad értékű (*vibratív*) dallamfordulatok, melyek minden ütemben más-más feszültséggel lépnek tovább, így a 2. ütemek dallami kilépései vagy visszafordulásai négy ütemes egységet alkotnak. A nagyobb dallamegységek kapcsolódásainál kettős frazírozású tagolás figyelhető meg, ami továbbblendíti a feszültséget a fentebb bemutatott nagyobb tagolási pontokig.

Fontos megjegyzés: az előadásra készülve a felvázolt problémahalmazt a tanulónak *nem szabad túlgondolnia*, figyelmét a folyamatok hangzási, akusztikai és reflexkapcsolati működéseire kell fordítania, ami nem jelent mást, mint amit kiváló tanárunk így fogalmazott meg: „amennyire a dolgokat csinálod, annyira hagyni is kell.”⁵

A **48.** *C-dúr (Allegretto)* a kettes kötésekkel, azok hangzási és vonástechnikai problémáinak megoldásaival foglalkozik. A vonás viszonylag kevés figyelmet kap az etűdirodalomban, pedig a barokk és a klasszikus zene gyakran alkalmazza ezt az artikulációs formát.⁶

A tanulmány két részre osztható (1–16. és 17–32. ütem). A két rész első 8 üteme megegyezik, a folytatásban ezek továbbfejlesztése motívumismétlésekkel történik. A két ütemes motívumok világos tagoltságot mutatnak, s az utolsó nyolc ütem *codaszerű* ismételt akkordfelbontásaival erősíti meg a záró harmóniát.

Az etűd az általam javasolt ujjrenddel hangzási szempontból kiegyenlítettebb, elkerüli a *legato* ívre írt váltásokat, ezzel is segítve a késleltetések és oldások helyes megszólalásait.

A vonóval való együtt játéknál fontos lehet, hogy a kötés második hangja lehetőleg egy húrra kerüljön az induló hanggal, így a kézpozíció is azonos maradhat.

⁵ Simon Albert „Jumi” egyik rövid, de fontos megjegyzése az előadásról.

⁶ Az egyik leghasznosabb ketteskötésekkel foglalkozó tanulmányunk R. Kreutzer 30., c-moll *Vivaceja* (más kiadásokban 31. számmal).

Fontos megjegyzés: a vonás játéknál a leggyakoribb probléma, hogy a kötés második hangja túl nagy sebességet kap, így az adott hang *kiugrik* a dallami és harmóniai környezetből, melytől a hangzás is mechanikussá válhat.

A **49.** *c-moll (Allegro)* egy egységesen triolás ritmikájú, dallamilag és harmóniailag változatos, virtuóz hatású *detaché* vonású darab.

A tanulmány három nagyobb részre osztható (1–16., 17–28. és 29–40. ütem). Az első egység egy nagyméretű, korrespondeáló⁷ periódus. A második a darab kidolgozásszerű része, melyben merész hangnenváltást mutat be a szerző. A 17–20. ütemig a *c-moll* hangnem domináns akkordja, a *G-dúr* akkord hangnemmé erősödik, mely a sötét tónusú *c-moll* után igazán fényesen cseng. A 25. ütemben a kezdő dallam az első megszólaláshoz képest egy oktávval magasabban szólal meg, mely a regiszterváltás miatt rendkívül hatásos. A visszatérés a kezdő periódus utótagját hozza, ehhez kapcsolódik a négyütemes, domináns-tonika ingamozgású *coda*.

A fődallam anyagára jellemző, hogy a 4/4-es ütemek első felében egyszerű kromatikus váltóhangos motívumokat hoz, majd az ütemek második felében mozgalmas, virtuóz hatású harmóniafelbontásokat. A kezdésnél a szokatlanabbnak tűnő, de kényelmesebb második fekvést ajánlom az első fekvés helyett, különösen a visszatérő jellegű anyagnál. Ebben a pozícióban a kényelmen túl hangzási és akusztikai előnyökkel is lehet számolni, ahol a belső szólamokat eltérő hangszínnel lehet játszani.

Vonóhasználatban a triolás lüktetés a mozgásirányok változásai miatt állandó kontrollt igényel, különösen a gyors tempó fenntartása és a szélső határok között mozgó húrútváltások előkészítése miatt.

Fontos megjegyzés: bal kézben a kis szekundos lépések külön figyelmet igényelnek (billentés, fekvetartás, emelés). Ugyanakkor lényeges a kényelmes vonóhely megkeresése is, mely a vonó felső harmadában található. Javasolt az etűd elején bemutatott vonásvariációk gyakorlása, mely nagy haszonnal jár. Néhányukat a gyakorlóperiódus első szakaszában, másokat viszont a tanulmányok vége felé ajánlott gyakorolni.

Az **50.** *G-dúr (Allegro)* etűd két, egymástól különböző, mégis rokonítható zenei anyagra (témára) épül. Az első (1–6. ütem) egy erőteljes karakterű, bevezető jellegű egység, mely a 33. ütemben *g-moll*-ba transzformálva szólal meg, majd visszatér a *G-dúr* hangnem. A bevezetőnek tűnő téma innentől a darab meghatározó témájává erősödik: a darab végéig

⁷ ld.: 3. lábjegyzet

ennek variált alakjai szólnak. Jellegzetessége az oktávkeretben lezajló, felső orgonapontos (nyugvópontos) figuráció.

Az oktávkeretnek a második témában is meghatározó szerep jut (7. ütemtől), azonban a téma főbb jellegzetessége a szekvenciázó mozgás. A 23. ütemtől a *b* és *esz* hangok megjelenése az azonos alapú moll (minore, g-moll) megjelenését jelzi, mely előkészíti az első téma már említett, 33. ütembeli megszólalását. A szerző az erőteljes karakter fenntartása érdekében a disszonancia-hatás eszközeit is használja, mint a kettes kötések ütemelőzős késleltetéseit, a kétszólamú orgonapontszerű tartott hangok és harmóniak feszültségérzeteit, vagy az oktáv és az azon belüli nagy hangközök együttes disszonancia hatásait

Az etűd kezdésénél a nyitott húr helyett a második ujjal való indulást javaslom, melynél a harmadik fekvés pozíciója jól előkészíthető, ugyanakkor a lefogott hang és a ketteskötésű kvartlépés zenei súlya is jobban kontrollálható. A 7. ütemtől az ütemváltásoknál az első ujjas csúszások helyett a zeneileg is indokolható második ujjas váltásokat ajánlom, ugyanis a motívum tagolása is ezt kívánja. (Az ütemelőzős basszus szólam így folyamatos kapcsolatot tart fenn a dallammal.) A 39. ütemtől kétütemenként lefelé lépő szűkített négyeshangzat felbontásaira kerül sor, melyek intonációját hallási és fogásérzeti szempontból is biztosítani kell. A siker elsődlegesen a hallási elképzelésen múlik, másodsorban az ujjak egymáshoz viszonyított fekvehagyásos érzetétől függ. (A kézalkatoknak megfelelően a leírt ujjrendtől eltérő ujjrendet is lehet használni!)

Az etűdöt kétféle vonóhelyen és artikulációval javaslom játszani. Az egyiket a vonó közepéről indulva a vonó felső felén *martelé* vonással, a másikat pedig a vonó súlypontja körül kissé emelt vonóval. A ketteskötésű *legatok*at a vonó ugyanazon részén kifejezetten húzott, éneklő hangon javaslom játszani.

Fontos megjegyzés: az orgonapontos, quasi kétszólamú részekenél fontos kiemelni a mozgó szólamokat. A motívumváltásokat a tagolási idő értelmező-játékával és a vonósebesség váltásával szükséges jelezni.

Az **51. F-dúr (Moderato)** egy klasszikus ujjgyakorlat, mely előgyakorlata lehet Kreutzer 8. etűdjének. A gyakorlat a billentő mozgás alpműveletére, az ujjak emelésére, ejtésére és fekvehagyására épül. Lényeges, hogy a hangokat négyes csoportban lendületből játsszuk, így a tenyérből kiinduló energia jól szolgálja a rákövetkező hangok megszólalását. Ugyanakkor ez hasznos lehet a bal tenyér és ujjak pihentetésére is, így hosszabb gyakorlás után sem fárad el a kéz.

A ujjgyakorlat három részre osztható (1–16., 17–24. és 25–48. ütem). Az egész gyakorlatra vonatkozik, hogy a figuráció alsó hangjait támasztó ujjként használjuk, melyet végig fekvé kell tartani. Ez alatt az idő alatt a többi ujj, hol együtt, hol külön mozdul a többitől. (Az erre vonatkozó elképzeléseimet a kottában jelöltem). A kétütemes zenei váltásoknál célszerű használni a fél fekvésváltás kapcsolódásait. A gyakorlás kezdeti fázisában hasznos lehet csak bal kézzel gyakorolni az etűdöt, mellyel kontrollálni lehet az ujjemelés lendületét, valamint az ujjak ejtésének puhaságát. Ez történhet gitárfogásban, vagy rendes hangszertartásban. A második és negyedik ujjas figurációkban (például az 5. és a 9. ütemekben) az első ujjat szükséges felemelni a tenyér lazítására.

Fontos megjegyzés: a vonóval midig törekedni kell a kiegyenlített és puha hangzásra, amely folyamatos és aktív hangképzést jelent, így a bal kéz ujjainak is könnyebb lesz a dolga. A gyakorlás tempóját illetően fontos a lassú és gyors gyakorlás váltogatása. Ekkor jól megfigyelhető, hogy az ujjaknak milyen magas vagy alacsony billentő mozgásra van szüksége. Természetesen az egyre gyorsabb tempó nem igényel egyre több energiát, hanem pont fordítva!

Az 52. *C-dúr (Andante)* egy éneklő, trillával és utókéval díszített dallam. A szerző a hegedűjáték egyik legfontosabb díszítőelemét, a trillamozgást nemcsak technikai eszközként használja, hanem részévé teszi a dallamnak. Az előző etűdöt trilla-előkészítő gyakorlatnak is tekinthetjük. A trillamozgás tanulásánál hangsúlyozni szeretném, hogy a beosztott trillák után, további billentés-előkészítésre van szükség, ami a trilla játékánál azt jelenti, hogy *a billentés lendületét hagyni kell felpattanni a fogólapról*. Más fogalmazásban: *a billentő ujj nem ragadhat lenn a fogólapon*, mert ezzel elveszti a mozgási energiáját.

A tanulás első fázisában hasznos lehet trilla nélkül, majd utókéval gyakorolni a darabot. Erre az etűdre is jellemző a kétütemes motívumalkotás, a 8 ütemes előtag és utótag egy korrespondenciát tartalmazó, 16 ütemes moduláló periódust alkot. A szintén 8 ütemnyi középrész (17–24. ütem) megtartja a +1-es, G-dúr hangnemet, majd a 25. ütemben nemcsak a kezdő periódus zenei anyaga, hanem az alaphangnem (C-dúr) is visszatér. Az utótag már nem modulál, hanem a 40. ütemben C-dúrban zár – kiegészülve egy 4 ütemes *codával*.

Fontos megjegyzés: a kétütemes trillaindulásoknál fontos a főhang és az utókahang együttes előkészülete. Az andante tempó miatt a trillát nem szabad túl gyorsan kezdeni, viszont lehet egyenletesen tartani, vagy lazán, gyorsítva előrevinni. Kezdésnél ügyelni kell a vonó nyugodtabb sebességére, melynek kétütemes zenei súlyából kiszámítható és követhető a motívum egysége. Az első két ütem vonóbeosztásánál lényeges, hogy a második ütem rövid

nyolcada és az előkés *legato* nyolcadok a felső félvonón, az utána következő félértékű *g* hang pedig egész vonóval játszandó.

Az 53. *B-dúr (Andante)* egy kettősfogású, „*son filé*” („szövött” – egyenletesen kitartott) hangzású, éneklő *legato* dallam, mely a megfelelő technikai és zenei felkészültséggel rendelkező tanuló számára jelenthet elérendő célt és feladatot. A klasszikusan formált, két nagypeziódusnyi (32 ütem) idő alatt lezajló, tartalmilag azonban háromtagú darab első periódusa 16 ütemes, korrespondeáló és a +1-es *F-dúr*ba moduláló téma. Ez a 25. ütemben gazdaságosan, csak a zártabbra változtatott, rövidebb formában tér vissza. A középrész (a 17. ütemtől) egy nyitott végű négyütemes frázis ismétlése, visszatérve az eredeti *B-dúr* hangnemhez.

Véleményem szerint a *darab tanári kísérettel ellátott kamarazenének is tekinthető*, mely tanári irányítás mellett élményszerűen adható elő. Természetesen a kamarazenei forma mindkét szólam váltott megszólaltatására vonatkozhat, vagy diáktárssal való együtt játékra. Erre az élményre építve egy későbbi időpontban, amikor a tanuló már eléggé felkészült a feladatra és rendelkezésére állnak azok a technikai eszközök, amivel könnyen eljátszhatja a darabot, újra visszatérhetünk az egyéni játékra.

Az 54. *D-dúr (Allegro)* etűd egy táncos karakterű, 6/8-os *legato* dallam, mely kromatikus és diatonikus skálamenetekből és hármashangzat-felbontásokból építkezik. Hegedűn alapvetően kétféleképpen játszhatunk kromatikus skálákat: vagy csúsztatott ujjrenddel, vagy ujjazatos módon, fél-fekvésváltással kombinálva. A második verzió ebben az esetben is szerencsésebb, mert tisztábban és világosabban szólalnak meg a kromatikus lépések, benne a folyamatos feszültség-oldás kapcsolatokkal. Ugyanakkor a felfelé és lefelé irányuló kromatikus dallamok is jobban kezelhetők ezzel az ujjrendi technikával. A tanulmány rendkívül egységes, dallamfordulatokban gazdag, mozgásjellege folyamatos figyelmet kíván a játékostól.

Bal kézben a kromatikus lépéseknél lényeges a kissé laposabb billentés, mely jól alkalmazható a diatonikus és hármashangzatú dallamfordulatoknál is. Ezen kívül a különböző *vibrato*-típusok jól illeszthetők a *legato* beszédszerű artikulációjához. (Például a *legato* indulásoknál, a kromatikus lépések feszültségeinek megtartásában, a dallamok rejtett belső szólamainak kiemelésében, valamint a dallamfordulatok végeinek lekerekítéseiben.)

A darabban a kiadói kötések jelölései jól jelenítik meg a zenei anyag hangzasképét, azonban a gyakorlatban a hangzás és vonóirányok tekintetében az általam javasolt félütemes váltások jobb megoldást kínálnak. Ennek érdekében az induló *legatokat* úgy kell

meztámasztani, hogy az elegendő súlyt biztosítson a (súlytalan) vonófordulásokra is. Így a félütemes váltásokkal arányosabb hangzás és beszédszerűbb artikuláció valósítható meg.

Fontos megjegyzés: vonó szempontból külön figyelemmel kell lenni az első négy ütemre, ahol az ütem közepén lévő váltás súlytalan kell hogy legyen. Ezzel szemben az 5. és 7. ütem között lévő félütemes orgonapontszerű lekerekítéseket súlyosan, beszédszerűen szükséges játszani. A lefelé haladó kromatikus skáláknál egyszerre több ujjat kell előkészíteni, hogy az éppen megszólaló hang alatt már készen legyenek a következők.

Az **55. C-dúr (Allegro)** egy 9/8-os, hármas lüktetésű skáladallam. A darab három nagyobb részre osztható (1–16., 17–31. és 32–56. ütem). Az első részben a nyolcütemes periódus egy kétütemes motívum háromszori ismétlődéséből és egy hármashangzat-felbontással kiépített ritmikai megtorpanásból áll, mely változatlanul megismétlődik, és oktáv hangközökben mozog a mélyebb húrokon. A második rész a hegedű magas regiszterében folytatódik (17. ütem), az orgonapontszerű ismételt hangok most alulra kerülnek, majd kihasználva a hangszer adta lehetőségeit még háromszor ismétli a dallamot mélyebb regiszterben. Közben érinti az a-moll hangnemet (a 17. ütemtől), majd a G-dúr hangnemet (a 21. ütemtől), végül visszatér a C-dúr alaphangnemhez (a 25. ütemtől). A harmadik részben a fődallam rövidített visszatérése után a 40. ütemtől egy kettősfogásos F-dúr (-1 hangnem) kitérés következik, melyről emelkedik vissza a tonikai, C-dúr szintre a darab zárása.

Bal kézben az etűd indulásánál és a visszatérésnél is az első ujjak csúsztatása helyett azok nyújtásos helyezkedéseit ajánlom. A második és harmadik orgonapontos anyagnál (17. 21 és 25. ütemeknél) kézalkattól függően az egyhúros vagy kvintfogásos változat is elfogadható, de a kvintfogásos verzió hangzási szempontból teltebb hangzást biztosít. A tanulás első szakaszában hasznos lehet a rejtett skálameneteket külön dallamként is megszólaltatni, mely új dallamvezetési szempontokat is felvethet. Például azt, hogy a szokásos harmadik fekvéses indulás helyett rögtön a második fekvés nyújtásos változatával kezdhetünk!⁸

A vonóhasználatban lényeges különbséget mutat a lefelé húzott két nyolcad kötött, és az egy különálló nyolcad tagolása. A *legato* nyugodt sebességgel és érzékeny szólamvezetéssel, a felfelé pedig lendületes, gyorsabb (de könnyebb tapadású) vonóval játszandó. A vonás a vonó alsó felén a súlypont körül szól ideálisan.

⁸ Szigeti József: *A hegedűről* c. kötete 15. fejezete „a nyitott balkéz előnyeit mutatja be” [...] „Mai egész ujjrend szemléletünk szorosan összefügg a nyújtásokkal, a különféle fekvések *menet közbeni* áthidalásával és más hasonlókkal.” 106–109. old.

Fontos megjegyzés: a balkéz technika biztonságát növelheti, ha a fekvartás érzetét maximálisan kihasználjuk, de ez nem azt jelenti, hogy az összes ujjat a húrokon kellene tartani, hanem inkább azt, hogy hangközviszonyítások miatt nem szabad túl korán elengedni a fogólapot! Jobb kézben a kéthúros részeknél meg kell találni a közös húrsík érzetét, melyből könnyen elérhető mindkét szólam, ugyanakkor az erőteljesebb, vezető szólam is jobban kontrollálható.

Az **56. g-moll (Andante)** etűd egy $\frac{3}{4}$ -es, rondószerűen formált darab. Rondótémája feszes lüktetésű motívummal kezdődik, majd egy oktáv skálamenettel folytatódik, és együtt egy 8 ütemes periódust alkotnak. Ezt egy új, bensőségesen lírai, kettősfogás-dallam követi (9–19. ütem), mely az első közjáték. Ezután a 20. ütemben visszatér a rondótéma. A második közjáték az elsővel kontrasztáló, zenei anyag (28–41. ütem), mely rövid kitérést tartalmaz a B-dúr hangnem felé. E téma második része oktávfogású, improvizatív jellegű hármashangzat-felbontással bővül (36–39. ütem), mely egy drámai dinamikai fejlesztés után lecsendesedve g-mollban zár. A visszatérésben egy kétütemes megtorpanás után váratlanul előbb az első közjáték anyagából idéz (44–46. ütem), majd a rondótéma 4 üteme és egy akkordikus *coda* zárja a darabot.

Bal kéz szempontból az etűd első részében és a rondótéma további megjelenéseiben is az oktáv hangköz előkészületeit helyezük figyelmünk középpontjába. Ennek gyakorlásához azonban először az olvasás és játékmód könnyítése érdekében eltekinthetünk a pontozott értékek játékától. A tizenhatodok helyett nyolcad értékeket szólaltassunk meg. A későbbiek folyamán az oktávtól eltérő hangközöket külön szólamban is érdemes átjátszani (27. ütemtől egyik szólamot lefogva a másikat érintve, majd a fordítva). Megfelelő mennyiségű gyakorlás után következhet az eredeti kottakép szerinti játék, mely magában foglalja a ritmusértékek hangzáskép szerinti megszólalásait.

A kezdőmotívum és a vele azonosak súlyos vonóindítást igényelnek, majd a harmadik ütem oktáv tizenhatod skálái súlytalan folytatást, mely azonban rávezetésként szolgál a téma újraindulásának. A tizenhatod skálamenetek belső dinamikája akkor lesz igazán hatásos, ha a *crescendot* és a *descrescendot* tempóban és dinamikában is *szabadon kezeljük*. A későbbiekben a tagoltság a dallam természetes lejtését követi, amelyben a zárlatok gyakran kettős tagolásúak, vagy átnyúlnak a következő ritmusgerendán.

Fontos megjegyzés: a darab előadásánál a dinamikai és karakterbeli különbségeket ki kell hangsúlyozni. Itt kiemeljük: a pontozott ritmus és a zenei idő helyes beosztását, a súlyos és súlytalan vonóvezetés, valamint a vonótapadás zenei szempontú megválasztását.

Az **57. d-moll (Moderato assai)** és az **58. G-dúr (Andante)** etűdöket összevontan érdemes tárgyalni, ugyanis a két etűd más-más módon és zenei eszközökkel mutatja meg az *azonos hangon történő fekvésváltás* lehetőségeit.

Az **57.** etűd mérsékelt tempójú, expresszív hatású, kétütemes dallamívekben komponált, kétféle zenei anyagból építkező darab. Az első a nyújtott ritmust és annak osztott nyolcadát exponáló téma (1–14. ütemig), a második pedig az egyenletes nyolcadmozgású hármashangzat-felbontásokat és skálameneteket tartalmazó (15–46. ütem). Ezek a *legato* skálák többféle variációs lehetőséget adnak a fekvésváltás-típus gyakorlására.⁹

Ennél a fekvésváltás-típusnál a kéz és az ujjak segédhang közbeiktatásával mozognak. Ez azt jelenti, hogy az utolsó játszó ujj vezetésével kerül az egész kéz abba a pozícióba, amelyben folytatódik a játék.

Az **58.** etűdnél azonban összetettebb a helyzet, mert az azonos magasságú hangok több helyen is másik húron folytatják a dallamot, így a váltással együtt a kéz és az ujjak is a másik húrra helyeződnek. Ebben az esetben is az utolsó játszó ujj végzi a segédhang megfelelő fekvésbe szállítását, ahol az azonos hang már könnyen elérhető.

Vonós szempontból az első (**57.**) etűdben a vonó határozott *forte* dinamikával indít, azonban a dallam *oktáv esését* ellensúlyozni szükséges a dinamika megtartásával. Erre válaszol egy lágyabb tónusú, piano dinamikájú, expresszív dallam, melynek hangképzése különleges vonótapadást és sebességet kíván. Ezután a *forte* dinamikájú témafejtés ismétlése következik, majd az *azonos hangon történő fekvésváltások sora*, melyet a vonós oldalon differenciált artikulációval és tagolással segíthetünk.

A fentebb megfogalmazottak érvényesek az **58.** etűdre is, azonban a $\frac{3}{4}$ -es és triolás lüktetésű darabnál lendületesebb billentő-mozgásra van szükség, melynek az előkészítése lassú tempójú gyakorlással érhető el. A lefelé haladó skáláknál csoportosan előkészített segédhangos megoldást kell alkalmaznunk. Más szavakkal: a függőbb triola mozgású hangokat a fekvésváltással egy időben a rákövetkező hangok előkészületeivel is biztosítani szükséges. Az egységes ritmikájú, rövid etűd két tagra bontható: az első egy korrespondáló, 8 ütemes periódus, a második pedig egy szabd szövéssű, de szintén 8 ütem terjedelmű zenei mondat.

Fontos megjegyzés: az első etűd kezdésénél a hosszú hangokat (tenuto) ki kell tartani, vonóval és *vibrato*val egyaránt. A piano dinamikájú *legato* hangképzését mindkét oldalról

⁹ A Wohlfahrt tanulmányokat megelőzően több fekvésváltást előkészítő gyakorlat is ajánlható, mely hasznos lehet a jelen darabok előadásához. Ilyenek pl. F. Geminiani és Varga Tibor ujjgyakorlatai.

szükséges összehangolni. A problémakör lényegéről bővebb ismeretet és élményt adhatunk tanítványunknak Szigeti József: *A hegedűről* szóló könyve 13. fejezetéből, F. Mendelssohn és C. Franck műveinek idézeteivel.¹⁰

Az **59. G-dúr (Moderato assai)** egy lírai hangvételi fantáziadarab. Az etűd három nagyobb részre tagolható (1–8., 9–24. és 25–38. ütem). Az első részben bemutatásra kerül a nyolcütemes téma, mely egy hosszú értékekből álló dallamot és egy díszítő jellegű, váltóhangos mozgású, tizenhatodokból álló kísérőszólamot tartalmaz. A kezdő periódus érdekessége, hogy mindkét zárata tonikai zárlatú (4. és 8. ütem), de az első G-dúrban, míg a második D-dúrban.¹¹ A két szólam rejtett kürtmenetet tartalmaz, s ez a hangzás végigvonul az egész darabon. A középrész szintén egy 8 ütemes, moduláló periódussal indít, melyet apró változtatásokkal megismétel (9–16. és 17–24. ütem). Erre a szakaszra a két szólam viszonyában a komplementaritás¹² a jellemző, mely változatos, élénk hangzást eredményez. A harmadik rész a 25. ütemben, az első 8 ütemes periódus visszatérésével kezdődik. Ezt követi a szintén 8 ütemes *coda*, mely ismét exponálja a darab két fő elemét: a váltóhangos figurációt és a kürtmenetes hangzást.

A darabbal való ismerkedés a bal kéz feladataival kezdődhet, amit érdemes több részre bontani. Az első nyolc ütemben ajánlott külön-külön a dallamjátékkal és a billentéstechnikával foglalkozni. Az első két ütem negyedik negyedén fontos az akkordváltás előkészítése, majd *vibrato*val kicsengetett megszólaltatása. (A vonás inkább *spiccato*szerű kiemelt vonót jelent, mintsem *martelé* jellegű gyors vonóval való rövid hangot) A 9. ütemben kezdődő második tematikus anyag önállóan is könnyen énekelhető, azonban a kísérőszólammal való együttjátéka, hangzásegyensúlya sok figyelmet igényel – különösen a variált ismétlések pontosított ritmusképleteinek helyes megszólaltatása.

Vonós oldalon az induló ütemben a lefelé haladó *legato* sebessége és tapadása, valamint az erre válaszoló egy egységnyi negyed hangképzése között jelentős különbség mutatkozik. A kezdésnél a vonó lassan halad lefelé, viszont az akkord megszólalását követően a kar gyorsan visszahelyeződik a kápához. A jobb kar tehát egy teljes kört ír le, amelyben a fentiek szerint a sebességek erősen megváltoznak. A második tematikus anyag játékánál fontos az ütemelőzők helyes, levegővétellel tagolt indítása, valamint a négy és nyolc ütemes zenei egységek

¹⁰ Szigeti József: *A hegedűről* című könyv 13. fejezet, 92-98-ik oldalig.

¹¹ Ez a moduláló periódusok egyik tipikus esete: az előtag zárlata rögzíti az alaphangnemet (itt: G-dúr), míg az utótag a +1-es hangnem (itt: D-dúr) tonikáján zár. Ebben a darabban az is jól megfigyelhető, hogy a D-dúr hangnem a kürtmenet erőteljes funkciós jelenlétével a *cisz* vezetőhang megjelenése nélkül is egyértelműen érzékelhető!

¹² komplementer ritmika: kiegészítő ritmika, a szólamok váltakozva, egymást kiegészítve szinte folyamatos tizenhatod-mozgásban szólnak.

késleltetett záratainak helyes lekerekítései. A *codab*ban a *legato* hangvégek rövid artikulációját a sebességen kívül a vonó könnyed emelésével is segíthetjük.

Fontos megjegyzés: a kezdésnél a kottajelöléstől eltérően lehetőség nyílik félütemes vonóváltásra is, amely egyenletesebb vonóbeosztást jelent, s ennek révén kiegyenlítettebb hangzást kaphatunk. A kettősfogások kezelésénél lényeges a határozott vonótapadás megtartása, s emellett a bal kar közös húrsíkainak kontrollja. Ez például azt is jelenti, hogy a bal kéz a közös húrsíkban ne mozduljon el feleslegesen!

A **60. G-dúr** (*Allegro con fuoco*) etűd az oktáv hangközök gyakorlását helyezi a tanulás középpontjába, kiegészülve néhány más, oktávon belüli hangköz megszólaltatásával. Az etűd egy ütemelőzős ritmusképletre épül, 2, 4 és 8 ütemes egységekben. A hármashangzat építkezésű kétütemes motívumok főhang körüli melódiát rajzolnak meg (alsó és felső, kis- és nagy-szekundos váltóhangokkal).

A tanulmány négy részre osztható (1–16., 17–30., 31–50. és 51–66. ütem). Az etűdre jellemző, hogy *ritmusképlete* következetesen (már-már monoton) ismétlődéssel halad végig a terjedelmes darabon. Hangnemi történéseiben az azonos alapú moll hangnem, a g-moll megjelenése eredményez változatosságot már az első nagyperiódus utótagjában (9–16. ütem), és a 24. ütemtől, majd a 35. ütemtől a g-moll párhuzamos dúrja, a B-dúr is megjelenik. A 39. ütemben visszatérő G-dúr hangnem 3 kvintés visszaemelkedést jelent a kvintoszlopon, s egyben egy romantikus tercrokon hangnemkapcsolatot is. A visszavezetésben ismét szerepe lesz a g-mollnak, ebből fényesedik ki a hangzás a visszatérés G-dúr hangnemére (51. ütem). A visszatérés pontos, a végén az eddigi domináns nyitva maradás helyett megerősített tonikai zárással.

Az etűd a bal kéz oktávérzetének fejlesztésében játszik szerepet. Mielőtt az eredeti ritmusváltozatot gyakorolnánk, ajánlott néhány előgyakorlattal kezdeni. Ezek történhetnek az első vagy a negyedik ujj lefogásával valamint a másik ujj érintésével. Megfelelő tapasztalatszerzés után a gyakorlás folytatódhat ennek fordítottjával. Ezeket játszhatjuk gitárfogásban vagy rendes hangszerartásban *pizzicato*val is. Ezek után már játszhatunk a vonó hozzáadásával súlyos indítással kezdve és negyed ritmusértékekben, majd következhet az eredeti változat. Az oktáv hangközök fogás- és tenyérérzetét megkönnyíti, ha a bal kéz ujjai *laposan billentenek*, mely leegyszerűsíti a fekvésváltás mozgását. Ugyanakkor említést kell tennünk a *félfekvésváltás sajátos használatáról* is, ahol elegendő a kézcsukló *vibratoszerű* mozgásával váltani. Tehát nincs szükség a bal kar és kéz úgynevezett *teljes váltására!*

A vonóhasználatnál kapcsolatban már említettük a súlyos ütemrészen és a negyedekben játszott kezdést. Ennél a változatnál több lendületet, és ami nagyon fontos, *több tapadást* kell biztosítani a vonó számára. Erre azért van szükség, hogy a két kéz egyensúlyát jobb oldalról irányíthassuk, melytől a tiszta intonáció szinte magától megoldódik. A ritmusképlet sajátossága, hogy a mozgást körformában kell elképzelnünk, melynek a helye a vonó alsó része.

Fontos megjegyzés: a 35–36. ütemekben a második fekvésben való játékot javaslom, mert könnyebb és egyszerűbb, mint az első fekvésben való játék. A darab előadásánál fontos szempont, hogy az azonos képletek ismétléseinél tempóban és dinamikában is figyelni kell a folyamat megtartására, például a visszatérés előtti szakaszban. Szintén az előadáshoz kapcsolódik, hogy *a kezdő ütemelőzőt megfelelő súllyal tudjuk indítani, hogy az ütem első negyedét puha vonóval tudjuk folytatni.* Így aztán a második negyed artikulációja igazodik a képlet utolsó rövid hangjához, melyet *spiccato*szerűen visszaemelünk a kápához. A tempó gyorsítását nem szabad siettetni, viszont fontos, hogy a vonó alsó részen kialakítandó karos körérzet egy lendületben mozogjon.

Mi várható az elméleti ismeretek gyakorlási folyamatba való bekapcsolásától?

Az etűdsorozat kiváló lehetőségeket kínál az elméleti ismeretek hegedűórán, illetve hegedű gyakorlás közben történő elmélyítésére, a hangszeres gyakorlatban történő felismerésére és alkalmazására.

Mit fejleszthetünk az etűdök – a növendékek életkorának és elméleti képzettségének megfelelő, azt erősítő és a hangszeres gyakorlatban tudatosító – elemzésének rendszeres elvégzésével?

- a klasszikus zene jellegzetes formaképleteinek felismerése, azonosítása;
- a 2 – 4 – 8 – 16 – 32 ütemes egységalkotás modelljének érzetté válása;
- a klasszikus periódus különböző típusainak (a – a_v , a – b szerkezet, moduláló periódus, bővítményt tartalmazó periódus stb.) felismerése;
- hangnemfelismerés, moduláció értelmezés;
- a hangnemek viszonya a kvintoszlopon (+1, -1, párhuzamos stb.);
- hármas- és négyeshangzatok felismerése;
- egyszerű funkciós viszonyok beazonosítása.

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 Jvaskläi 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 Kamarazene-karnak (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, Görögországban, Spanyolországban, Japánban és Romániában. *Hegedű-módszertani szöveggyűjteménye* (1997) és tankönyve, *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011) zeneművészeti karok vonós tanszakainak 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. S Szabó Márta zeneelmélet-tanár, ny. egyetemi docens. Alsó- és középfokú tanulmányait a kecskeméti Kodály Iskolában végezte (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 illusztrátora, Pusker Júlia zenészcsaládban született Kecskeméten. 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 Hangversenytermek Szervezete (ECHO) bevásztotta 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 hangfelvétele 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.