

BARANYAI BARNABÁS

KODÁLY ZOLTÁN HEGEDŰ-CSELLÓ DUÓJÁNAK HATÁSA
HERMANN PÁL *VONÓS KETTES, GRAND DUO* ÉS SEIBER
MÁTYÁS *SONATA DA CAMERA* CÍMŰ MŰVÉRE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet-és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

KODÁLY ZOLTÁN HEGEDŰ-CSELLÓ
*DUÓJÁNAK HATÁSA HERMANN PÁL
VONÓS KETTES, GRAND DUO ÉS SEIBER
MÁTYÁS SONATA DA CAMERA CÍMŰ
MŰVÉRE*

BARANYAI BARNABÁS

TÉMAVEZETŐ: PINTÉR CSILLA MÁRIA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Tartalomjegyzék

Rövidítések	III
Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
1. A duó és duett kifejezés eredete és meghatározása a zentörténetben	1
1.1. Duó	1
1.2. Duett	1
2. Kodály Zoltán: <i>Duó</i> hegedűre és csellóra Op.7 (1914)	4
2.1. Komponálás és előadástörténet	6
2.2. I. tétel	14
2.3. II. tétel	19
2.4. III. tétel	25
3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz	32
3.1. <i>Vonós kettes</i> (1920)	34
3.2. I. tétel	35
3.3. II. tétel	36
3.4. III. tétel	38
3.5. IV. tétel	39
3.6. <i>Grand Duo</i> (1929-30)	40
3.7. I. tétel	41
3.8. II. tétel	45
3.9. III. tétel	47
4. Seiber Mátyás a kutató és zeneszerző	52
4.1 <i>Sonata da Camera</i>	55
4.2. I. tétel	55
4.3. II. tétel	59
5. Összegzés	64
5.1. Seiber Mátyás, <i>Sonata da Camera</i>	64
5.2. Hermann Pál, <i>Grand Duo</i>	66
5.3. Hermann Pál, <i>Vonós kettes</i>	68
5.4. Általános megfigyelések	69
6. Bibliográfia	73

Rövidítések

K-d = Breuer János: *Kodály dokumentumok I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

K-k = Breuer János: *Kodály-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton is köszönetemet fejezem ki mindazon ismerősömnek, barátomnak és kollégámnak, akik az anyagyűjtés során önzetlenül rendelkezésemre álltak és hasznos információkkal segítettek munkámat. Köszönettel tartozom konzulensemnek, Pintér Csilla Mária tanárnőnek, munkámban nyújtott önzetlen segítségéért. Corrie Hermann-nak és Paul Hermann-nak, hogy felkutatták és ápolják Hermann Pál hagyatékát, és forrásokat biztosítottak disszertációm megírásához. Eleonore Pameijernek, a hollandiai Forbidden Music igazgatójának, hogy alapítványa által lehetőség nyílt Hermann Pál elveszettnek hitt darabjainak felkutatására. Perry Reitmsának a *Holland Music Sessions* igazgatójának, hogy a fesztiválon barátságot köthettem az örökösökkel és közelebről megismerhettem az életművet. Köszönöm Dalos Anna és Perényi Eszter tanárnőknek az útmutatást a doktori iskolában való tanulás évei alatt és disszertációm elkészítéséhez. Köszönöm Éder Györgynek témám szempontjából feltett fontos kérdéseit. Köszönettel tartozom Somogyi Klárának és Szabó Tímea Editnek, akik a Zeneakadémia könyvtárában segítettek munkámat. Továbbá köszönöm Szócs Mártonnak és Szócs Kristófnak, hogy észrevételeikkel elősegítették disszertációm elkészülését.

Budapest: 2024.09.10.

Bevezetés

A hegedű-cselló duó az egyik legrégebb hangszeres formáció a klasszikus zenetörténetben. Ez többek között annak is köszönhető, hogy a két hangszer sokszázéves múlttal rendelkezik. Kodály Zoltán, Hermann Pál és Seiber Mátyás más és más módon, de közeli kapcsolatot ápoltak a gordonkával ezért bevezetőnk elején ennek a hangszernek a történetére, a zenetörténetben és a vonós hangszer családban betöltött szerepének változásaira összpontosítunk összefüggésben a magyarországi gordonkaoktatás fejlődésével és annak jeles alakjaival.

A hangszernek, amelyet ma csellóként ismerünk, legkorábbi megjelenését a 16. századra datáljuk. Ezeket a hangszereket Andrea Amati (Cremona), Gasparo da Saló (Brescia) és tanítványa, Giovanni Paolo Maggini készítette. Később élt fontos hangszerkészítők még Francesco Rugeri és a Guarneri család (Cremona), G. B. Rogeri (Brescia) és a Grancino család tagjai, Montagnana, Goffriller, Guardagnini, Gagliano.¹ A korabeli csellók nagyobbak voltak a mai modern hangszereknél. A 17. századig a basszushangszerek mérete és hangolása eltérő, általánosságban azonban elmondható, hogy a kvinthangolás leírásában egységesek a források.

A *violoncello* kialakulásának vélhetően legfontosabb mozzanata a fémhúrok feltalálásával függ össze. Dr. Baranyay Piroska *A gordonka születése* (2011) című disszertációjában így foglalja össze a hangszer mérete és a húrok közötti összefüggéseket:

Eredetileg mind a négy húr tisztán juhbélből készült. Megfelelő minőségű mély hangok megszólaltatásához vagy nagyon nagy testű hangszerre vagy nagyon vastag húrokra van szükség. Vastag húrok pedig – anyagtól függetlenül – gyenge hangminőséget eredményeznek: a felhangok hamisak, a húr ellenállása és nehézsége, nehezen kezelhetősége akadályozza a kielégítő hangerősséget és minőséget. Ha a húrok hosszabbak, akkor azonos mélység esetén kisebb ugyan az átmérő, ezáltal könnyebben megszólal a húr és jobb hangzást eredményez, de a hangszer hatalmas mérete – főként a még akkoriban használatos hegedű-fogástechnika miatt, mely alapvetően alkalmatlan volt a basszushangszereken való játékokra – nem felel meg az emberi kéz adottságainak és megnehezíti a játékot. Így a korai basszushagedűk próbáltak köztes megoldást találni a lehetséges legnagyobb

¹ Stephen Bonta: Violoncello. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition.* (London: 2001.) 806.

méret és a játszhatóság között. A fémmel való húrfonás technikájának felfedezése – amely 1660 körül, Bolognában történt – oldotta meg ezt a problémát.²

Az új húrfonási technikának köszönhetően a hangminőség javulása mellett lehetővé vált a kisebb hangszerek építése. „Ennek következménye volt 1700 körül a 71-76 cm között változó testhossz kialakulása, és született meg a *violoncello*, szinte ugyanúgy, ahogy azt a mai napig építik.”³ A 18. században a változó hangzás iránti igény következtében további változásokon mentek keresztül a hegedű hangszercsalád tagjai: a nyakat és a fogólapot ívesebbé tették és meghosszabbították, a híd méretét megnövelték, a vékonyabb és feszesebb húrok tisztább hangzást és könnyebb játszhatóságot eredményeztek. A késő 18. század utáni változtatások – a Tourte vonó és a támasztóláb – főként a növekvő hangerő és az egyre virtuózabb játékmód iránti igénynek tulajdoníthatók.⁴

Repertoárjának tekintetében a gordonka a 17. század utolsó évtizedeiben lépett ki a pusztán basszus kíséretet ellátó feladatkörből. Habár a 18. században a basszus-continuo ellátása továbbra is fontos és aktuális feladata maradt, a barokk-szonáta egyre függetlenebb szerepet rótt a hangszerre, ezáltal lassan egyenlő fontosságúvá vált hangszer társaival, a kamaraművekben betöltött dallam-kíséret szerepeket érte ezalatt. A legkorábbi szóló-concertók melyeket csellóra írtak zenekari kísérettel Antonio Vivaldi 27 csellóversenye és egy kettősversenye (RV 398-424). Johann Sebastian Bach a kötheni hercegségben töltött szolgálata alatt szerzett hat csellósztíve (BWV 1007-12) az első olyan gordonkára írt szóló darabok, amelyeket nem csellista komponált.

A szóló-kamaraművek kevésbé voltak jellemzőek a klasszikus időszakban, olasz-típusú concertók azonban szép számmal születtek. Számos olasz származású csellóvirtuóznak tulajdonítható a hangszer széleskörű elterjedése Európában. Nem csak a gordonka népszerűvé válását, de annak kialakult technikai metodikáját is nekik köszönhetjük. Legjelentősebb közülük Luigi Boccherini (1743-1805) zeneszerző és csellista, akinek – jellemzően a magas regiszterben való – virtuóz játéka kitágította a hangszer addig ismert technikai perspektíváit.⁵ A késő 18. században kamaraműveivel és concertóival megváltoztatta a hangszer státuszát, műveiben kamara- és szóló hangszerre

² Baranyay Piroska: *A gordonka születése*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011. 15.

³ I.m., 16.

⁴ Stephen Bonta, i.m., 807.

⁵ I.m., 811.

léptette elő a csellót. Vonósnégyeseiben és két csellós kvintettjeiben sokszor vezető szerepet adott a gordonkának.

Haydn op. 17-es (1771) vonósnégyeseitől kezdve a cselló eleinte a témák kidolgozásában, később a témák önálló bemutatásában is jeleskedhetett. Mozartnak három kvartettje van, melyben a gordonkaszólam kielégítő szerephez jut (K575, 589 és 590., 1789-90). Találunk még sok példát a gordonka kamara- és szólóhangszerré válására Boccherini több művében, Beethoven csellószonátaiban és vonósnégyeseiben. A kései Beethoven kvartettekben a zenei kifejezés abszolút prioritást élvez a hangszereszerűséggel szemben, ezzel különlegesen nehéz csellószólamokat eredményezve. Az op. 5-ös csellószonátaiban a zongorának van vezető szerepe, ám a későbbiekben, például, valamint az op. 69-es A-dúr szonátát és az op.102-es szonátákat már a zenei egyensúly jegyében komponálta a szerző.

A basszus és melódia közötti szétválás jól megfigyelhető nagyobb apparátusú kamaraműveken, mint például a Beethoven szeptett (op. 20, 1800) vagy Schubert két csellós kvintettje (D956). Melodikus cselló együttesekkel és szóló csellóra írt dallamokkal találkozhatunk több operában is, például, Rossini, Verdi, Puccini, Wagner és Richard Strauss műveiben. A concerto, virtuóz műfaj lévén, a csellót tekintve csak később keltette fel a fontosabb zeneszerzők figyelmét. A Schumann csellóverseny (op. 129, 1850), Csajkovszkij *Rokokó variációi* (op. 33. 1876), a Brahms-kettősverseny (op. 102, 1887), a Dvořák-csellóverseny (op. 104, 1895) és számos más gordonkára írt versenymű a 19. században megközelítőleg egyidőben keletkezett.

A 19. századi szóló cselló művek jelentős része technikai gyakorlatként volt számon tartva, vagy eredetileg is annak készült. Csak az 1900-as évek után, a Pablo Casals által újra felfedezett Bach cselló-szvittek nyomán kezdtek el a zeneszerzők újra szóló műveket komponálni a hangszerre, például Reger (op. 131c, 1915), Kodály (op. 8, 1915), Ligeti (1948-53), Veress (1967).

Habár a gordonka repertoár sosem volt annyira gazdag, mint a hegedűé vagy a zongoráé, a 20. században sok zeneszerző ismerte fel a hangszerben rejlő lehetőségeket. A 20. században számos szóló, kamara és versenymű keletkezett köszönhetően olyan művészeknek, mint például Pablo Casals vagy Msztyiszlav Leopoldovics Rosztropovics. Utóbbi gordonkajátékának hallatán számos komponista ragadott tollat, hogy gordonkára komponáljon.⁶

⁶ I.m., 813.

A 18-19. századi magyar zenetörténeti források nem tartalmaznak elegendő adatot gordonkások nyilvános szerepléséről vagy a gordonka oktatásáról ahhoz, hogy a történeti fejlődés tárgyalását lehetővé tegyék. Fontos azonban megemlíteni, hogy báró Patachich Ádám Karl Ditters von Dittersdorf-ot, valamint Esterházy Miklós herceg Joseph Haydn-t szerződtették udvarukba. Esterházy Miklós herceg a zeneszerzők mellett nagyjelentőségű művészeket, énekeseket és virtuózokat, köztük Kraft Anton csellóművészt is foglalkoztatta.⁷ Idézek most Éder György *Magyar gordonkások a 20. században* (2011) című doktori disszertációjának *Előzmények. Gordonkajáték a 19. századi Magyarországon* c. fejezetéből:

Bécsben két kiváló csellista tűnt fel, akik a hangszer irodalmára voltak nagy hatással. Anton Kraft (1749-1820) korának talán legnagyobb jelentőségű gordonkása volt. Haydn szerződtette muzsikusának Eszterházára, ettől kezdve változtak meg jól érzékelhetően a szerző műveinek csellóra írt szólamai, az addigi – jobbára kizárólag basszusjátészó – szerepből kilépve, sokkal szólisztikusabbak lettek. Kraft magasfokú hangszertudásának köszönhetjük a D-dúr csellóversenyt, majd később Beethoven hármasszertűjét, mindkét darab kényes, igényes szólama mai napig a gordonkások próbaköve. A Breslauban (ma Wrocław) tanult Joseph Linke (1783-1837) kiváló hangszerjátéka Bécsben szintén Beethovent inspirálta op.102. két szonátája megírására. Ezenkívül Schubert két gyönyörű triójának artisztikus csellósólóját is ő játszotta először. Előbb Kraft, majd Linke is tagja volt a Schuppanzigh-Quartettnak, mely Beethoven és Schubert idejében Bécs vezető együttese, a két szerző, elsősorban Beethoven vonósnégyeseinek inspirátora és hivatott előadója volt.⁸

A 18-19. században a környező országok közül Ausztriában, Csehországban és Oroszországban a gordonkajátéknak már kialakult kultúrája volt. Magyarországon később kezdődött el a hangszer elismerése és magas fokú művelése. A magyarországi gordonkajáték fejlődésének egyik legfontosabb időszaka Popper Dávid (1846-1913) pesti működéséhez, az 1886-ban a Zeneakadémián megszervezett felsőfokú képzéshez fűződik. 1886-ban Hubayt a brüsszeli konzervatóriumban betöltött állásából Pestre hívták. Hubay ahhoz a feltételhez kötötte az állás elfogadását, hogy állítsanak fel gordonka-tanszéket és

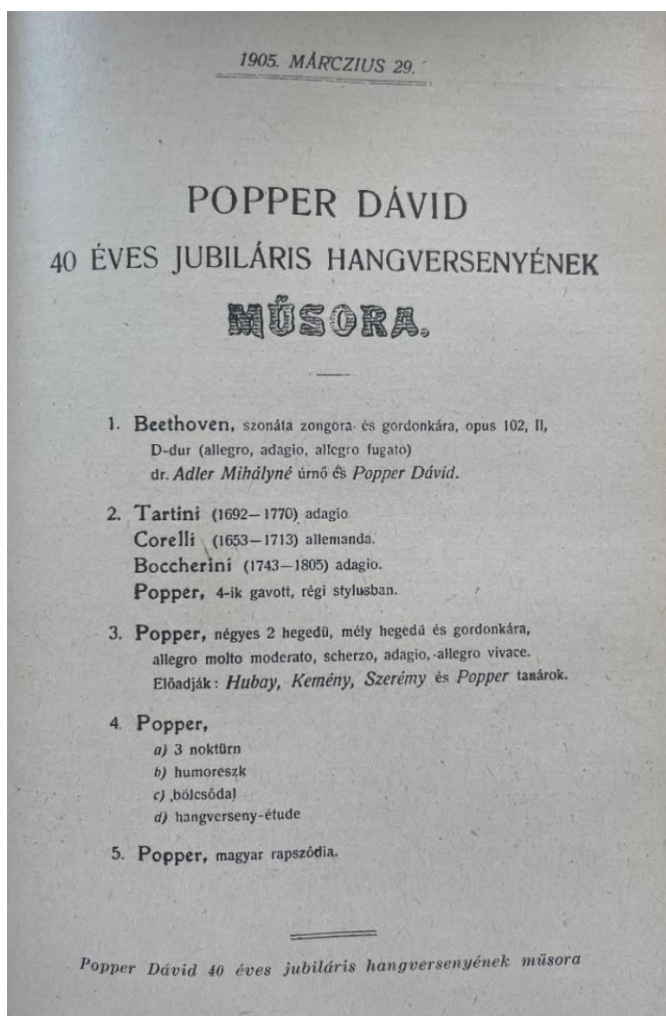
⁷ Csuka Béla: Arcképek a gordonkajáték történetéből Magyarországon. In: *A magyar muzika hőskora és jelene*. (Budapest: Pintér Jenőné kiadása, 1944.): 157-158.

⁸ Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században. Dénes Vera és Banda Ede életműve a Popper iskola tükrében*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011. 1.

arra hívják meg az akkori mesterek egyik kiválóságát. Liszt Ferenc ajánlatára Popper Dávidot nyerték meg a gordonka-tanszék tanárának Hubay pedig elfogadta az állásajánlatot és visszatért Magyarországra. Popper a prágai konzervatóriumban a német Julius Goltermann tanítványa volt.

Popper korának egyik legünnepeltebb gordonkaművésze, aki nagy népszerűségét a játékában is megnyilatkozó ötletes, szellemes, derűs egyéniségének köszönhetette. Előadásának könnyed eleganciája, közvetlen természetessége és utolérhetetlen bája megnyitja művészete előtt mind a nagy hangversenytermeket mind a szalónok intim világát, ahol Popper különösen sok zenebarátot nyer meg a gordonka számára, a legelőnyösebben mutatva be hangszerének minden kiváló tulajdonságát.⁹

Álljon most itt egy koncertprogram Popper Dávid 40 éves jubiláris hangversenyének műsoráról:



⁹ Csuka Béla, i.m., 166.

Hohe Schule des Violoncellospiels etűdjeiben módszeresen haladva ismerteti a hangszer tanulásának nehézségeit, zeneileg is értelmezhető formában. Ezek a gyakorlatok szerves részét képezik a gordonkatanulásnak- és oktatásnak, zongorakíséretes karakterdarabjai pedig mindmáig a csellisták repertoárjának kedvelt alkotásai.¹⁰

Popper 1886 ősztől 1913-ig a gordonka és vonósnégyes gyakorlat tanára a zeneakadémián. A tanítás és szólókoncertek mellett a Hubay-Popper kvartett tagja. A kvartett, hangversenyein évtizedeken keresztül ápolta a kamarazene hagyományát, mesterműveinek előadását. Popper kitűnő tanítványok egész sorát hagyta hátra. Az elkövetkezendőkben kizárólag a disszertációnk témájának szempontjából fontos Schiffer Adolffal és Kerpely Jenővel foglalkozunk.

Schiffer Adolf Popper tanítványa és munkatársa volt. A Zeneakadémiát elvégezve 1900-ban ugyanott tanárrá nevezték ki.

Előadóművészi pályafutásáról nem sokat tudunk, inkább kamarazenében jeleskedett, a Kemény-Schiffer Vonósnégyesben játszott. Elsősorban pedagógiai tevékenysége jelentős. Osztályából 1939-ben bekövetkezett nyugdíjazásáig a hazai és nemzetközi zenei élet jeles kiválóságai kerültek ki.¹¹

Schiffer Adolfnak kiváló képzettségű csellisták egész sorát – köztük disszertációnk két zeneszerzőjét és gordonkását, Hermann Pált és Seiber Mátyást is – köszönhetjük.

Schiffer szólistaként kevesebbet szerepelt, pedagógusi munkája viszont jelentős. A fent felsoroltakon kívül 1910-ben jelentette meg két kötetes gordonkaiskoláját, melyet kezdőknek írt, illetve 1935-ben Dohnányi Ernő kérésére, a számára elérhető szakkönyvekben kutatva összegyűjtött anyagot *A gordonkajáték metodikája* című tanulmánykötetben szándékozott megjelentetni. „A mű kéziratban maradt, tanítványai, Csáth Emőke és Starker János segítségével került elő ismét. Pásztor Ákos szerkesztésében jelent meg nyomtatásban”.¹² Vonósnégyesének működésével kitöltötte az űrt, amelyet az 1913-ban, Popper halálát követően megszűnt Hubay-Popper és az 1910-ben alakult Waldbauer-Kerpely vonósnégyes működése között mutatkozott.¹³

¹⁰ Éder György, i.m., 5.

¹¹ I.m., 6.

¹² I.m., 7.

¹³ Csuka Béla, i.m., 171.

Kerpely Jenő Popper Dávid növendéke (1901-1905) és a Popper után következő nemzedék egyik legkiemelkedőbb alakja. A Zeneakadémián „a gordonkajáték tanára, a magyar kamarazene-élet finomhangú gordonkása”.¹⁴

Párizsi tartózkodása idején ismerkedett meg Casalsszal és Isaye-jal is, akik nagyhatással voltak művészi fejlődésére. A francia és belga iskola választékos zenei ízlése mély nyomot hagyott játékán, elősegítve remek kamaramuzsikusi erényeinek kibontakozását. 1908-tól ismét Budapesten élt. 1909-ben alapítják meg Waldbauer Imrével azt a vonósnégyest, amely évtizedekre a magyar zenei élet egyik meghatározó együttesévé válik. A Waldbauer-Kerpely vonósnégyes négy és fél évtizedes működése során azon kívül, hogy avatott előadója volt a klasszikus vonósnégyesek irodalmának, elévülhetetlen érdemeket szerzett az új magyar zene előadásában, elsősorban Bartók és Kodály műveinek bemutatásában.¹⁵

1908-ban visszatér Pestre és megalapítja a Waldbauer-Kerpely kvartettet, amely külföldön „Magyar vonósnégyes” néven szerepel. Az együttes 1910-ben adja első hangversenyeit, amelyeken Bartók és Kodály első vonósnégyeseit, Kodály gordonkazonzora szonátáját és Bartók zongoraötösét játszották első ízben. A kvartett egész Európát bejárva népszerűsíti a magyar mesterek műveit. Az alábbiakban megemlítünk két fontos dátumot és ősbemutatót, témánk szempontjából fontos művekkel kiegészítve:

1910. március 17. Kodály első szerzői est. *I. vonósnégyes, Gordonka-zongora szonáta.*

1918. május 7. Kodály második szerzői est. *Szólószonáta és Duó hegedűre és csellóra, II. vonósnégyes.*

A vonósnégyes Kodályon kívül Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Lajtha László és Weiner Leó több művét is bemutatta és sok érdemet szerzett Magyarországon és külföldön is a klasszikus és magyar zeneszerzők kamarazene-műveinek méltó megszólaltatásával.

Kerpely Jenő 1913-ban Popper Dávid halálát követően Mihalovich Ödön megbízásából megkapta Popper gordonka osztályát. „1919-ig tanított, majd kényszerű szünet után 1929-től 1948-ig ismét. Gordonka főtárgy mellett kamarazenét és vonósnégyest is oktatott.”¹⁶ Számos nagyszerű növendékkal ajándékozta meg a magyar zenei életet. Kerpely művészetéről Tóth Aladár így számol be:

¹⁴ Csuka Béla, i.m., 179.

¹⁵ Éder György, i.m., 9.

¹⁶ I.m., 10.

Kerpely Jenő koncertdobogójának klasszikus lírikusa. A legnagyobbak egyike: nemességében, finomságában is az elementáris tehetségek közül való. Csalhatatlan ízlése és választékos műveltsége is belső életének ősi mélységeiben gyökerezik. Ahogyan ez a művész érez, az már maga az ízlés, a műveltség. Kerpely gordonkajátékából a gordonka géniusza szól hozzánk. (1935.december 17.)¹⁷

A fentiek ismeretében világossá válik, hogy Popper Dávid magyarországi működésének több pozitív aspektusa mellett – Hubay Jenő visszatérte Magyarországra, felsőfokú gordonka oktatás megszervezése, kamarazene oktatás, az akkoriban nem igazán „divatos” vonósnégyes műfaj és klasszikus repertoárjának ápolása és népszerűsítése, a gordonka nagyközönség előtt való elfogadtatása és ezáltal csellista növendékek toborzása, etűdjeiben a magasfokú gordonkázás módszerének elsajátíthatósága és kiváló növendékek kitanítása – köztük Schiffer Adolf és Kerpely Jenő személyében járult hozzá a magyar gordonkázás, kamarazene és zeneszerzés fejlődéséhez. Míg Schiffer inkább pedagógusként tett sokat a magyar zenei életért, addig Kerpely hangversenyekkel és ősbemutatókkal gazdagította azt, amellyel, hogy mindkettőjük munkásságában a vonósnégyes mellett az előadóművészet és a pedagógia a közös keresztmetszet.

A huszadik század előtt több száz duó és átirat látott napvilágot. A hegedű és cselló 16. századi egységes megjelenését követően számos zeneszerző kezdett el komponálni erre az apparátusra, például Antonio Vivaldi (6-6 szonáta hegedűre és csellóra), Jean-Baptiste Breval (*6 Aires variés* hegedűre és csellóra), Joseph Haydn (D-dúr- *Duó hegedűre és csellóra*, HOB VI: D1). A gordonka kamarazenei egyenrangúsága ebben az időszakban természetesen még nem teljesebben ki, ennek alakulásáról a hangszer fejlődésével kapcsolatban viszont már tettünk említést. Érdekes megemlíteni a norvég származású Johan Halvorsen hegedű-cselló duóját – *Passacaglia* (1894) –, amelyet George Friedrich Händel g-moll csembaló szvitje (HWV 432: VI.) Finale tételének passacaglia témáját felhasználva komponált. Ez egy fülbemászó, a passacaglia témára épülő rövid koncert darab, amelyben a két vonós hangszer változatos és látványos virtuozitással mutatja be a variációkat. A máig közkedvelt *Passacagliának* nagy hatása volt a hegedű-cselló repertoárra és még jobban elmélyítette a két hangszer közötti együttműködést. A Kodály-

¹⁷ Tóth Aladár: „Kerpely Jenő ötven éves.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.) 159.

*Duó-t*¹⁸ két másik hegedű-cselló kettes előzte meg a huszadik században: Reingold Moricevics Glière, *8 Pieces*, (op. 39, 1909) és Moór Emánuel *Szvit Hegedűre és Csellóra* (1910). A mai napig kérdéses, hogy Kodály vajon ismerte-e ezeket a kamaraműveket.

Kodály Zoltán tanult hegedűs és csellista lévén egy olyan nagy hagyományokkal rendelkező műfajt választott, mint a hegedű-cselló duó. A magyar huszadik századi klasszikus zenében Kodály Zoltán *Duója* (1914) a második erre az apparátusra írt kamarazenei mű. Az 1918-ban bemutatott *Duó* a 20. században számos magyar zeneszerzőt inspirált arra, hogy újra felfedezze ezt a műfajt. A *Duó* bemutatóját követő évtizedekben divatossá vált az eredetileg nem erre az apparátusra komponált darabok áthangszerelése, például Igor Stravinsky *Suite (Italienne)* – a *Pulcinella* balett nyomán – (Gregor Piatigorsky átírata, 1931.). Az alábbiakban a magyar 20. századi zeneirodalom fontosabb duóit közlöm keletkezési sorrendben, néhány, a témánk szempontjából fontos összefüggést megvilágító életrajzi adattal kiegészítve:

Moór Emánuel (1863-1931) – a prágai és bécsi konzervatórium hallgatója, a Zeneakadémián Volkmann Róbert növendéke – *Szvit hegedűre és csellóra* (1910)

Hermann Pál (1902-1944) – Weiner Leó tanítványa és Kodály Zoltán barátja – *Vonós kettes* (1920)

Székely Zoltán (1903-2001) – Kodály Zoltán tanítványa, többek között Bartók Béla és Hermann Pál kamarapartnere és barátja – *Polyphon et Homophon* (op. 2, 1925)

Seiber Mátyás (1905-1960) – Kodály Zoltán tanítványa, Bartók és Kodály a népzenei gyűjtemény tudományos feldolgozásába is bevonta – *Sonata da Camera* (1925)

Harsányi Tibor (1898-1954) – Kovács Sándor és Kodály Zoltán növendéke – *Duó* (1928)

Veress Sándor (1907-1992) – Kodály Zoltán, Hegyi Emánuel és Bartók Béla tanítványa – *Szonatina hegedűre és csellóra* (1928)

Hermann Pál, *Grand Duo* (1930)

Bartók Béla (1881-1945) – habár nem hegedűre és csellóra íródott, számos átírata és a magyar klasszikuszenére gyakorolt hatása miatt kihagyhatatlan mű a duók sorából – *Negyvennégy duó két hegedűre* (1931-1932)

Ligeti György (1923-2006) – Farkas Ferenc, Bárdos Lajos, Járdányi Pál és Veress Sándor tanítványa – *Duo hegedűre és gordonkára* (SZ. 98, BB 104, 1943)

¹⁸ A továbbiakban nem mindig írjuk ki Kodály Zoltán *Duójának* a címét, úgy hivatkozunk rá, hogy *Duó* vagy Kodály-*Duó*.

Rózsa Miklós (1907-1995) – édesanyja Liszt Ferenc növendéke volt, tanulmányozta Bartók és Kodály népzene gyűjtéseit, Hermann Grabner és Karl Straube tanítványa (lipcsei konzervatórium) *Tema con variazioni - For Violin, Cello and Orchestra* (op. 29a, 1963)
Veress Sándor (1907-1992) – *Memento*, duó mélyhegedűre és bőgőre (1983)
Vajda János (1949-) – Petrovics Emil és Párkai István tanítványa – *Duó hegedűre és gordonkára* (1991)

Csakúgy, mint a magyar zeneirodalomban, a húszas évek után külföldön is megszaporoztak a duók, főleg a hegedűre és csellóra írt kompozíciók.

Fontos megemlíteni Maurice Ravel *Szonáta hegedűre és gordonkára* c. duóját, amely 1920-22 között keletkezett és amelyet az 1918-ban elhunyt Claude Debussynek ajánlott. A Kodály és Ravel duók azok a szimbolikus kamarazenei művek, amelyek a huszadi századi klasszikus zenében a hegedű-cselló repertoárra a legnagyobb hatást gyakorolták. Az alábbiakban felsorolok néhány fontosabb külföldi zeneszerzők által komponált duót, időrendi sorrendben:

Reingold Moricevics Glière (1875-1956), *8 Pieces for Violin and Cello* (Op. 39, 1909)
Maurice Ravel (1875-1937), *Szonáta hegedűre és gordonkára* (1920-22)
Hans Esiler (1898-1962), *Duo* (op. 7, 1925)
Erwin Schulhoff (1894-1942), *Duó hegedűre és gordonkára* (1925)
Boleslav Vomáčka (1887-1965), *Duo* (op. 14, 1925-27)
Bohuslav Martinu (1890-1959), *Duó hegedűre és gordonkára* (H. 157, 1927)
Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Choros bis* (1930)
Igor Stravinsky (1882-1971), *Suite (Italienne)* (1931) – Gregor Piatigorsky átírata a *Pulcinella* balett nyomán
Artur Honneger (1892-1955), *Sonatina hegedűre és gordonkára* (1932)
Robert Huntington Sessions (1896-1985), *Duó hegedűre és gordonkára* (1978)
Alfred Schnittke (1934-1998), *Stille Musik* (1979)
Sofia Gubaidulina (1931-), *Sonata, Rejoice!* (1981)

Habár nem soroltunk fel minden egyes duót és átíratot, amelyek a 20. században Magyarországon és azon kívül születtek, érdekes felfedezés, hogy míg a magyar komponisták nagyjából tíz kettőst írtak, hozzávetőlegesen ugyanennyi darab készült el külföldön is a *Duó* megjelenését követően. Ez alátámasztja tézisünket, miszerint Kodály

Duója inspirálta a magyar és a külföldi zeneszerzőket is ennek a műfajnak a felvirágoztatására. Kodály Zoltán *Duója* a nagy elődök nyomdokába lépve – csakúgy, mint az op. 8-as *Gordonka szólószonáta* – a műfajt új szintre emelte és felhelyezte a 20. századi zene térképére.

1. A duó és duett kifejezés eredete és meghatározása a zentörténetben

1.1. Duó

A duó kifejezést gyakran részesítik előnyben a duettel szemben – ami ennek a szónak a tökéletes francia megfelelője – ha hangszeres kamarazenéről esik szó. Főleg a reneszánsz és barokk korszakban fordul elő a duó megnevezés énekes vagy hangszeres kettősökben, például biciniumokban. A német nyelvben különült el terminológiailag a két kifejezés. A duó kizárólag hangszeres zenét, míg a duett szó a 17. századtól olyan kétszólamú énekhangra komponált zeneművet jelöl, amelynek lehet hangszeres kísérete is, de ez nem feltétel. A megkülönböztetésre való igény a korai többszólamúságra – polifóniára – vezethető vissza. Hasonló hangzású hangokra vagy hangszerekre írt művek – mindkettő akkoriban duett néven, valamint a continuo korszakban – a kísért szóló hangszeres művek gyökereiből nőtt ki. Ezutóbbi a hangszeres zene virágzásához vezetett a 18. század folyamán. Egyes zeneszerzők és kiadók a duett kifejezést részesítették előnyben az énekhangoknál és a duót a hangszeres daraboknál, de ez a használat korántsem általános, kivéve a mai német nyelvet.¹

1.2. Duett

A duett egy vokális vagy hangszeres kompozíció két előadó számára, kísérettel vagy anélkül, amelyben a szólamok többé-kevésbé egyenrangúan oszlanak meg az előadók között. A 18. századtól a kifejezést általában nem alkalmazzák billentyűs és más hangszerek szonáta repertoárjára, ennek ellenére számos 19. századi kiadás előszeretettel használja a duó kifejezéssel párhuzamosan. Néhány zeneszerző a „duett” kifejezést használta vokális, és a „duó” kifejezést hangszeres darabok esetében, de a használat egyáltalán nem általános, kivéve a mai német nyelvben. A 13. századi tropusokat és conductusokat szinte biztos, hogy szólisták énekelték, ezek korai példái a duetteknek. A 15. századi motetta- és misetételekben ilyen szakaszok gyakran váltakoztak kórusrészekkel. John Dunstable zenéjének sok forrásában „duó” rubrikával szerepelnek. (Jhan vagy Ihan) Gero első, két szólamú madrigálokból álló könyvében (1541) és Thomas Morley canzonettáiban a duett már önálló darabbá vált. A reneszánsz idején a vokális és instrumentális bicinium a duett irodalom kezdetét jelenti, amely pedagógiai célokat szolgál, és amely fennmaradt olyan művekben, mint Johann Christoph Pepusch *Aries két*

¹ Michael Tilmouth: „Duet.” <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08263>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2024.09.09.)

Baranyai Barnabás: Kodály Zoltán hegedű-cselló Duójának hatása Hermann Pál Vonós-kettes, Grand Duo és Seiber Mátyás Sonata da Camera című művére

hegedűre (1709) és Haydn *II maestro e lo scolare* című zongoraduetdje, továbbá 20. századi darabokban például Bartók Béla hegedűduettjeiben, *Mikrokozmosz*ának 43. és 55. tételében vagy Kodály *Bicinia Hungaric*ájában.

A vokális duettekben megkülönböztethetjük azokat a darabokat, amelyekben mindkét hang ugyanazt a szöveget énekli, és azokat, amelyek drámai formát öltenek – mint a 17. századi dialógus vagy az operai szerelmi duett –, ahol mindkét énekes általában különböző szólamokat kap. Az előző típushoz tartozik azonban számos érdekes eset, ahol egyetlen karaktert két hang képvisel. Jézus szavai Schütz *Historia der Auferstehung Jesu Christi* (1623) c. művében vokális duettnek vannak kiosztva, ahogy Mária Magdolna szavai is. A 16. századi oratóriumokban az elbeszélő „históriás” része gyakran hasonló módon szólal meg. Ezt a hagyományt élesztette újra Britten az *Ábrahám és Izsák* (1952) kantátában és Stravinsky a *The Flood* (Az özönvíz, 1962) c. művében, ahol Isten szavát hallhatjuk. A barokk korszakban a duetto per camera a vokális kamarazene fontos formája volt, amelyből számtalan példát találunk Cazatti, Agostino Steffani, Alessandro Scarlatti, Händel és mások műveiben, sokszor kibővített kantátaként komponálva, recitativókból, áriákból és duettekből állva, néha instrumentális obligatóval. A 19. században Schumann, Mendelssohn és Brahms is írt énekes duetteket, ezek a mai napig elhanyagolt kompozíciói a szerzők életművének.

Az opera műfajban a duett szinte a kezdetektől fogva jelen volt. Monteverdi *Orfeo* és *Poppea megkoronázása* c. művében megtalálhatóak a duettek záró vokális tételként, utóbbi – egy szerelmi duett Poppea és Nero számára – a legkorábbi jelentős példája annak a műfajnak, amely fennmaradt addig, amíg a duett beleolvadt a zene általános folyamatába –, ahogyan azt Verdi vagy Puccini esetében tapasztalhatjuk –, vagy feloldódott egy olyan zenei párbeszédbe, mint a későbbi Wagner vagy Richard Strauss műveiben. A 17. századi Olaszországban a duetteket gyakran használták komikus jelenetekben, opera buffákban. Ezek a közjátékok a 18. század első évtizedeiben kezdtek intermezzo formát öltetni. Az opera seria műfajában a 18. század nagy részében a duettek gyakorlatilag kizárólag a főszereplő pár számára voltak fenntartva. 1750 után az opera buffában a nagy, együttes finálék váltak divatossá és a fő buffa páros számára készült duett sokszor az egyetlen másik formáció volt a darabokban. Franciaországban a duett a legnépszerűbb műfaj volt a tragédie lyrique-ben. A szerelmi duett a klasszikus korban jellegzetesen sok terc és szextpárhuzamban mozgó dallamot tartalmazott, szimbolizálva az egységet a korábbi nehézségek vagy bizonytalanságok megoldása után. A 19. században, különösen Olaszországban, a duett ugyanolyan fontossá vált, mint az ária. Rossini idejében és azután

1. A duó és duett kifejezés eredete és meghatározása a zentörténetben

a nagy duett általában három tételes volt: egy nyitó tempo d'attacco, egy lassú cantabile és egy záró tempo di mezzo egymásutánja. Két tételes duettek is elterjedtek az évszázad során, de az egytétéles duettek ritkák az opera buffa vagy a semiseria műfajokon kívül.

Körülbelül 1870-től kezdődően a szerkezetet a szöveg értelme határozta meg. Operai környezetből átkerülve a szerelmi duett szimbolikus ábrázolásként is szerepet játszott, például Krisztus és a lélek ábrázolásában Bach *Wachet auf* (BWV 140) c. kantátájában. Billentyűs duettek, mind eredeti mind átírat formában, mind nagyszabású zenekari és vokális művek átírataiként egyre népszerűbbé váltak a 18. század során, sőt még orgonára is komponáltak kettősöket. Sok darab jelent meg a század folyamán, elsősorban két furulyára, két fuvolára vagy két hegedűre, főként műkedvelők számára, és hasznos oktatási célt is szolgáltak, különösen akkor, ha a hangszeres tanár nem volt képes billentyűs kíséretet biztosítani, vagy ha egyáltalán nem állt rendelkezésre billentyűs hangszer. Sok közülük kevésbé jelentékeny alkotás, de a repertoárban szerepelnek Telemann, Geminiani, Leclair, Carl Stamitz, Boccherini, J.C. Bach, Haydn, Mozart – fagott és cselló, hegedű és brácsa, valamint két kürt számára –, később Beethoven – brácsa és cselló, klarinét és fagott –, Hindemith – két hegedűre, két fuvolára, hegedű és klarinét –, továbbá Bartók, Kodály és Ravel művei is.

A kifejezést néha olyan darabokra is alkalmazták, amelyek egyetlen előadó számára készültek, de amelyek egy valódi duett ötletét szimulálják, például J.S. Bach négy *Duettója* (BWV 802-5, Clavierübung III-ból), Mendelssohn *Dal szöveg nélkül* (op. 38, no.6) *Duetto* alcímmel és Bartók *Sípszó* a *Mikrokozmosz*ból (no. 88).²

² I.m.

2. Kodály Zoltán: *Duó* hegedűre és csellóra, op. 7

Kodály Zoltánt, rendszeres zenei tanulmányai megkezdése előtt is számos zenei impulzus érte. Nagyszombati gimnáziumi éveiben szinte minden újonnan megismert zenei műfajban megmerítkezett.¹ A székesegyház kórusában való éneklés, az otthoni kamarazenélések és az iskolai zenekarban való játék élményei mise-, kamara-, illetve zenekari kompozíciókban szűrődtek le. Kodály amellett, hogy zongorázott, hegedülni tanult és autodidakta módon csellózott is.² Ezen fiatalkori muzsikuserőlmények meghatározónak bizonyultak későbbi zeneszerzői stílusának kialakulásában. Korai kompozícióiban a zongoraművek (op. 3, *Zongoramuzsika*) és dalok (op. 1, *Énekszó*) mellett kétségtelenül a vonós kamarazene jutott kiemelkedő szerephez.

1909-ben fejezi be az első vonósnégyest (op. 2), 1910-ben a *Gordonka-zongora szonátát* (op. 4), 1914-ben komponálja fejezetünk témáját, a *Duót* hegedűre és gordonkára (op. 7), valamint 1915-ben a gordonkára írt *Szólószonátát* (op. 8). Kodály a továbbiakban is dalokat, zongora- kórus- és kamaraműveket ír az 1923-ban komponált *Psalmus Hungaricus*ig.³ Hagyományosan ezt a periódust tekinthetjük Kodály fiatalkori időszakának. Az 1916-18 közötti időszakról Dalos Anna így ír:

Kodály feltűnően sokat komponált ebben az időszakban, ráadásul meglepően sokféle műfajban: ez volt pályája egyik legsűrűbb kompozíciós időszaka. Számos műve korábbi darabokra támaszkodva ekkor alakult ciklussá.

Az ezt megelőző nagyszalontai gyűjtésről, ennek fontosságáról a *Psalmus hungaricus*-szal, valamint az azután komponált gyermekkórusokkal kapcsolatban pedig így fogalmaz:

Kodály a háborús években is folytatta gyűjtőtevékenységét. 1916 végén Arany János szülővárosába, Nagyszalontára utazott, hogy a helyi diákok gyűjtését szakmailag ellenőrizze és kiegészítse. Itt ismerkedett meg egy számára viszonylag újnak tekinthető repertoárral, a gyermekdalokkal. E nagyszalontai élmények később, a húszas évek közepén gyermekkarainak legfontosabb forrásaivá váltak.⁴

¹ Eöszé László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. (Budapest: Editio Musica, 1977.) 16.

² I.m., 15.

³ I.m., 44., 46., 57., 60.

⁴ Dalos Anna: „E háborús időkből»: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese.” In: (Fazekas Gergely szerk.): *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015.) 70.

Valamint ezzel összefüggésben új zeneszerzői irányát így magyarázza:

A „konstruktív forma” és a „világmagyarság” Kodály zeneszerzői érdeklődésének középpontjába került a *Psalmus hungaricus* komponálását követően (1923). Írásos megfogalmazásuk dokumentálja, hogy Kodály új zeneszerzői iránya, amely 1923-at követően bontakozott ki, a háború végének időszakában gyökerezik. A 2. *vonósnégyest* ebben az összefüggésben mint az új út keresésének dokumentumát kell szemlélnünk.⁵

Kodály Zoltán a *Psalmus hungaricus*t követően főként kórusműveket, színpadi és zenekari darabokat, valamint pedagógiai műveket (333 olvasógyakorlat, *Bicinia Hungarica* I-IV, *Tricinia*, 77/66/55/44/33/22 kétszólamú énekgyakorlatok stb.) komponált.

A Kodály-stílus egyik legfontosabb alkotóeleme a klasszikus tradíciókhoz való hűség. Ebben a tekintetben kiemelkedő fontossággal bír a vonósnégyes műfaja, amelynek hangzásvilága Kodály gyerekkori élményei – mint például a rendszeres otthoni kamaramuzsika – miatt meghatározónak bizonyult.⁶ Vonós hangszerekre komponált kamaraművei: *Trió* és *Vonósnégyes* (1900 előtt), *Intermezzo* (1905), *I. vonósnégyes* (op. 2, 1908-9), *Duó* (op. 7, 1914), *II. vonósnégyes* (op. 10, 1916-1918), *Szerenád* (op. 12, 1919-1920). A *Duó*ban szereplő hangszerek – brácsával kiegészülve – jelentik azt a közeget, amellyel Kodály a klasszikus zeneirodalomba először betekintést nyert. Ezeket a hangszereket ismerte a legjobban. Így emlékezik vissza az 1892-1900 közötti időszakra:

Számomra sosem volt lényeges, hogy egy hangszeren játszani tudjak. Kezdetből fogva sokkal többet komponáltam, mint játszottam. De az iskolatársaimmal vonósnégyeseket akartam játszani, és mert nem volt csellistánk, egyszerűen elhatároztam, hogy ezt a hangszert is megtanulom. Hozattam egy gordonka-iskolát, és egymásután sorban végig megtanultam az összes gyakorlatot. – Nagyszombaton nem volt csellótanár –, és nagyon hamar annyira vittem, hogy Haydn-kvartetteket játszhattunk.⁷

Ebből a visszaemlékezésből is kiderül, hogy Kodály Zoltán fiatal korában a vonósnégyes hangszerein való játékban milyen sokoldalú volt.

⁵ I.m., 71.

⁶ Eősze, i.m., 15.

⁷ I.m., 15.

2.1. Komponálás és előadástörténet

Kodály Zoltán első szerzői estje 1910. március 17-én a Budapest Royal szálló (mai Corinthia Hotel) hangversenytermében került megrendezésre. Zongorán Bartók Béla működött közre, az op. 2-es *I. vonósnégyest* az erre az alkalomra alakult és később nemzetközi hírnévre szert tevő Waldbauer-Kerpely kvartett adta elő, az op. 4-es gordonka-zongora szonátát pedig Kerpely Jenő, a vonósnégyes csellistája játszotta.⁸ Bartók első vonósnégyese két nappal később került bemutatására a fent említett kvartett előadásában.⁹ Lelkendezve írt az est és Kodály sikeréről Bartók Béla, 1910. március 19-i levelében, Kovács Sándornak, Párizsba: „A quartetre és [Kodály] zongoradarabjaira Rózsavölgyi rögtön pályázott.”¹⁰ Az Adagio kivételével azonban 1921-ig nem jelent meg több kotta Kodálytól. A Kodály-művek koncerteken sem hangzottak el gyakran: 1911-ben kétszer megszólalt a *Nyári este* és az op. 4-es gordonka-zongora *Szonáta*, valamint 1912-ben az op.1-es *Énekszó*-ciklusból néhány dal, ám 1917-ig Magyarországon a Kodály-művek előadása szünetelt.¹¹ Az op. 4 után keletkezett Kodály-művek egészen 1918-ig – a második szerzői estig – nem kerültek bemutatásra.

Kodály tanév közben a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának első és második évfolyamos hallgatóit oktatta, nyaranta népdalgyűjtő utakra ment, és mindeközben komponált.¹² Ezek az események és tevékenységek előzték meg a hegedű-gordonka duó komponálását.¹³

Kodály alkalmanként felfedte darabjai keletkezési körülményeit, témáinak forrását, vagy akár műzsájának személyét, aki az alkotásban segítette. Egy 1924 február 8-i a Léner-vonósnégyesnek címzett leveléből tájékozódhatunk a *Duó* megfogadásának első pillanatairól:

1914 nyarán a legelsőrendű lelki és testi dispositióban töltöttem néhány hetet Svájcban. A háborúüzenet napja feleségestől Zermattban talált. Egy-két nap alatt kiürült az egész hely, nekünk is búcsúznunk kellett a leghatalmasabb heglátványoktól, mert bezárták a szállókat. Az út utolsó szakaszát a svájci határra

⁸ Breuer János: *Kodály-kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.) 53.

⁹ Bónis Ferenc: „Bartók és Kodály.” In: Bónis Ferenc: *Magyar zenei történelmi tanulmányok a nemzeti romantika világából*. (Budapest: Püski Kiadó Kft. 2005.) 289-290.

¹⁰ Breuer, i.m., 53.

¹¹ I.h.

¹² I.m., 55.

¹³ I.h.

már teherkocsiban kellett [meg]tennünk, mert Svájc is mozgósított. Egy tiroli határközségben (Feldkirch) kellett vesztegelnünk napokig. Itt jelent meg hirtelen a duó víziója. Soha azelőtt nem gondoltam rá, hogy ilyen összeállításra írjak. Azt hittem nem is írtak soha. (Később megismertem Haydn-ét, és olvastam, hogy elég gyakori volt a 18. sz.ban.) Kótapapírt Feldkirchben nem lehetett kapni, ezért az 1. tétel, amit ott írtam szinte végig változatlanul, iskolai kótás füzetbe van írva. Ilyen talajból nőtt ki a Duó.¹⁴

A következő idézet is ide kapcsolódik, amely sok kérdést megválaszol a Kodály által használt népdalfeldolgozások, illetve a darabjaiban felfedezhető népi ihletésű műzenei elemek kapcsán:

A népdalt fel lehet használni akár úgy, hogy egyszerűen kíséretet írunk az énekhez, akár fűzészerűen, kissé könnyebb jellegű műben, mint Stravinsky tette a Petruskában, vagy magam is később a Székely fonóban és másutt; de sohasem próbáltam a népdalból szimfonikus formát vagy kamarazenét csinálni, mert ez két különböző világ. Én csak a népdal szellemét akartam visszaadni műveimben, ami azt jelenti, hogy szimfonikus vagy kamarazenei művekben sohasem használtam fel szó szerint népdalokat.¹⁵

Az *I. vonósnégyes* az egyetlen olyan Kodály-mű, amelyről részletes kottapéldás elemzést készített maga a szerző. Az analízis németnyelvű szakfolyóiratokban, illetve a zürichi fesztivál műsorfüzetében jelent meg. Az első tétel bevezetése (Andante poco rubato) egy magyar népies műdal-származék. „Lement a nap a maga járásán”. Kodály ezt írja elemzésében: „I. tétel (Andante poco rubato- Allegro). A bevezetés (Andante poco rubato) magyar népdaltéma, amely mottóként áll az élen.”¹⁶ Kodály ismerte az 1903-as Vikár Béla által fonográfra gyűjtött és a Nemzeti Múzeumban tárolt dallam-hengereket. Még a hozzá legközelebb álló zenészek is úgy gondolták, hogy az I. vonósnégyes első két tétele tematikusan a népdalból eredeztethető.¹⁷ Sok évtizeddel később, 1963-ban a szerző maga válaszolta meg a látszólagos ellentmondást:

¹⁴ Legány Dezső: *Kodály Zoltán levelei*. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1982.) 8.

¹⁵ Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Hegedű-Gordonka Duó, op.7.” In.: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. 1978/1. (Budapest, Zeneműkiadó, 1978.) 89.

¹⁶ Breuer, i.m., 34.

¹⁷ I.m., 59.

Első vonósnégyesem első tétele valóban úgy hat, mintha egy népdalból akartam volna vonósnégyest írni. De az igazság ennek épp az ellenkezője. Az első fele már majdnem kész volt, amikor észrevettem, hogy az első témám bizonyos rokonságot mutat egy népdallal, olyannyira, hogy azt mondhatnánk ebből alakult ki. Ezért utólag, mint valami jeligét, a tétel élére tettem, de a mű nem ebből származott, nem azzal kezdtem neki, hogy a népdalt szonátaformában dolgozom fel, mert mindjárt tudtam, hogy ez lehetetlen.¹⁸

A népzene gyűjtést Bartók és Kodály más-más szemléttel végezte. Egyik visszaemlékezésében Kodály így nyilatkozik Bartókról: „mindig újat kerestem és valami mást, messzire jutott; én pedig, egyhelyben maradva, inkább arra hajlottam, hogy lefelé ássak és megvilágítsam a mi dalunk geológiai rétegeit. Ez a különbség megmutatkozik munkánk kiadásra került eredményeiben is; itt is, mint a zeneszerzésben is, mindegyikünk egyéni adottságai szerint járt el.”¹⁹

Kodály népnevelő alkat lévén, nem csak pedagógusként érezte feladatának a zene- és népzene-oktatás megreformálását, zenetudósi és zeneszerzői ambíciói számára is „létszükséglet volt, hogy műveit megértsék és elfogadják.”²⁰

Kodály kamarazeneje három fontos elemből áll össze. Zenei formszerkesztése hagyományos, harmóniakezelésén az impresszionista Debussy hatása mutatkozik meg, de a magyar népzeneből merít ösztönzést. A magyar népzene hatása az első népdalgyűjtő út után válik dominánssá a zeneszerző életművében. Kodály *Duójának* harmóniai elemzése kapcsán írja Boronkay Antal:

[Kettejük közt] a különbség csupán annyi, hogy Debussy az akkordok hangnemi és tonális függetlenségét többek között az egész hangú skála harmóniai kiterjesztésével érte el, Kodály pedig a funkciós rendszertől szintén idegen pentatónia kíséretként alkalmazta ugyanezeket a hangzathűzéseket.²¹

1914-ben tehát elkészült a *Duó*, ám bemutatójára négy évet kellett várni. Végül elhangzott Kodály Zoltán 1918 május 7-i második szerzői estjén, Waldbauer Imre és Kerpely Jenő előadásában.²² Az I. világháború kitörése megnehezítette a művészek

¹⁸ I.m., 35.

¹⁹ Boronkay, i.m., 81.

²⁰ I.m., 82.

²¹ I.m., 84.

²² Breuer, i.m., 55.

munkáját világszerte. Kodály és Bartók a *Nagy Háború* éve alatt is gyűjtötte a katonadalokat.²³ 1914 november 25-én Kodály jelentkezett az önkéntes őrseregbe.²⁴ Első őrzárát december 10-én a budai Alagúthoz kirendelt szakasz tagjaként tette meg.²⁵ Két éven keresztül teljesített szolgálatot, olykor úgy, hogy munkáját is magával vitte az ügyeleti helyiségbe. Felmentését 1916 decemberében kérte Rolla János őrparancsnokhoz írott levelében:

Az első kábultság után megint megkezdődtek a munkálatok minden kulturális intézménynél s engem hívtak, behívtak őrszolgálatra egy másik szellemi őrseregbe, amelynek munkája a közre nézve van olyan fontos, mint az én őrszolgálatom volt.²⁶

Az első világháború után drámaian megváltozott Közép- és Kelet-Európa térképe. Az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlott, Magyarországot területileg súlyosan megcsonkították.²⁷ Az ezzel járó etnikai, gazdasági és kulturális válsággal kellett szembenéznie a térség lakóinak és a magyar művészeknek.²⁸

A második szerzői esten a közönség az op. 7-es hegedű-cselló *Duón* kívül a szerző op. 6-os *Megkésett melódiák* és az op. 9-es *Öt dal* című dalciklusaiból halhatott részleteket, továbbá Kerpely Jenő eljátszotta az op. 8-as *Szólószonátát*. A Waldbauer-Kerpely kvartett legvégül bemutatta a *II. vonósnyegyest*.²⁹ A sajtó-visszhang nem győzte saját bizonytalanságát és értetlenségét az új stílusban komponáló Kodálllyal szemben hangoztatni. A korai 20. század kritikusai, de még a hallgatóság sem feltétlenül állt készen a darabok befogadására, megértésére. A *Szólószonáta* sikerét kissé beárnyékolta Kerpely Jenő technikai felkészületlensége. Mentsége, hogy nemcsak korának, hanem az egész gordonkairodalomnak egyik legnagyobb kihívást jelentő alkotását kellett elsőként

²³ Szalay Olga: Bartók és Kodály korszakjelző katonadal gyűjteménye a Nagy Háború idejéből, http://acta.bibl.u-szeged.hu/67410/1/vallasi_kulturakutatas_konyvei_025_073-084.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.08.30.)

²⁴ Ittész Mihály: „Kodály Zoltán munkássága az I. világháború idején.” http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/IttészMihály_Kodály1914-18.pdf3. (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04.12.)

²⁵ Ittész, i.m., 3.

²⁶ Legány, i.m., 55.

²⁷ Romsics Ignác: „Magyarország története a XX. századon.”

https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tortenete/ch03s04.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.31.)

²⁸ I.m.

²⁹ Breuer, i.m., 70.

színpadra vinnie.³⁰ A kritikák így nyilatkoztak a szerzői est után Kodályról és a bemutatott művekről:

Érdekes volna ez a zene, ha terjengőssége nem fárasztaná az embert. Van hangulat, szín és melegség is a darabokban, milyen kár, hogy a szerkesztőképesség, az igazi formaadó elem csaknem teljesen hiányzik belőlük.³¹

Kodály Zoltán, szerzői estjén avatatlan füleket avatott be – a nagyvárosi életet elkerülő és még kevésbé divatos – népi dallamfordulatokba. A német zenéhez szokott kritikusok közül volt, aki így fogalmazott:

A népművészet természetes szépségei bizonytalansággal nélkülözhetetlen elemei minden egészséges művészi fejlődésnek. Ha azonban előtérbe állítják, nemcsak erőltetett primitívseget okoz, hanem egyhangúságot is.³²

Bár a *Szólószonáta*, a *Duó* és a *II. vonósnégyes* is egy érett, kiforrott zeneszerző képét vetíti a hallgató elé, sokszor több idő kell ahhoz, hogy egy remekmű valódi értékét elfogadja a közönség és a szakmabeliek egyaránt. A vegyes érzelmű kritikák sora folytatódott:

igazi tehetség Kodály Zoltán [...], de még nem forrt ki; [...] szándékosan kerüli a járt utakat. [Műveiben] nagy és izmos, de tévúton járó tehetségnek különcködő perverz megnyilatkozásait láttuk.³³

Szerencsére az elismerő szavak sem maradtak el. A következő két kritika, mind a *Duó* páratlan hangszerelését, mind a népzenei elemek és stílus használatát illetően elismerő: „Valamennyi művében remek példáit adja a magyar recitativo stílusnak,³⁴” – illetve –

a zeneszerzőnek tökéletesen sikerült az a merész vállalkozása, hogy a két vonóshangszert telt, gazdaghangzású instrumentum nélkül kapcsolja össze. Ez a kis

³⁰ Breuer, i.h.

³¹ Breuer, i.m., 56.

³² I.h.

³³ I.h.

³⁴ I.h.

mű éppenséggel nem könnyű, de megéri a betanulást. [...] A mű olvasásakor tartós kedvünk támad arra, hogy tökéletes előadásban meghallgassuk.^{35*}

A *Duó* és a *Szólószonáta* rendkívül népszerűvé vált elsősorban külföldön. Számos előadáson hangzott el az 1920-as évektől kezdve. Az első külföldi bemutatóra a Zenei Magánelőadások Prágai Egyesületének 1922 november 20-i hangversenyén került sor. Rudolf Kolisch hegedült és Wilhelm Winkler gordonkázott. Mindketten Schönberg bizalmas munkatársai voltak.³⁶ Zürichben, 1923-ban Joachim Stutschewsky gordonkás mutatta be, hegedűs kamarapartnerének a nevét nem ismerjük.³⁷ A brit fővárosban 1924. február 13-án Léner Jenő és Hartmann Imre, majd 1926. március 2-án a Contemporary Music Center rendezésében Kodály Zoltán egykori zeneszerzés növendékei, Székely Zoltán és Hermann Pál³⁸ játszották.³⁹ Hermann és Székely Európa számos más országának hangversenytermében és rádiójában szólaltatta meg a *Duót*, Hermann Pál pedig rendszeresen és nagy sikerrel a *Szólószonátát*.⁴⁰ Utóbbi Németországban a húszas években több helyen is előadta Szigeti József és Gregor Piatigorsky, Licco Amar és Maurits Frank.⁴¹

1924. augusztus 6-án Salzburgban tartották az Új Zene Nemzetközi Társaságának második találkozóját. 1924. augusztus 13-án ír a *Duóról* Deutsche Allgemeine Zeitung-ban Paul Stefan, *Zeneünnep Salzburgban* címmel:

Ami jót hallottunk, az nem volt új, nem volt első felfedezés, az új viszont nem volt különösképpen jó. A zeneünnep legtöbb résztvevője – olyan nevek, mint Hindemith, Křenek, Kodály már ismert. A valódi nyereségek közé számított Kodály Zoltán hegedűre és gordonkára írott Duója. A mű már tíz éves, nagyjából a tonalitás pályáján halad nemes és nagy dallamvonalakkal, valódi muzsika az első ütemtől az utolsóig.⁴²

³⁵ Breuer János: *Kodály dokumentumok I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 119.

*Az alábbi idézeteket Breuer János fordításában közlöm.

³⁶ K-k., 58.

³⁷ K-k., i.h.

³⁸ Hivatalosan Weiner Leó zeneszerzés növendéke, de Kodály barátja és valószínűsíthető, hogy Hermann bemutatta neki a darabjait.

³⁹ K-k., i.h.

⁴⁰ Éder György, i.m., 17.

⁴¹ K-k., i.h.

⁴² K-d., 130.

Hosszú ideig a magyarországi előadások ritkák. Az 1922-es Universal Edition kiadás⁴³ mellett nagy szerepet játszott a *Duó* nemzetközi elterjedésében a fent említett 1924. augusztus 6-i koncert, melyen Waldbauer Imre és Hermann Pál adta elő a művet. Hermann már fiatal korában virtuóz csellista és tehetséges zeneszerző hírében állt és remek nemzetközi kapcsolatokkal rendelkezett a bécsi Zenei Magánelőadások Egyesületétől a hollandiai Concertgebouw-ig.⁴⁴

A Kodályművek tolmácsolásában nagy szerephez jutott mindkét muzsikus élete folyamán. Egy másik kritika így méltatja a *Duót* és annak előadóit:

Magyarország elküldte Kodály Zoltánját és két muzsikusat, amilyen Waldbauer Imre hegedűművész és a kiváló gordonkaművész, Hermann Pál. Kodály *Duója* éles fényt vet alkotójának mesteri technikájára. Különös meglepetést keltett, hiszen a virtuóz Kodály, aki virtuózoknak alkot, csupán az elmúlt évben lépett a nyilvánosság elé.⁴⁵

Világosan látszik, hogy külföldön nyoma sincs a Kodályt nyersnek vagy kiforratlannak vélő kritikáknak. A következő írás a két hangszer egymáshoz való viszonyát is mérlegeli:

Érdeklődéssel tanulmányoztam Kodály Zoltán 7. opusz-számot viselő Duóját. Ez a magyar művész roppant sokat tud és gondolatai is vannak – meglepő, hogy ezt elsősorban német ajkú területen ismerik fel a zeneértők -. Az értékes témaanyagot elsősorban a hegedű mutatja be – elemzésünkben lentebb majd kiderül, hogy ez nem így van – a zeneszerző azonban olykor a gordonkának is juttat kifejező katalinákat, egyáltalán technikailag felvértezett gordonkást feltételez a hegedűjátékos mellé. A háromtételű darabban különösen az éneklő témák hatnak jól – ez egy teljesen szubjektív vélemény, az aktuális előadók interpretációjától függ. Félreismerhetetlen a nemzeti, népi dalok hatása. Tonális fejlesztés, olykor harmóniai merészségekkel.⁴⁶

Az alábbiakban Hermann Pál mellett egy másik legendás Kodály növendéket, hegedűművészt és zeneszerzőt kell megemlítenünk. Székely Zoltán a virtuóz

⁴³ K-k., 57.

⁴⁴ Éder, i.m., 17.

⁴⁵ K-d., 132.

⁴⁶ K-d., 137.

hegedűművész és Hermann Pál csellista jó barátok voltak, számos közös koncertjük emléke él a köztudatban. A következő cikk az ő előadásukról szól:

A *British Music Society* érdekes hangversenyein a többi között elhangzott Hindemith Gordonkaszonátája és Kodály hegedűre és gordonkára írott duója, amelyet Székely és Hermann kiemelkedő, mesteri virtuozitással játszott. Hogy ezen őserőt sugárzó művek mellett ugyane hangversenyen Rebecca Clarke triója is hatásos volt, beszédes bizonyosága a mű értékeinek.⁴⁷

A következő kritika inkább a magyar hegedűs felkészültségével foglalkozik, emellett nem feledkezik meg a *Duó* bensőséges zeneiségének méltatásáról:

Linz Mártánál mindig az az érzésünk: épp, hogy győzi még a technikai nehézségeket. Sokkal jobban illenek hozzá inkább zenei oldalról megközelíthető darabok; így hát kiváló teljesítményt nyújtott Kodály hegedűre és gordonkára írott szép Duójának előadásakor a pompásan játszó Piatigorsky közreműködésével.⁴⁸

1928. december 7-i cikkben olvashatunk Gregor Piatigorsky és Szigeti József közös duó estjéről. Ma már nem okoz meglepetést, de érdekesség, hogy tíz évvel e kritika születése előtt elképzelhetetlen volt, hogy a két hangszer nagyjából egyenrangúan, kamarazenélve töltsön ki egy egész estés klasszikus zenei programot. A repertoár szűkössége nem tette ezt lehetővé. A *Duó* bemutatása óta egyre készülnek az erre az apparátusra írott darabok. Az estről az előző cikk szerzője így nyilatkozik:

Igen választékos volt Szigeti és Piatigorsky duóestjének műsora. Együtt játszották el Kodály hihetetlenül fantáziagazdag feszes zenei tartalommal teli Duóját hegedűre és gordonkára, valamint Ravel – bevallom – kevésbé jelentékeny, de igen kellemes, hallgatásra teremtett Duóját.⁴⁹

A fent közölt cikkekből többek között az is kiderül, hogy az eleinte nem túl nagy hírnévnek örvendő *Duó*t egyre jelentékenyebb muzikusok, a korszak meghatározó zenészei is a repertoárjukra tűzték, ezzel elősegítve annak nemzetközi sikerét. Kiemelkedő szerepe van

⁴⁷ I.m., 139.

⁴⁸ I.m., 166.

⁴⁹ I.m., 191.

ebben a magyar művészek közül Hermann Pálnak, Székely Zoltánnak és Waldbauer Imrének.

2.3. I. tétel

A *Duó* első tételének formája klasszikus szonátaforma, főtéma tizenkét ütemből áll. Formája röviden kifejezve: A-főtéma, B-melléktéma, C-zárótéma, D-kidolgozás, A-variáns, B-variáns, C-variáns és kóda. Az első hat taktus tematikus anyagát a cselló mutatja be d-tonalításban (1. kottapélda).



1. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – főtéma, 1-6. ütem, csellószólam

A tétel hangvétele a *Nyári este* csúcsponti pillanataihoz hasonló, dallamvilága keresztezése magyar népzenei anyagoknak. Előjegyzés nincsen, a kompozíció a d-tonalitást járja körbe. A zeneszerzői utasítás *határozottan* (risoluto) a játékmódot illetően. A tempó jelzés pontosan meghatározza a Kodály által elképzelt főtéma karakterét: komoly és gyors, de nem túl gyors (Allegro serio, non troppo), a tétel elején széles, deklamált játékkal (negyed = 126, cominciando un poco largamente). A hegedű az ütem második negyedére felütve határozott d-moll akkord felbontásokkal kíséri a gordonka izzó dallamát, megerősítve ezzel a főtéma heroikus karakterét. A cselló téma nem tipikusan kvintváltó és pentaton, de ereszkedő jellegében a régi típusú népdalokra hasonlít. Az egész művet meghatározó hangközlépés a lelépő kvart, amit gyakran nagy szekund lépés előz meg. A témafejt három hangból áll, amelyet dó-ré-lá-val szolmizálhatunk. Ez egy kvarttal mélyebben megismétlődik szó-lá-ré hangokon, ezzel az első két ütem hangjai majdnem teljes pentaton sorra egészülnek ki. A teljes főtéma magában foglalja a ti és fá hangokat is modális, dór-hangsort alkotva. A második hat ütemben a hegedű ismétli meg a főtémát. A cselló kíséretben elhangzó feloldatlan domináns-szeptim arpeggiók, a dinamika ellentétessége az előző hat ütemhez képest és a hegedű magas regiszterben való éneklő játéka folytán a főtéma ellentétes karaktert nyer. A modális hangrendszerben megszólaló

első hat ütem szenvedélyes moll-hangzású témáját a hegedű a magasban énekelve dúrrá változtatja.

Az átvezetés első taktusát (13. ütem⁵⁰) a hegedű játssza, a másodikban a cselló válaszol, ezzel kánont alkotva. E rész dallama és ritmikája a főtéma anyagából származtatható a monotematikus téma szerkesztés jegyében. Egy rövid imitációs részt követően a két hangszer már unisono játszik (2. kottapélda). Ebből a témafejből fejlődik ki a későbbiekben a tétel zárótémája. Tematikai szempontból fontos pillanat ez, az eddigi polifon hangzásvilágnak ez lesz a homofon párja a zenében.



2. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – záró téma korai alakja, 15-17. hegedű- és csellószólam

A melléktéma tizenhat ütemből, dallama két 4+4 ütemes frázisból áll. Ez a melódia is ereszkedő, és a főtéma anyagából származtatható, ugyanakkor „puritánabb, dinamikailag visszafogottabb, s hangrendszerében is közelebb áll a pentatóniához.”⁵¹ Súlytalan helyen, az első téma karakterével ellentétes játékmóddal mutatja be felváltva a két hangszer *tranquillo, non espressivo*. A pengetve játszott kíséretre jellemző, hogy egyenletes nyolcad-hangokkal kvintekben mozog és kromatikusan ereszkedik. Ezutóbbi tulajdonság igaz a melléktémára is, amelyet a gordonka a hegedűhöz képest egy fél hanggal lejjebb mutat be (3. kottapélda).



3. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – melléktéma, 20-23. hegedű- és 25-29. csellószólam

⁵⁰ A továbbiakban nem írjuk ki, hogy „ütem” kizárólag, ahol feltétlenül szükséges. A kötőjellel és ponttal végződő számok zárójelen belül vagy anélkül ütemszámot, vagy ütemszámokat jelölnek. Ez igaz a kottapéldákra is.

⁵¹ Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Hegedű-Gordonka Duó, op.7.” In.: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve* 1978/1. (Budapest, Zeneműkiadó, 1978.) 85.

A főrész végéhez közeledve a melléktéma új arcot ölt és egy hat taktusból álló dinamikai és tematikus építkezéssel elérkezünk a *Duó* első fortissimo-unisono találkozásáig (40-47., 4. kottapélda). A záró témára (4. kottapélda) jellemző a tüzes (*con fuoco*) karakter és a széles (*largamente*) játékmód, valamint az ütemeken átívelő frázis, amely kettős kötésekből áll és egy megkomponált gyorsításba torkollik (4. kottapélda). Egy hosszú (*lunga*) negyed szünettel zárul le az első rész.



4. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – zárótéma, 40-47. hegedű- és csellószólam

A következő szakasz dinamikája *pianissimo*, karaktere pedig sokkal visszafogottabb a megelőző formarészekhez képest (48.). A hangszerek egymást imitálva mutatják be a tematikus anyagokat. Az első négy ütemben (48-51.) a nyolcad plusz tizenhatod triola, mint új kísérő anyag jelenik meg (5. kottapélda).



5. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – új kísérő anyag, 48. hegedűszólam

Kodály ezt a tematikus motívumot később majd arra használja, hogy segítségével eljusson vele a tétel tetőpontjái (140-145.). A következő hat taktusban (52-57.) a melléktéma egy új formáját ismerhetjük meg. A nyújtott ritmus lefelé hajló szekunddal az úgynevezett sóhaj motívum (52. csellószólam vagy 55. hegedűszólam, 6. kottapélda). Ez a motívum a főtémafejből, első kéthangjának nyújtott ritmusából lett kialakítva.



6. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – sóhaj motívum, 55. hegedűszólam

Az egymást nem szimmetrikusan követő ütempárok rögtönzéseként hatnak, amellet, hogy a szólamok külön-külön is improvizációs hatást keltenek. A következő négy ütemben a sóhajszerű témafej ismét megjelenik, ezen a cselló lamentálva (62-66.), kvázi improvizálva tör föl a mélyből és hozza vissza a főtéma variált hat ütemes anyagát, amit ezúttal a hegedű duplafogással, a már megismert nyolcad plusz triola motívummal kísér (67.). Ezután a két hangszer szerepet cserél. Jó példa ez a kodályi témafejlesztésre. Nagyon ritka a szó szerinti idézet, inkább a ritmus és/vagy a dallam megváltoztatásával, az eredeti vázat meghagyva fejleszti tovább a szerző a tétel anyagait. Például a 7-9., 40-47. és 67-70. ütemekben.

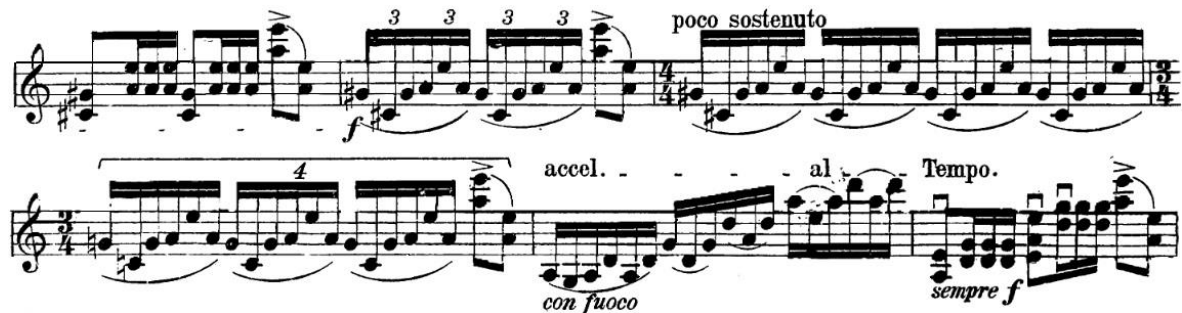
A következő taktusokban kezdődik a tétel kidolgozási része, ahol elsőként a zárótéma és az imitációs átvezető rész variációja hangzanak el (67-78.). A kísérő szólam – a tétel elejéhez hasonlóan – akkordokat játszik, ezúttal azonban ereszkedő mixtúrákkal (73-77.). A hegedű dallama alatt a gordonka hangjai kromatikusan ereszkednek (82-84.). A melléktéma anyagának ismételt megjelenése előtti (85-86.) ütemekben a cselló az átvezető rész anyagának témafejét ismételteti, ritmikáját tekintve tükör fordításban. Ez a két ütem is improvizációs hatását kelt.

Az ezt követő részen (89-96.) a melléktéma derűsebb változatával ismerkedünk meg amelyet a hegedű mutat be halkán, édesen (piano, dolce). Érdekesség, hogy a hegedűszólam felfele ívelő triola és tizenhatod – fantáziaszerű – motívuma (94.) megelőlegezi a cselló viharos kíséretének az anyagát (114.). Az ezt követő szakaszon (99-108.) a gordonka veszi át a vezető szólam szerepét, oktáv lépése jóval drámaibb a hegedű kis szext hangközlépésénél és egészen más mederbe tereli a zene folyását. Ez a rész kíséretét és anyagát tekintve sok mindenben rímeli a zárótémát megelőző fokozásra (31-40.) A zene, két ütem bővítést követően kromatikusan ereszkedve jut el a következő g-alaphangú szakaszig.

A következő rész (108-125.) a főtéma anyagát dolgozza fel a melléktéma kísérő pizzicatójával majd a magas regiszterben, szenvedélyesen hosszú átkötött hangokat játszik a hegedű, nyújtott és éles ritmusokkal. Ezt a cselló egészíti ki mélyebb fekvésben, feszes és gyors, kupolás ívű kíséretével. Egész végig jelen van a g-pedálhang, amelyet előbb a gordonka szólaltat meg, majd a hegedű vesz át (123.). A 126. C-dúr taktusból kiderül, hogy a pedál hang nemcsak d-tonalitás szubdominánsát hanem c-tonalitás dominánsát is előkészítette.

Ezután folytatódik a szenvedélyes (apassionato) hangvétel, valamint megkezdődik a főtéma és a kidolgozás kísérő anyagának (nyolcad és triola) fel- és átdolgozása (127-145.).

A gordonkái a főszerep, dallamának groteszk hangvétele félelmetes, sötét (127-134.). A hegedűkíséret perpetuum mobile érzetet kelt, az örökmozgó motívumban megjelennek polimetrikus elemek is (134-139., 7. kottapélda.)



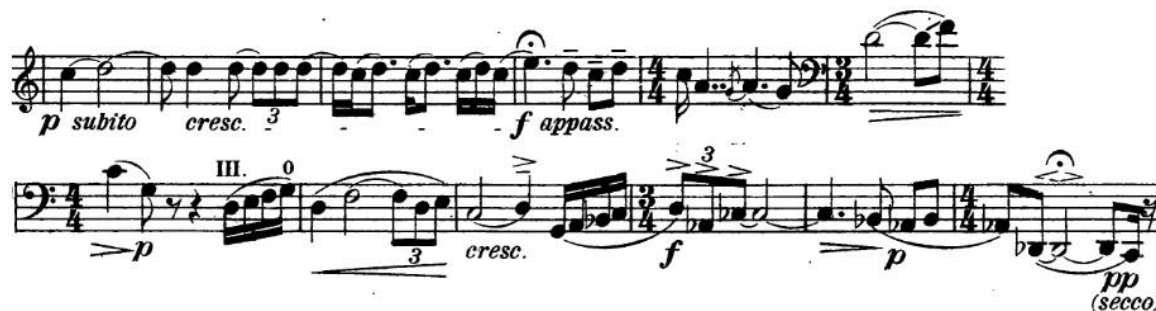
7. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – örökmozgó motívum, 134-139. hegedűszólam

Egyre sűrűbb a zene tematikai, dallami és ritmikai szövete. A hegedű virtuóz – olykor polimetrikus – arpeggiókkal kíséri a gordonka feltörő dallamát (135-138.), míg végül eljutunk a 139. ütemhez. Ettől a ponttól a visszatérésig az előadók négy szólamban játszanak, ez a legfeszültebb és legenergisabb szakasz.

A két hangszer végleiteit megpróbáló rész a tétel csúcspontján – visszatérés – teljeseedik ki (146.). A hegedű repetáló hangjai (145.), a főtéma visszatérése a magas regiszterben és a gordonka mély fortissimo arpeggio akkordjai romantikus színezetet kölcsönöznek az eddig népiesen ható matériának. Talán itt a legszembetűnőbb a tétel folyamán az a tény, hogy Kodály Zoltán az érzelmet milyen kézzelfoghatóan tudja megjeleníteni. A 158-159. taktusokban a hegedű c-d hangokon nyugszik meg, amit a cselló vesz át és mint improvizált recitativo monológ kommentál (8. kottapélda). Boronkay Antal így definiálja ezt a motívumot:

Az első tétel dallamanyagából még egy példára, a kodályi dallamformálás egyik legjellemzőbb típusára érdemes felhívni a figyelmet. Ez rendszerint recitativo-szerű, kitartott hanggal indul, majd ugyanazon hang ismétlődései után hirtelen ritmusváltásaival, rapszodikus, deklamációs hangsúlyjaival a népdalok szomorú, rubato hangvételét idézi fel. Kodály a kidolgozás végén, mintegy előrevetítve az egy évvel később komponált szóló gordonkaszonáta üzenetét, kedvenc hangszerére, a csellóra bízta ennek a beszédes melódiának a kibontását.⁵²

⁵² I.m., 85.



8. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – recitativo monológ, 161-172. csellószólam

Ezt követően visszatér a melléktéma (184.), ám ezúttal a hegedű van kíséző szerepben. A regiszter és a dinamikai utasítás is, borúsabb hangulatú, mint a bemutatáskor volt. A hangszerek összefonódása a záró téma unisonójában az ütemek számában megegyezik a tétel elején hallottakkal, azonban a hegedű csak később, két ütem elteltével (207.) egy heves felütéssel csatlakozik a gordonkához. Ezután a nyolcad plusz triola tematikus anyag tér vissza felcserélt szerepekkel (214.). Az ezt követő recitativo monológ a tétel mélypontja, amely tartalmazza a valódi mondanivalót, mintegy a „tanulságot” (227.). Ez a főtémből kialakított sóhajmotívum és a melléktéma anyagának diminuált, variált változata. A gordonka a hegedű szavába vágva, kettős hangzatainak kíséretében siratóhoz hasonló stílusban ereszkedik a mélybe. Jellemző erre a részre a két hangszer közötti tritónusz távolságok jelenléte és az ereszkedő dallamvezetés.

A kóda első három üteme ismét tritónuszokban bővelkedik. A hegedű a tematikus kíséző triolákat, míg a gordonka d-orgonapontot biztosítva a főtéma első ütemének ritmusát játssza. A cselló egyre hosszabb ritmus értékei az úgynevezett komponált lassítás értelmében terebélyesednek. A hangerő csökken, a két hangszer egyre távolodik egymástól regiszterben. A legtávolabbi pont az a D-dúr akkord, amelyen a hangszerek a tétel utolsó akkordján mégis találkoznak.

2.4. II. tétel

Az első tételre leginkább az apassionato, pesante, risoluto, non espressivo zenei utasítások voltak jellemzőek. A második tételben találunk átfedést ezek között, ugyanakkor más karakterek is megjelennek: molto espressivo, molto legato, marcatisimo, con sordino, tremolo, deciso, sciolto, flautato (quasi flag.). Azért érdekes a játékmódok megemlítése, mert ezáltal a *Duó* tételeinek ellentétes hangvétele könnyebben nyomon követhetővé válik.

Az első tétel témái, karakterei és dinamikai a svájci hegyek monumentalitásától és szurdokaitól inspirált Kodály víziói. A második tétel az elsővel ellentétben nem a két hangszer közötti dialógusról, inkább melodikus, éneklő témák kifejtéséről szól. Sötét, borzongató és szomorkás a hangvétele. Kodály írja:

Kótapapírt Feldkirchben nem lehetett kapni, ezért az 1. tétel, amit ott írtam szinte végig változatlanul, iskolai kótás füzetbe van írva. Ilyen talajból nőtt ki a Duó. Hogy mások valaha megtalálnak benne akár a hegyóriások leírhatatlan nagyságából akár egy hirtelen háború homályos sejtelmeiből valamit, nagy kérdés marad.⁵³

A tétel formája úgynevezett háromtagú forma.⁵⁴ A forma határok a kottában jelölt tempó-változásoknál helyezkednek el. A tétel formája röviden kifejezve: A-főrész (3 témával), B-középrész (3 kidolgozási résszel), A-variáns, kóda.

A második tétel adagio tempó jelzéssel indul és három tematikus anyag található benne. A tétel tonalitása a c- és a-hangok körül mozog. Az első egy melodikus monológ, amelyet a cselló szólaltat meg az első hat ütemben, *molto espressivo* játékmóddal (9. kottapélda).⁵⁵ Hangkészlete c-d-e-g-a, pentaton hangsor, melyben helyet kap a h-átmenőhang is.



9. kottapélda: Kodály, *Duó*, II. – első téma, 1-6. csellószólam

A hegedű a gordonkát követve mutatja be a második témát *senza espressivo* játékmóddal (7-9.). Ennek a témának a hangkészlete is majdnem pentaton, de a szerző kihagyja belőle a

⁵³ Legány Dezső: *Kodály Zoltán levelei*. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1982.) 59.

⁵⁴ Bizonyos helyeken dalformaként hivatkoznak rá.

⁵⁵ Kodály nem ad rá utasítást, előadói szempontból azonban fontos megjegyezni, hogy íratlan szabály a témát végig a gordonka G-húrján játszani. A szerző valószínűleg azért választotta ezt a regisztert, mert ez a fekvés áll a legközelebb az emberi (férfi) hang énekelhető magasságához. Legegységesebben, legénekszerűbben akkor szólal meg a frázis, ha az előadó a cselló G-húrjának tömör, sötét, éneklő hangszínén játssza. A kortárs Dohnányi Ernő is írt hasonló témát a híres *Zongoraötös* Adagio, quasi andante tételében. Bár a két dallam karaktere különbözik, a szerző regiszterválasztása miatt itt is érvényes az íratlan szabály.

skála kezdő g-hangját (g)-a-h-d-e, így természetes és semleges hangzást hozva létre. A komplex és szabadon hullámzó figura puritánsága jól ellenpontozza az ellentétes karakterű szenvedélyes első témát (10. kottapélda).



10. kottapélda: Kodály, *Duó*, II. – második téma, 7-9. hegedűszólam

A következő szakaszon a hegedű játssza az első témát és kesereg a cselló hullámain, amely arpeggiók a második témából nőttek ki (10-25.). A hegedű, dallamának végén (25.) megérkezik frázisának utolsó hangjára – egy kétvonalas ciszre –, ez azonban nem hoz megnyugvást. Ettől a pillanattól kezdve a gordonka ereszkedő hullámozása egyre mélyebb regiszterekbe süllyed és egyedül maradván elérkezik a legmélyebb pontra, a nagy-c-hangra (29.). Egy ütemnyi bővítés után – amely arra is szolgál, hogy a játékos felhelyezze a hangfogót – a gordonka 2+2 ütem rémisztő effektust játszik c-moll tremoló formájában. Ez egy különleges „félelmetes morajlás” effektus, amivel nem gyakran lehet találkozni a korai 20. századi zenében. Ebből a tremolóból bontakozik ki az első kidolgozás kísérete (11. kottapélda).



11. kottapélda: Kodály, *Duó*, II. – tematikus tremoló effektus, 31-32. csellószólam

A harmadik téma az Andante tempó-jelzésnél jelenik meg és a hegedű mutatja be határozott (deciso) karakterrel (35., 12. kottapélda). Ez a siratóhoz hasonló népies jajongás elementáris erővel hat, alulról tör felfele és kizökkenti a zenét eddigi sztoikus nyugalomból. Ahogy Breuer János fogalmaz:

a nyugalmasnak tetsző éjszakai természetkép látomásokkal lesz terhes, a sima dallamfelület széttörik a kifejezés drámai súlyán, a zizegő effektusokkal kísért

felcsapó dallamok-dallamtöredékek, a mind sűrítettebb harmóniai történések, a beszédes elemek túlsúlya olyan vízió, amelyhez foghatót korábbi Kodály-opusokban hiába keresnénk. Ehelyütt, mind Nádasy Kálmán oly igazul írja: „[...] fölüvölt a »Rémnek hangja« - akárcsak később Ady versében.⁵⁶



12. kottapélda: Kodály, *Duó*, II. – harmadik téma, 35-42. hegedűszólam

Az emberi hangot imitáló dallamot a gordonka kegyetlen, a darabban először hallható sforzatisissimo-tremolói kísérik. A tizenhat ütemes frázis alatt a hegedű egyre magasabb szirtekre hág, majd felér a legmagasabb pontra, amit a szerző öt vonalas g-hangként ír le, de ezt az előadónak még egy oktávval feljebb kell megszólaltatnia (47.).

A tétel B-része – első kidolgozási szakasz – a *Piú mosso* tempó jelzésnél veszi kezdetét (51.). A fájdalmas melódiát – amely az első téma tematikus anyagát dolgozza fel – a hegedű játssza. A gordonka könnyörtelen tremolói szabályos, ugyanakkor nyugtalan szextolákká alakultak át. A következő taktusokban a hangszerek két ütemenként váltják a dallam és kíséret szerepeket – mintha fájó, égető anyagotól szabadulni vágnának, úgy adják át egymásnak a szólamokat – (51-59.). Az *accelerando* jelzésű taktustól felgyorsulnak az események, a dallam és kíséret fél ütemenként változik, az egyre hevülő tematikus anyagok torlódnak. A *tempo I.* jelzésnél (62.) a hegedű első négy hangja nyomán érezhetnék magunkat akár ismét a nyitó tétel valamelyik csúcspontján, s a részt lezáró *marcatissimo* jelzéssel ellátott unisono terület is ezt az érzetet erősíti bennünk (63-64.). Egy rövid megnyugvást követően a gordonka tovább lendíti az eseményeket, majd a hegedű az első tételből már ismert (I. 161-172. hegedűszólam) recitativo-szerű dallamát a gordonka imitálja, keretbe foglalva az első kidolgozási részt, melynek végén ismét egyedül marad a nagy-c-hangon.

⁵⁶ K-k., 62-63.

A 69. ütemben elérkezünk a második kidolgozási szakaszhoz, itt ismét Andante a tempó jelzés, szabadon, kötetlenül (*sciolto*) a játékmódra vonatkozó utasítás. A hegedű a második téma anyagának foszlányát játssza, gyorsabb ritmus-értékkel, mint az előtte elhangzott. A 71. taktustól elindul a folyamatos egyenletes mozgás a hegedűszólamban, a cselló szólam leginkább üveghangokon, egyszerre vonóval játssza és bal kézzel pengeti a tartott hangból, triola tizenhatodból és pizzicato negyed-nyolcad hangokból álló, fátyolos, kísérteties dallamot (13. kottapélda).⁵⁷ Hangszer-technikailag ez az egyik legnagyobb kihívás a mélyvonós előadónak a *Duó*ban.



13. kottapélda: Kodály, *Duó*, II. – különleges technikai elem, csellószólam, 71-72.

A hegedű elfárad, már csak téma foszlányok hallatszanak. A zene eljut a tétel legsötétebb völgyébe, háromszoros piano itt a dinamikai jelzés (79.).

A harmadik kidolgozási szakaszon (80.) a hegedű az eredetihez képest kvarttal feljebb ismétli meg a második téma anyagának első taktusát, a gordonka a szubdomináns f-hangon lép be az első téma anyagával, a hegedűhöz hasonlóan, négy hang eltéréssel. A cselló dallama felett a hegedű tematikus hullámzó anyaga nem olyan nyugodt, mint a tétel kezdetén. Ritmus-értékeinek diminuáltsága, a d-pedálhang és a crescendo dinamikai jelzés egyre várta a feszültség feloldására, a zene kiteljesedésére. A poco a poco piú agitato és fortissimo jelzéseknél a hegedű oktávokban játssza a főtéma-fejet, amelyet a gordonka imitál (86.). Az első témafejek torlódnak, a zene ritmikája egyre sűrűbb, a harmóniaritmus gyorsul és minden egymást követő hang drámaibb és súlyosabb az előzőnél. Az Andante con moto tempó jelzésnél egy pillanatra ismét az első tétel perpetuum mobile jellegű (I. 127-134.) szakasza juthat eszünkbe a cselló szólamról. Természetesen ez a hármas

⁵⁷ A tételben a csellónak ez a szakasz technikailag egy igen nehéz „cirkuszi mutatvánnyal” ér fel. Önmagában sem könnyű egyszerre pengeti és vonóval játszani, de ez a rész jóval nehezebb az átlagosnál. Itt A-húron kell a vonós (jobb) kézzel játszani és üveghangot fogni balkézszel, és ugyanezen kézzel a „messzi” C és G húrokat pengetni. Az üveghang nagyon érzékeny a legapróbb kis rezdülésre is, ezért igen kellemetlen ugyanazzal a kézzel pengetni amelyik szinte meg sem mozdulhat, máskülönben nem kívánt hangsúlyok kerülnek a hosszú hangba. A „síri” hangszín, amelyet az üveghangok teremtenek a pizzicatoval – a zenetörténetben ezelőtt páratlan - zseniális szerzői húzás.

lüketésű anyag is a második témának egy átdogozott változata (88-92. csellószólam). Jól megfigyelhető, ahogy Kodály mind a két tétel csúcsponti területén a feszültségnövelésére is alkalmas örökmozgó motívumot használja (7. és 14. kottapélda).



14. kottapélda: Kodály, *Duó*, II. – örökmozgó motívum, 88-92. csellószólam

A hegedű kétszer is megismétli az első témafejet, – csakúgy, mint az első tétel 39. ütemében az unisono előtt –, majd a két hangszer unisono találkozik (93-94.). Ezt követően a szerző variálva megismétli a 93. taktusban hallottakat – hasonlóan az első tétel 41. ütemétől kezdődő szakaszhoz – majd a hangszerek sforzatissimo játszanak (95.), ahol a cselló kommentálja a megérkezést.

A visszatérésre (A-variáns) a hegedű szabadon, kíséret nélkül vezet fel és játssza az első témát (96-105). A hangok augmentáltsága a téma fáradtságát, szomorúságát szimbolizálja. A cselló a főütéstől eltolt 13 vagy 7 darab arpeggio pizzicatoval kísér, a polimetrikus aszimmetria és látszólagos rendezetlenség illúziója improvizáció benyomását kelti. A kíséretben ismét az egész műben felfedezhető ereszkedő mixtúrákkal találkozunk (100-101.). A gordonka nyugtalanító üveghang arpeggiókkal emlékszik vissza a második kidolgozás homályos reminiscenciáira (105.). A hangszerek keresgélnek a tétel lezárása felé vezető utat, hol a cselló szünetel, hol a hegedű játszik rezzentelen, tartott hangot.

A kódában a hegedű a fájdalmas 3. témából idéz (113.). A 116. taktusban szereplő motívum kísértetiesen hasonlít az első tételben már hallott (I. 52. csellószólam, 6. kottapélda) sóhaj-motívumra. Ezután a gordonka az utolsó fájdalmas, kesergő apassionato frázisba kezd (117.). A könnyörgésre a hegedűtől egyszer érkezik felelet ezt követően magányosan, elhaló hangon, csendben, egyedül marad (121.). A következő taktusban a gordonka már csak árnyék, a hegedű veszi át a kezdeményezést és indul el a második tematikus anyagból származó hármas csoportjaival a tétel lezárása felé. Lassan, hezitálva

elér a c-e nagytercig. A gordonka az első témafejt hangjaival flautato (quasi flag.) kiegészíti a hegedű terchangzatát és a-moll akkorddal, pianissimo zárul le a második tétel. Ilyen szavakkal írja le Breuer János a kódat: „Emberi szó még egyszer, egy deklamáló, apassionata pillanat, s máris szerteillant a látomás.”⁵⁸

2.5. III. tétel

A harmadik tétel – fenséges és széles, de nem túl lassú (Maestoso e largamente, ma non troppo lento) – formáját tekintve úgynevezett néptáncrondó⁵⁹, amely g-tonalitású, pentaton hangsorú (c-d-e-g-a) bevezetővel indul. A tétel egészének formája röviden kifejezve: bevezetés, refrén, 1. kidolgozás, 1. epizód, refrén, 2. kidolgozás, 2. epizód, kóda. A zeneszerző szerint a variáció és a rondó az a két zenei forma, amely a népdalt érintetlenül hagyja, mivel nem az a feladata, hogy tovább fejlessze, hanem hogy a variációkkal megerősítse azt.⁶⁰ Kodály így fogalmazott a *Fölszállott a páva* című műve elé írt előszavában:

A változat a népzene legtermészetesebb tovább fejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósabban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.

Kodály kompozícióiban a variáció és a rondóformák megelőzik a szonátaformát, mivel ezek legalkalmasabbak a népdaltéma feldolgozására.⁶¹

A bevezető és a főrész stílusa és motívumai közeli rokonságot mutatnak Bartók Béla Kodály Zoltán által valószínűleg jól ismert első vonósnégyesének (1909) harmadik tételével. A tétel nyelvi rétegét megvilágítva Kodály alkotása közelebb áll a népballadához, mint a magyar táncrendhez, habár utóbbira is találunk elegendő példát a tételben – például lassú (31.) után friss (39.), majd legényes, ahol a kissé ügyetlen táncost ki is nevetik (373. csujogató, nevetés).

⁵⁸ K-k., 63.

⁵⁹ K-k., 64.

⁶⁰ Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel.” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.) 551.

⁶¹ Dalos Anna: „Kodály Zoltán formatani terminológiája.” In: *Forma, harmónia, ellenpont.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 39.

A bevezetésben a hegedű recitativó-szerű játékkal mutatja be az első témát (1-5., 15. kottapélda). A szabad hangszeres improvizációként ható bensőséges dallam a kodályi álmovilág része és utalás az első tétel elejére.

Maestoso e largamente, ma non troppo lento. (♩ = 100.)

15. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – bevezető rész első téma, 1-5. hegedűszólam

A bevezető rész (1-38.) az egyetlen olyan hely a darabban, ahol kifejezetten a hegedű dominál, anyaga visszaidézi a korábbi tételek előzményeit. Kettős funkciójának egyik része az emlékezés, a másik előkészíti a finálét. A tétel lassú és gyors részei verbunkoshoz hasonlóan váltakozóak, virtuosok. Ezt követően pizzicato unisonóban elhangzik a bevezetés második témája (6-7., 16. kottapélda), majd a hegedű egy ütem bővítéssel, variálva ismétli meg első dallamát (8-13.). Nem szokványos dolog a pengetést előkével játszani, ezekből az apró részletekből világlik ki a mű igazi karaktere, népiessége.

16. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. bevezető rész második téma, 6-7. hegedű- és csellószólam

A hegedű téma szeptim-akkord kísérete (8-9. és 32-33.), valamint az ereszkedő mixtúrák a gordonka szólamban (16. 19. és 32-33.), ismerős környezetet teremtenek a már beavatott hallgató számára. Ezután a bevezetés második témáját játsszák a hangszeresek (14-22.), a rövid záró részeket a hegedű – nem a szerző által jelzett – giusto karakterrel konfirmálja, majd, mint aki elfelejtette miről is dalolt eddig, a keresgélés közben rátalál egy már ismerős motívumra (22.). Ez a motívum és a belőle kibomló dallam (22-29.) az első és

második tétel recitativo részeinek hangvételére és ritmikájára emlékeztet (I. 161-165. csellószólam, II. 65-66. és III. 22-23. hegedűszólam, 17. kottapélda).

17. kottapélda: Kodály, *Duó*, recitativo példák a három tételből, első sor I. 161-165. csellószólam, második sor II. 65-66. hegedűszólam, harmadik sor III. 22-23. hegedűszólam

A hegedű rubato sorait Kodály hozzávetőlegesen pontos tempó jelzésekkel látta el. A gordonka Fisz-dúr szeptim akkord arpeggiókkal kíséri a dallamot, majd a hegedű a Lento tempó jelzéstől a második tétel első témájából idéz. Ezen dallam (31-33.) most sokkal derűsebben hangzik el, mint korábban. A hegedű megkomponált lassításban, szinte teljesen magányosan ismételve 3-4 hangból álló monológját, morendo szerzői utasítással halkul el és készíti elő a ritmikai elemekben és életerőben gazdagon bővelkedő Presto szakaszt.

Az expozíció 7 ütemes c-d-e-g-a pentaton hangkészletű rondó témáját – csakúgy, mint minden tematikus anyagot az első epizódig – a gordonka mutatja be (39-46., 18. kottapélda). A dallam első hallásra 4 soros táncnótához hasonlóan – A, A, B, és várhatóan A – szimmetrikus szerkezetűnek ígérkezik. Az első három sora valóban szabályos, azonban az utolsó sor (45-46.) megállítja az addigi ritmikus-melodikus ütempárok váltakozását és egy ütembe sűrítve lezárja azt. Utolsó hangjegye egyben nyitó gesztus is, a hegedű a gordonka záró hangjának ütemében lép be és játssza el saját 9 ütemes, augmentált témáját (46-54.).



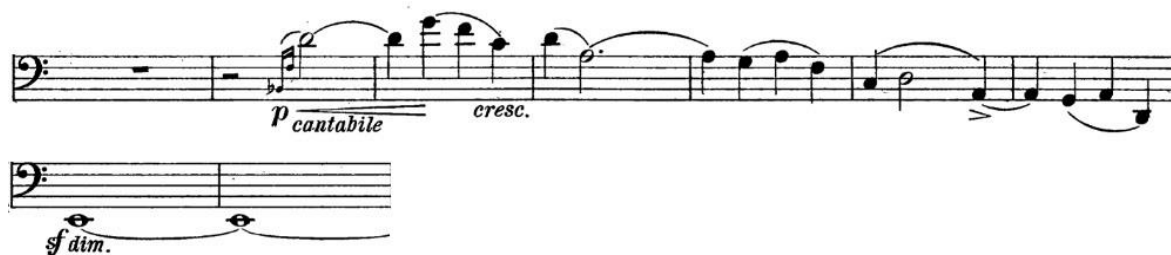
18. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – expozíció első téma, 39-46. csellószólam

Ezt követően egy négy taktusból álló átvezetésben a cselló szólam a témafejet ismételteti (55-58.), a hegedű kettőskötés nyolcad hangjai (56. 58.) megelőlegezik a 133. ütem új tematikus anyagának kíséretét. Az 55-77. ütemek közötti szakasz alatt majdnem teljes egészében jelen van az e-orgonapont. Ezután a hegedű majd a gordonka ritmikus játéka következik a rondó téma anyagaival (60-63. és 66-69.).⁶² A zárócsoport (72-87.) első öt taktusának stilizált táncdallamát követően (72-76.) az első tételhez hasonlóan a hangszerek unisono találkoznak. A basszus, pizzicato kíséretének súlytalan helyen elhangzó kettősfogásai népies düvözés benyomását keltik. A záró rész további taktusai (77-87.) ennek a résznek (72-76.) a tematikus anyagát dolgozzák fel. A cselló továbbra is dupla-hangzatokkal megerősített negyedekkel kíséri, hol pengetve, hol vonóval. A 82. ütemtől a szólamok két legato figura kivételével összeolvadnak és fortissimo érik el az előkészítő szakasz végét, egymással szembe állítva az imitációs polifon hangzást az unisono homofóniával.

Az első kidolgozás (88-181.) – amely h- és c tonalitású – első felében a főtéma anyagának részletei hangzanak el a legkülönbélebb formákban. A 130. ütemben a hegedűszólamban megjelenik az új téma kísérete, a főütéstől eltolt nyolcad kettőskötéssel. A polimetrikus szakaszon a gordonka énekelve (*cantabile*) mutatja be az új tematikus dallamot (19. kottapélda), amit ezután a hegedű imitál (144-153.). Az új téma hangvételésében hasonlít a bevezető szakasz első tematikus matériájához (15. kottapélda).

⁶² Kodály jól ismerte a cselló fizikai adottságait. Tiszában volt vele, hogy a mély lágéban játszott ritmikus dallam megfelelő artikuláció hiányában lomhává, kifejezéstelenné válhat. Ezért a *Duó*ban több helyen is – főleg, ahol nem a „szóló” A-húron kell játszani – ma *marcato* utasítást használ a szerző (pl.: III. 66., 200.)

2. Kodály Zoltán: Duó hegedűre és csellóra, op. 7



19. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – első kidolgozás, első téma, 133-140. csellószólam

Az első kidolgozás végén (163.) a hegedű majd a cselló játssza a főtéma anyagának variált utolsó három taktusát majd egy nagy fokozás keretében fortissimo érkeznek el az első epizódhoz. Érdekesség, hogy a forma részeket többször is egy záró motívum választja el egymástól, nyolcad repetíció és akkordok, dupla-hangzatok formájában. Az első kidolgozás végét (177-180.), a refrént (325-328.), a második kidolgozást (361-369.) és a tétel végét is (419-423.).

A vad táncnótához hasonlító első téma helyét egy népies, glissandós dallam veszi át az első epizódban (181.). Ez a téma nem népdal, hanem Kodály által komponált stilizált táncdallam. Hasonlít a *Túl a vizen tót ország* kezdetű Moldva és Bukovina környékén gyűjtött népdalhoz. Ez a fajta dallamvilág az *Intermezzo* III. tételében is fellelhető. Kodály így fogalmazott a népdalok zeneművekben való felhasználását illetően:

Én csak a népdal szellemét akartam visszaadni művemben, ami azt jelenti, hogy szimfonikus vagy kamarazenei művekben sohasem használtam fel szó szerinti népdalokat.⁶³

A téma hangvételléért de nem csupán ezért egy kritikusa így írt Kodályról egyik szerzői estje után:

A népies íz [...], ami kiérzik belőlük, inkább román, mint magyar. A folytonosan ismétlődő üres kvintek, a dudának jellegzetes kísérő hangjai nem a mi népünk lelkéből fakadnak, idegenszerűek, nem is valami szépek és tartósan alkalmazva túlságosan fárasztók.⁶⁴

⁶³ Kodály Zoltán, i.m., 551.

⁶⁴ K-k., 65.

Az első epizódot – amely fisz-, d- és g tonalitású – a gordonka indítja úgynevezett duda basszussal, a hegedű a harmadik taktusban lép be és játssza az előzményekhez képest sokkal könnyedébb, *leggiero* karakterű dallamot (184-195., 20. kottapélda).



20. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – első epizód témája, 184-195. hegedűszólam

Míg az új témát a hegedű könnyedén, addig a cselló marcato utasítással szólaltatja meg (200-211). A basszus egy kisszextet fellép (214.) és folytatja duda-szerű szólamát, most az ütem súlytalan, második negyedén, ritmikus, szinkópa kíséretet játszva, dúvózva. A hegedű fortissimo dinamikával, határozottan, népiesen játssza az első epizód témájának variációját, majdnem minden hangján hangsúly jelzéssel (218.). Úgy tűnik mintha a két hangszer el lenne csúszva egymástól, mivel a szoprán a basszushoz képest súlytalan helyen lép be. Ez egy megkomponált „baleset”, amivel Kodály még elevenebbé, élettel telibbé teszi a zenét. A gordonka nem korigál, a felső szólamhoz képest hangsúlytalan helyen imitálja a témát, de sokkal elegánsabban, csábítóbban a hegedűnél (228-238.). Néhány taktus imitációs átvezetés után ismét a hegedűé a kissé variált, „részes” dallam (250-262.). A gordonka hármas lüktetésben kíséri az elcsúsztatott, szabálytalannak ható, poliritmikus témát, majd megismétli változó regiszterben és dinamikával (267-274.).⁶⁵ Ezt követően a hegedű utoljára kezd bele a téma variációjába, a gordonka eltolt legato akkord felbontásokkal kíséri. A hangerő növekszik, a dallam utolsó négy hangját ismételve a zene eljut az epizód tetőpontjára, majd a hegedű átadja a kezdeményezést a csellónak (291.), hogy az egy hat ütemes gyorsítás keretében visszavegye a zenét a refrénhez.

A variációs refrén – amely c- és a tonalitású, valamint kromatikus – még lendületesebb és energikusabb, mint a finale elején volt. A fő téma-idézeteket a hangszerek most egymást kiegészítve játsszák. A Presto kezdetéhez hasonlóan itt is hét taktus a refrén első fele (39-45.). A hegedű díszítve ismétli meg kilenc taktusból álló témáját (306-314.) a gordonka jólismert mixtúra akkordkíséretével az alsó szólamban. A témafejek gyors váltakozásával, a hangerő és hangmagasság növekedésével egy nagy allargandót követően elérkezünk a második kidolgozási szakaszhoz.

⁶⁵ Előadói szempontból talán ez a *Duó* legkényesebb szakasza. A szándékos nem együttlétet nagyon nehéz megvalósítani. A nem fő ütés szerint való eltoltság pontos eljátszása az egyik legnagyobb kihívás a darabban. Igen hálátlan feladat, mert sokkal „mutatósbab” részek könnyebben megvalósíthatók.

2. Kodály Zoltán: Duó hegedűre és csellóra, op. 7

A második kidolgozási rész – amely asz tonalitású – a főtéma anyagát dolgozza fel (329-370.), melynek kezdetén a hegedű játszik téma-fejeket, amiket a gordonka imitál. Az effektusokban és dinamikai változásokban gazdag rész tetőpontjához közeledve a hangszerek ismét unisono találkoznak (361-369.) és lendítik tovább a zenét a következő epizódhoz.

A második epizódot – amely esz tonalitású – (371-391.) sempre pianissimo ugualmente, senza crescendo utasítással kezdi a gordonka. Esz-moll negyed pizzicato akkordokat játszva kíséri a hegedű díszített – az első epizódból kölcsönzött – molto capriccioso, quasi rubato utasítással ellátott témáját (21. kottapélda).⁶⁶

21. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – második epizód, első téma, 373-385. hegedűszólam

Az esz-orgonapont felett a fantáziaszerű dallam most kecsesen hat, ellentétben a duda-basszus kísérettel játszott előző megjelenésével.

A Presto tempó-jelzésű kóda (392.) – amely g- és d tonalitású – egy zenei kérdőjellel indul.⁶⁷ Ahelyett, hogy a hegedű lezárná a frázisát, egy hármasszforzato jelzés után három ütemig tartó feszült asz-hangot játszik. Négy taktus diminuendo után izgatott keresgélés kezdődik pianissimo dinamikával (395.). A hangszerek végül rátalálnak a főtéma lendületére és elérkeznek az utolsó piú prestóval jelölt szakaszhoz. A korábbi tételek tetőponti részeiből már ismert unisono játék fortissimo dinamikával és rohanó tempóval sejteti a tétel végének közeledtét (417-418.). A hegedű elindítja utolsó lendületes nyolcad futamát (416.), amihez a gordonka is csatlakozik és kettős sforzatoval nyomatékosított d-hangon találkozáskor érkeznek a *Duó* végéhez.

⁶⁶ Ezt a részt – a csellistának – előadói szokás a népies ütőgardon hangzás végett con legno játszani, de erre nincsen külön szerzői utasítás.

⁶⁷ „A csujogatással kinevetett ügyetlen táncos megelégteli a csúfolódást.”

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világjáró csellóvirtuóz

Hermann Pál 1902. március 27-én született Budán, jómódú környéken.¹ Gyerekkoráról nem sokat tudni, egy szórakoztató történet szerint azonban csak akkor volt hajlandó zongorát gyakorolni, ha minden megtanult etüd után kapott egy 1 fillért. Az is kétséges, hogy ki adta neki első cselló leckéit, mindenesetre tizenhárom évesen felvételt nyert a Liszt Ferenc Zeneakadémiára. Schiffer Adolfnál gordonkázni, Weiner Leónál pedig kamarazenét és zeneszerzést tanult. A Zeneakadémián hamar barátságot kötött a tanárok közül többek között Bartók Bélával és Kodály Zoltánnal, valamint a tanulók közül a zongorista Frid Gézával és a hegedűs Székely Zoltánnal.

Egy tavaszi délutánon 1918-ban Hermann ugyanazon a villamoson utazott haza, amelyen az akkor 36 éves tanár, Kodály Zoltán is. Nem tudni, hogy a találkozás Kodály május hetedikén rendezett szerzői estje – amelyen elhangzott a *Duó* – előtt vagy után történt, de valószínűsíthetjük azonban, hogy a hallgatóságban ott ülettek a Zeneakadémia zeneszerző növendékei, köztük Hermann is. A fiatal csellista és zeneszerző egy Székely Zoltán által komponált vonóstrió kottáját szorongatta a kezében miközben az ablakon kihajolva beszélgetett Kodálllyal. Amikor közeledett a megálló, ahol leszállni készült, a trió egyik dallamát kezdte füttyülni, majd leszállás előtt egy pillanattal Kodály kezébe nyomta az addig általa szorongatott kottát. Ez a buzgó gesztus bizonyára pozitív benyomást gyakorolt a zeneszerzőre, nem sokkal később Kodály meghívta otthonába Hermann Pált és Székely Zoltánt. Innentől kezdve Hermann valószínűsíthetően Kodálytól is tanult zeneszerzést és ez a vendégség kezdete volt egy barátságának.

Hermann Pál életének első külföldi koncertjét 1920-ban, Arnold Schönberg otthonában játszotta, ahol Kodály Zoltán Op. 8-as *Szólószonátáját* adta elő. Valószínűleg a Schönberggel való találkozás hatására írta – tizenkétfokú stílusban – az 1920-ban keletkezett hegedű-cselló duóját, a *Vonós kettest*. Három évvel később, 1923 augusztusában az Új Zene Nemzetközi Társasága salzburgi koncertjén széleskörű hírnévre tett szert Kodály *Szólószonátájának* előadásával.

A két világháború közötti időszakban nem volt könnyű helyzetben többek között a magyar értelmiség sem. A proletárdiktatúra után Hermann Pál elhagyta Magyarországot és Berlinbe költözött. A berlini Állami Zeneakadémián (Staatliche Akademische Hochschule für Musik) – a híres pedagógus, csellista és zeneszerző – Hugo Beckernél folytatta

¹ Carine Alders: „Paul Hermann.” <https://doi.org/10.1017/9781800105010.014> (utolsó megtekintés dátuma: 2024.09.09.)

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz

tanulmányait. A tanári karban továbbá olyan kiemelkedő művészek is oktattak, mint Franz Schreker – akkoriban igazgató – és Paul Hindemith. Hermann a megélhetésért gyakran koncerteket adott, zeneiskolában tanított és tagja volt egy régi zene együttesnek is.

Annak ellenére, hogy Berlinben élt Hermann gyakran meglátogatta barátját és kamarapartnerét Székely Zoltánt, aki akkoriban már Hollandiában kezdett új életet. Ők ketten, mint a hegedű-cselló duó nemes képviselői koncerteket adtak Németországban, Hollandiában és Angliában is. A klasszikus repertoár – Haydn és Mozart művei – mellett kortárs zeneszerzők: Rebecca Clarke, Ernst Toch, Paul Hindemith, és persze Bartók és Kodály műveit is bemutatták, előadták. Hermann szólista karrierje rendkívül pozitív irányban haladt, egy tavaszi angol turné után 1930 decemberében ismét felkérést kapott, ezúttal az amszterdami Concertgebouw-ban mutatta be a Kodály-Duó-t Székely Zoltán közreműködésével. A naponta megjelenő *Algemeen Handelsblad*n ezekkel a szavakkal méltatta páratlan előadásukat:

Két művész a legtisztább megközelítéssel és mesteri tudással [...] két rapszodista, akik tökéletes, finom interakciójukban improvizálni látszottak.

Ebben az évben Hermann bemutatta saját kettősét, a *Grand Duót*, Székely Zoltán közreműködésével. 1931-ben házasságot kötött Ada Weevers-szel, akivel igen szerény körülmények között élt Berlinben. Nem engedhették meg maguknak, hogy a nagy koncerttermekbe váltsanak jegyet, ehelyett házi és rádiókoncerteket hallgattak. Modern zeneszerzők műveit ismerhették meg – főként az otthoni előadásokon –, például Igor Stravinsky és Paul Hindemith darabjait. Hermann gyakran adott koncerteket Hollandiában a zongorista Frid Gézával és állandó kamarapartnerével Székely Zoltánnal. Rendszeresen játszottak modern zenét és mutatták be a kortárs zeneszerzők legújabb szerzeményeit. Az Új Zene Nemzetközi Társaságának, az Amszterdami Konzervatóriumban (Conservatorium van Amsterdam) 1932 március 23-án rendezett koncertjén való fellépéséről ilyen kritikával illették:

Az itt második otthont szerzett Székely Zoltán hegedűművész és Hermann Pál gordonkaművész igazi propagandistái legújabb zenéinknek; amely fejlődésében feltűnő hasonlóságot mutat a magyar iskolával.

1933-ban Hitler hatalomra kerülését követően a zsidó zenészeknek szembe kellett néznie az erősödő antiszemitizmussal. Hermann a nyarat Hollandiában töltötte családjával, később pedig Brüsszelben telepedett le. 1937-ben Párizsba költözött, ahol rendszeresen adott szóló koncerteket.

1939 szeptember elsején kitört a második világháború, Hermann kapcsolata holland rokonságával nagyon nehezzé, szinte lehetetlenné vált. Az utolsó zenei híradás, amelyben Hermann neve felbukkan, egy párizsi zenei életről foglalkozó cikk, ami egy holland napilapban (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*) jelent meg 1940 februárjában. Az író méltatja Hermannnt, Darius Millhaud csellóversenyének kiváló előadásáért. A francia militáris mobilizálás alatt Hermann önkéntes katonának jelentkezett, zenei háttéréből fakadóan egy zenész menetsztagba sorozták be, amit nem sokkal később a német megszállás okán feloszlattak. Ezután Franciaország délnyugati részén telepedett le, amit a németek ugyan közvetlenül nem kontrolláltak, de az antiszemita, németekkel kollaboráns, a zsidó emberek összegyűjtésében és deportálásában jelentős szerepet vállaló Vichy-rezsim uralma alá tartozott. Mont-de-Marsanban biztonságban volt, de mint koncertező virtuóz és társasági ember nem sokáig élvezte a falusias környezetet ezért egy toulouse-i lakásba költözött. Hamis papírokkal, De Cotigny álnéven igyekezett elkerülni a Vichy-rezsim katonáit. Tanítással és egy-egy alkalmanként koncerttel ápolta hivatását.

1944-ben egy utcai razzián letartóztatták és a Párizshoz közeli Drancy tranzit táborba szállították. 1944 május 15-én egy Drancyból Auschwitzba tartó, zsidókat deportáló vonat szállítólistáján jelent meg a neve, azonban a vonat Kaunas-Revalba, Litvániába ment. A több mint nyolcszáz úgynevezett arbetisjuden – dolgozó zsidó – közül csak néhányan tértek vissza, a többi ember, köztük Hermann Pál, nyomtalanul eltűnt.^{2 3}

3.1. *Vonós kettes* (1920)

A *Vonós kettes* Hermann Pál egyik legkorábbi szerzeménye. Ebben az évben komponálta még az *Allegro for Piano* című darabját, ezeknél korábbi ismert alkotása a *Szvit Hegedűre*, melyet 1919-ben írt, és amelyet barátjának, Székely Zoltánnak ajánlott. Bár folyamatosan kutatnak további darabjai után – nemrégiben például Kanadában találtak rá egy Székely

² Carine Alders, i.m.

³ Carine Alders kutatásán kívül további életrajzi adatokat Hermann Pál lányától, Corrie Hermanntól kaptam meg előszóban.

Zoltánnak címzett átiratára a *Somebody's wrong* című blues számra, amit a duó gyakran játszott ráadásként –, nem valószínű, hogy találnak még általa komponált műveket.

A *Vonós kettesre* általánosan jellemző a dallamok népdalszerűsége, a monotematikus és imitációs témaszerkesztés, a klasszikus értelemben vett forma elhagyása, a tételek attacca végződése, valamint harmóniailag a tizenkétfokú hangzásvilág. A *Vonós kettes* négy tételből áll, a barokk szonátához hasonló lassú-gyors-lassú-gyors felépítéssel.

3.2. I. tétel

Az első tétel tempó jelzése lento, hangvétele melankolikus. A hegedű hangsúlytalan helyen, sempre piano dinamikai utasítással, bizonytalan érzetet keltve indítja el az első négy ütemet egy éneklésszerű ötfokú hangsorral (d-e-f-a-b) áll (22. kottapélda). A gordonka a hatodik ütemben lép be – a Kodály-*Duóra* is jellemző – mixtúra kísérettel (22. kottapélda). Hangzatai eleinte kvint majd szeptim távolságban mozognak, ritmusuk és karakterük pedig kiegyensúlyozott és szabályos, ellenpontozva ezzel a hegedű szabad, improvizációs szerű dallamát. A tétel első négy ütemének ötfokú hangkészlete kibővül a kilencedik ütem végére és megjelenik a klasszikuszenei skála mind a tizenkét hangja. Olyan ez mintha a tizennyolc éves zeneszerző és csellista ars poeticája volna – a népdal és a tizenkétfokúság egyesítése –, ezért az első kilenc ütemet tekinthetjük akár a *Vonós kettes* mottójának is.

Lento

The image shows a musical score for the first movement of Hermann's 'Vonós kettes, I.'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note 'd' in the key of D minor, followed by 'e', 'f', 'a', and 'b' in the next four measures. The bass clef staff is mostly empty, with a few notes appearing in the later measures. The second system continues the melody in the treble clef, with the bass clef staff providing a harmonic accompaniment. The tempo marking 'Lento' is at the top left, and dynamic markings 'p semplice' and 'pp' are present.

22. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, I. – tematikus anyag és kíséret, 1-9. hegedű- és csellószólam

Ezután a hegedű folytatja az eddig megismert téma kibontását (10-15.), amely dallam forte dinamikáig kulminál, majd a basszus kíséret lassan eltűnik és a gordonka veszi át dallamot (16.).

Az átvezető szakaszban (16-23.) a gordonka a hegedű záróhangjával azonos a-hangból bontakoztatja ki saját szabad mondanivalóját, amelyet a hegedű kvart mixtúrája kísér.

A kidolgozási rész (24.) subito piano indul és egy nagy dinamikai és dramaturgiai építkezés kezdete, amely a tétel tetőpontjáig tart. A feszültséget növelendő a játékmódra vonatkozó utasítás már appassionato, a kis szekund vagy nagy szeptim súrlódások minden ütemben jelen vannak. Mindkét szólam a tétel folyamán eddig elhangzott motívumokból építkezik, a változó ütemmutatók miatt a lüktetés szabálytalan. A gordonka két tört akkordja a *Duó* első tételében hallható (*Duó*, I. 7-8. csellószólam) szeptim kísérethez hasonlít mind karakterben mind hangzásban (30-31.).

A tétel csúcspontján (32-37.), a hegedűszólam komoly felkészültséget és hangszerestudást elvárva az előadótól, magas lágéban való játékaival sikoltást imitálva tör előre, pochissimo animato zeneszerzői utasítással.

Ezt követően poco allargando nyugszik meg a zene (38.), a hegedű a 7. ütemből ismert témafejet ismételve, majd elkezdődik egy hosszú ritmikai és dallami diminúció (41-48.) amely a tétel végére egy asz- és a-hang trillára szűkíti a hangköz és ritmustartományt.

3.3. II. tétel

A második tétel tempóra és stílusra vonatkozó zeneszerzői utasítása Allegro giocoso, hangvétele paraszti, táncos. A hangközök használata során jellemzőek a kis és nagy szeptimek. Új hangszer és hangzástechnikai elemként pedig megjelenik a hangsúly és a pizzicato, a glissando és a spiccato, valamint az egész tételre jellemző nyolcad-zakatozás.

A tétel elején a tematikus anyagot a gordonka játssza, hasonlóan az első tétel bevezetéséhez, bizonytalanul és az improvizáció érzetét keltve, ugyanakkor itt olyan érzése támadhat a hallgatónak mintha egy nagy és nehéz eszközt, egy cséplőgépet vagy malmot, esetleg valamilyen fajta modern – vagy metaforikusan értelmezve háborús – gépezetet kapcsolnának be (23. kottapélda). A hegedűkíséretben az asz- és a-hang trilla tematikusnak nevezhető, a két hangszer ezen a két hangon lamentál, a tétel elején és a csúcspontján (104.) is fontos szerepet kap ez a két hang (23. kottapélda).

Allegro giocoso

23. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, II. – tematikus nyolcadok és trilla, 49-53. hegedű- és csellószólam

A bevezető rész után (49-59.) a hegedűben megjelenik két új tematikus anyag, az egyik továbbra is zakatoló nyolcad hangokból áll (60-63.) a másik (64.) pedig egy két részből álló virtuóz gesztus (24. kottapélda).

24. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, II. – Két tematikus anyag, 60-63. és 64. hegedűszólam

Ezekből a motívumokból és foszlányaikból építkezik a szerző a tétel folyamán. A következő szakaszon (60-68.) a hegedű a főszerep, a gordonka kvart hangzatokból álló kísérete pedig a bőgő kvart hangolására emlékeztet. Ezután a cselló augmentálva ismétli el a virtuóz tematikus motívumot (69.) majd a tétel terjedelméhez képest hosszú, ritmikus, játékos szakasz következik, amely a 85. taktusig tart. A gordonka szólamban ismét a *Duóhoz* hasonló pizzicato szeptim akkord kíséret figyelhető meg (83-85.). A tétel tetőpontja felé haladva a játékmódra vonatkozó dinamikák és artikulációs utasítások durvává teszik a zenét. A dinamikai fokozással egyre több tritónusz, nagy szeptim és szekundsúrlódás hallható. A 86. taktusban a gordonka a hegedű 62. ütemében található tematikus nyolcad zakatolást imitálja.

Motívum torlasztások, a gordonkában hosszú glissandók és akkord-mixtúrák után elérünk a tétel tetőpontjára (104.). Itt a szerző háromszoros forte jelzést használ. Ezután a zene nagyon gyorsan megnyugszik. A hegedű, a tétel elején bizonytalanul induló gordonkához hasonlóan egyedül marad fiz-a kistercet ismételve, majd elhallgat.

3.4. III. tétel

Az előző két tételhez hasonlóan a második és harmadik tétel vége és eleje is egymásba simul. A 122. ütemig tartó szakasz valójában még az előző tétel motívumaiból áll össze, így ez a rész még a II. tétel záró gondolata, lecsengése. A harmadik tétel tempó jelzése Andante, hangvétele lírai. Új elemként megjelenik benne az üveghang, új játékmódbeli utasítások pedig a rubato, tranquillo, feroce és sonore.

A 122. ütemtől a gordonka brácsafekvésben molto tranquillo játszik, a dallam elbeszélő, énekszerű, hasonlóan a *Duó* első tételének közvetlenül a kóda előtti (*Duó*, I. 227.) hegedű által játszott recitativo monológjához. Csakúgy, mint az első tétel elején a népies melódia keveredik a tizenkétfokúsággal, a gordonka lírai szólójában a skála mind a tizenkét hangja megszólal (25. kottapélda).



25. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, III. – tizenkétfokú lírai téma, 122-128. csellószólam

A hegedű a csellóéhoz hasonló dallammal és karakterben lép be (127.), azonban basszus és soprán most helyet cserélnek ugyanis a gordonka szinte mindvégig (136-ig) magasabb regiszterben játszik, mint a hegedű. A kis szekund vagy nagy szeptim súrlódások inntől kezdve az egész tételben jelen vannak és meghatározzák annak hangzását és karakterét. A bánatos, lírai szólamokat a szerző egymásnak feszíti és a hangerő növekedésével a két hangszer dallamának hangmagassága elkezd elválni (136.). Érdekesség, hogy a tétel minden motívuma az előző tétel tematikus anyagaiból építkezik.

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz

A tétel tetőpontján (141.) ahol a hangszerek lágéban a legmesszebb helyezkednek el egymástól, a gordonka legmélyebb C-húrját használja, míg a hegedű még éppen, hogy technikailag kivitelezhető magasságban, könyörgésszerű, vérfagyasztó motívumokat játszik, magyarosan, feszesen. A tetőpontot fortissimo dinamika, feroce játékmód, a magyaros súlyos-rövid-súlytalan-hosszú ritmus és annak variációi jellemzik. Ez a vad karakter aztán hamar ellágyul és a harmadik tétel végére megjelenik az első diatonikus e-moll akkord is a műben.

3.5. IV. tétel

A negyedik tétel az egyetlen, amely előtt pihenhettek az előadók, ugyanis ez nem attacca kapcsolódik az előbbihez. Tempó jelzése Allegretto, hangvétele pedig leginkább egy vad tánchoz hasonlítható. Új technikai elem benne a balkéz pizzicato. A második tételből ismert zakatolás a tétel egészében jelen van.

A negyedik tétel három ütem bevezetéssel kezdődik, ahol a hegedűben – h-aisz-a szeptimek – és a gordonkában megjelenik az a két ellentétes karakterű és dinamikájú motívum, amit a szerző az egész tétel folyamán alkalmaz (26. kottapéllda).

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement, marked *Allegretto*. The score is in 2/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the cello. The violin part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4, all under a slur. The cello part starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2, all under a slur. The tempo marking *Allegretto* is above the first measure. The dynamic marking *f* is below the first measure of the cello part, and *p dolce* is below the first measure of the violin part.

26. kottapéllda: Hermann, *Vonós kettes*, IV. – Két eltérő karakterű tematikus anyag, 148-150.

hegedű- és csellószólam

A gordonka a 151. ütemben kezdi el a nyolcad majd tizenhatod zakatolást – ez rímeli a második tétel nehézkesen induló gordonka nyolcadjaira –, amire a hegedű az általa a bevezetőben játszott motívum (149-150.) tükörfordításával reagál, ezúttal ellentétes, forte dinamikával. Ezt követően a gordonkák az izgalmasabb, a már megismert motívumokból álló szólam és a hegedű játssza a kísérő anyagot (159.).

Ezután egy rövid kidolgozási szakasz veszi kezdetét (171.), ahol a hegedű a főszerep, az eddig elhangzott motívumokat és azok töredékeit játssza. A 190. ütemhez

érkezve a két hangszer hangmagasságban nagyon távol kerül egymástól, a hegedű magasan a cselló pedig mélyen, háromszoros pianissimo dinamikai utasítással játszik, ez a darab leghalkabb és legfeszültebb pontja. A gordonka szólam zakatolásából már csak visszhangok maradnak (193-194.).

A kódában (194.) a hegedű sejtelmes balkéz d-hang pizzicatója jelzi, hogy elérkeztünk a darab alaptonalitásához. A hangszerek egymást felváltva szólongatva rátalálnak a d-tonalításra, hogy aztán kegyetlen dinamikai fokozás és nagyszseptim súrlódások közepette elérjenek a tétel és a darab csúcspontjára (210.). Ezt követően – hasonlóan a *Duó* első tételéhez – megnyugszik a zene, a 214. ütemtől a darab végéig a gordonkái a záró gondolat és d-hang is. Az utolsó kommentárt itt is a hegedű szólaltatja meg, megismételve a tétel elején elhangzó motívumot, súlytalan helyre eső (d-d-cisz) tizenhatod arpeggio hangjaival.

3.6. *Grand Duo* (1929-30)

A *Grand Duo* bemutatójára 1930-ban került sor, ebben az évben Hermann ezenkívül a *Kamara szonáta hegedűre vonószerekarral* c. darabot komponálta. Ez egy ízig vérig a Kodály-*Duó* által inspirált darab, ami hosszában és technikai kihívásaiban is vetélkedik a Kodály által írt remekművel. A *Grand Duo* annyi hasonlóságot mutat összehasonlításunk tárgyával, hogy nagy kihívást jelent minden olyan mozzanatát megemlíteni, amely a *Duó*hoz hasonló jegyeket hordoz.

A *Grand Duo* három tételes, gyors-lassú-gyors tételekből áll és a barokk concerto klasszikus formáját idézi fel. A két gyors tétel terjedelmes, a lassú tétel ökonomikus. Általánosan jellemző a tételekre a monotematikus és imitációs szerkesztés, a Kodályos nagy unisono találkozások, valamint a szabad tonalitáskezelés, külön kiemelve a d-tonalitást és a modális skálák használatát.

3.7. I. tétel

Az első tétel a duó címéhez méltóan ünnepélyes, grandiózus gesztussal kezdődik, mindkét hangszerben D-dúr akkorddal. A főtéma terület első nyolc ütemében elhangzik a két legfontosabb tematikus zenei anyag, amikből később minden más melódia és motívum manifesztálódik. A tempó jelzés Allegro, karakterre vonatkozó utasítás nincsen, ám a karakter a zenéből egyértelműen megragadható. A tétel formája röviden kifejezve: A-főtéma, B-melléktéma, C-zárótéma, D-kidolgozás, A-variáns, B-variáns, C-variáns és kóda.

A tétel első négy üteme kirobbanó frissességgel tör fel, hangkészlete dór skálából – ré-sor fivel és szivel (d-e-fisz-gisz-a-h-c-d) – áll össze (27. kottapélda). Ez a négy taktus a *Duóval* párhuzamba állítva kevésbé magyaros és feszes, inkább vidám és energiától duzzadó, habár ezutóbbi tulajdonság mindkét darab főtemájáról elmondható. A főtéma második négy ütemét marcato artikulációs utasítással látta el a szerző, hangvétele komolyabb, mint az előtte elhangzottak, hangkészlete dór skálából – lá-sor fivel (d-e-f-g-a-h-c-d) – áll (27. kottapélda). Ez a négy taktus már sokkal inkább emlékeztet ritmikájában a magyar népzeneire és a *Duóra* egyaránt.

The image shows a musical score for the first movement of Hermann's *Grand Duo*, measures 1-8. The score is in 3/4 time, D major, and marked Allegro. It shows the first four measures of the main theme for both violin and cello. The first two measures are marked with a forte 'f' dynamic, and the last two measures are marked with 'marcato'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

27. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, I. – főtéma, 1-8. hegedű- és csellószólam

Az ezt követő szakaszon (11-22.) a hangszeresek a főtéma másodikfeléből származtatott, szigorú hangvételű tematikus anyagot játszik, felváltva és imitálva egymást, ritmikus orgonaponttal a kísérőszólamban, majd a két hangszer találkozik egy rövid záró gesztus, Kodályos unisono erejéig (23.). Ezután a főtéma elsőfeléből származó tematikus anyagot

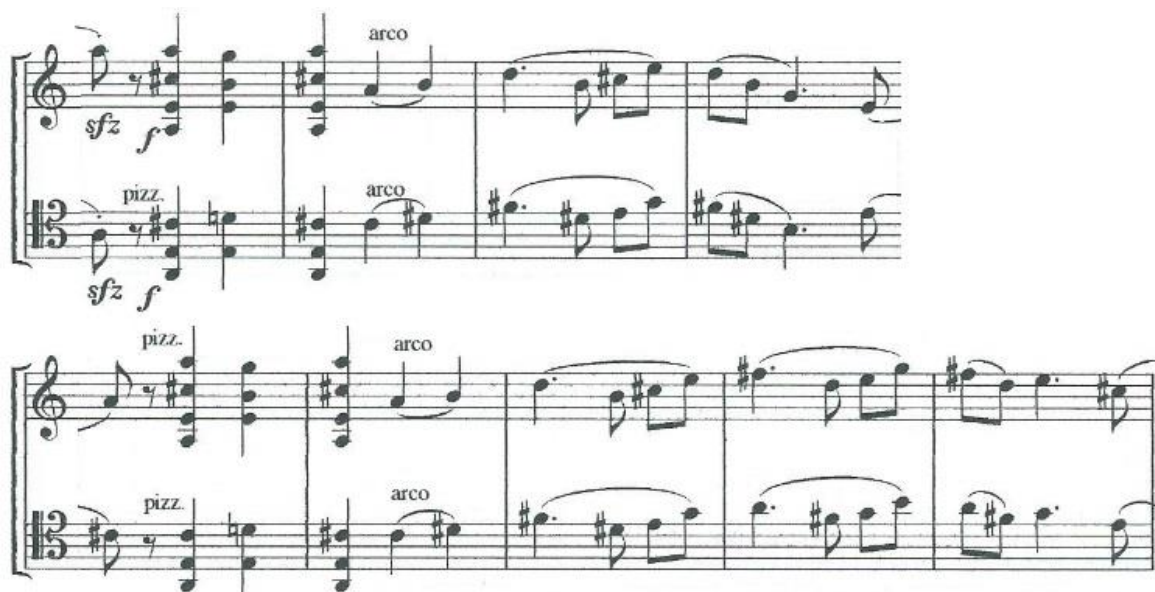
használja fel a szerző, a kísérő szólamban határozott mixtúra akkordok támogatják a dallamot (24-31.). A főtématerület tetőpontján (31.) a hangszerek fortissimo találkoznak a domináns A-dúr szeptimen, hogy aztán tovább gördítsék a zenét a négy ütemből álló átvezetésre (34-38.) majd a melléktématerületre. A főtématerületet követően (34.) egy a *Duó*ból is ismerős (*Duó*, I. 85-86.) néhány ütemes ereszkedő dallamú átvezetés előzi meg a melléktématerületet.

A melléktématerület (39.) elején a hegedűszólamban a g-a-h-d-e pentaton hangsor szólal meg (39-43.), amely a szubdomináns g-tonalításban dó-pentatonként értelmezhető, azonban a melódia és az orgonapont kíséret is a domináns a-hangon helyezkedik el (28. kottapélda). Ezután a melléktéma a domináns a-tonalításban, a főtéma első négy ütemével megegyező hangkészletből – dór, ré-sor fivel és szivel (a-h-cisz-disz-e-fisz-g-a) – áll (44., 28. kottapélda). A melléktéma játékmódjára való szerzői utasítás *espressivo e molto legato*. Matériáját tekintve ez is a főtéma terület anyagából származtatható, hangvétele éneklő, dudabasszus kísérettel. A *Duó* első tételének melléktémájához hasonlóan itt is stabil nyolcad hangok kísérik a melódiát azzal a jelentős különbséggel, hogy itt *molto espressivo* játékmódot ír elő a szerző, Kodály *non espressivo* utasításával szemben.



28. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, I. – melléktéma, 40-48. hegedűszólam

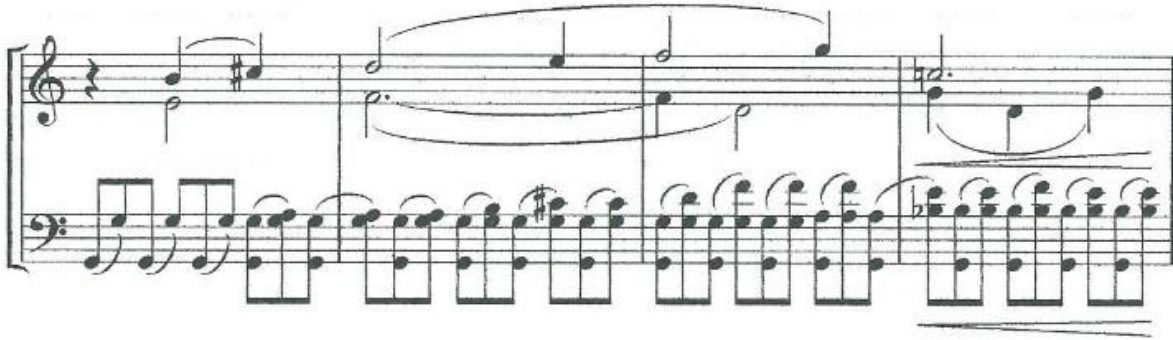
Az a-tonalitás dominálására érkezünk egy E-dúr záró akkorddal (62.), ami után a gordonka veszi át a melódiát és az eddig dudaszereű, hömpölygő legato kíséret a hegedűszólamban most táncos arcot ölt. A gordonka dallama visszatér az a-tonalitáshoz, a melódiát a szerző a-hang alapú szűkített akkordokkal teszi izgalmasabbá. Ezután ismét a hegedűé a dallam (72.), a d-tonalitás mellett változatlanul dudabasszus kísérettel és a tétel elejéről már ismert hangkészlettel (dór, ré-sor fivel és szivel). Ezt követően a két hangszer együtt alkot egy dallamot (78.), kiegészítik egymást, majd egy ritmikus arcélú zárógesztus keretében (82-83.) megérkezünk az exozíció zárórészéhez (84-108.). A zárótématerület jelentős részén a hangszerek pizzicato és legato játszanak azonos ritmusban, a melléktéma anyagát felhasználó motívumokat, vagy motívumrészleteket (29. kottapélda).



29. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, I. – zárótéma, 84-92. hegedű- és csellósólam

A kidolgozás kezdete előtti tritónusz lépés a gordonka dallamában (108-109.) ismét egy a *Duó*ban is sok helyen – például az I. tétel 29. ütemében – előforduló elem, amelyet a szerző arra használ, hogy megváltoztassa és „elbizonytalanítsa” az előtte lévő tonalitást.

A pianissimo dinamikával kezdődő kidolgozási szakasz (110.) a kezdete egy hosszú építkezésnek, ami a tétel tetőpontjáig (171.) tart és amely bővelkedik hasonlóságban a *Duó* első tételének kidolgozásával összehasonlítva. A két hangszer unisonóban játszik (110-119.), a feszültséget a dallamban a h-hang teremti az f-orgonaponttal egyidejűleg megszólalva, tritónuszt alkotva. Ezután még mélyebbre süllyed a hangmagasság (118-119.) az f-cisz, szűkített kvint lépéssel. A következő rész (120-163.) – amely magában foglalja a g-tonalitást, vagyis a szubdominánst – egy olyan ritmikailag aszimmetrikus szakasz, amely a tételben a legnagyobb kihívást jelenti az előadók számára (30. kottapélda) és amely ötletet Hermann a Kodály-*Duó* harmadik tételének 130. ütemétől kezdődő anyagából meríthette.



30. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, I. – polimétrikus kidolgozási szakasz, 128-131. hegedű- és csellószólam

A 143-145. ütemek megerősítik a szubdomináns g-tonalitást, hogy azután ismét szűkített kvintek mixtúrája repítse tova a harmóniát a fisz-tonalitás felé (147.), amely az a-tonalitás párhuzamosa és ahol a melléktéma anyaga jelenik meg a gordonka szólamban, ezúttal sokkal éneklőbben és szenvedélyesen. Ezt követően (163-170.) kitisztul a kidolgozás alatt eddig a két szólam között eltolt ritmikai lüktetés, a főtéma első négy ütemének motívumait ritmusunisonóban ismételve és a feszültséget folyamatosan növelve visszatérünk a domináns a-tonalitáshoz és elérünk a tétel csúcspontjára (170-171.).

A 171. ütem a d-tonalitás és a formai visszatérés pillanata. Habár a főtéma egészében nem tökéletesen úgy tér vissza, mint azt a tétel elején hallani lehetett, ennek pontosan megvan az oka. Ez a rész (175-177.) egy idézet a *Duó* első tételének első 3 üteméből, tisztelgés a mester előtt (31. kottapélda).



31. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, I. – Kodály-Duó idézet, 175-177. hegedű- és csellószólam

Ezt egy tritónusz mixtúra követi, ami a főtéma területhez hasonlóan itt is annak anyagából építkezik. Ezt pedig a hegedű és a gordonka augmentált átvezetése követi. A szerző rövidített a visszatérés főtématerületén, ugyanakkor kibővítette az átvezető szakaszt. A melléktématerület visszatérésénél (193.) a két hangszer szerepet cserél, most a gordonka

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz

dalol eleinte c-d-e-g-a pentaton hangsorban, majd ismét a tétel elejéről ismert hangkészletet (dór, ré-sor fivel és szivel) használva folytatja (197.).

Innentől a kóda kezdetéig (267.) már nem történik újdonság a mellék és zárótémákban. A kóda a *Duó*hoz hasonlítva kevésbé különül el az előtte lévő zenei anyagtól. Igaz, hogy azt megelőzi egy jóval fájdalmasabb melódia, ahogy az egész első tétel a *Duó*ban jóval komolyabb és melankolikusabb, mint Hermann 27-28 éves kora között komponált derűs alkotása. A tétel zárómozzanata (267-274.) tökéletesen rímeli a *Duó* első tételének utolsó kilenc ütemére. A gordonka itt is d-hangról indulva, a főtéma anyagát felhasználva fűzi hozzá utolsó deklamált gondolatát az elhangzottakhoz, amit a hegedű záróhangjai konfirmálnak és repítenek a messzeségbe.

3.8. II. tétel

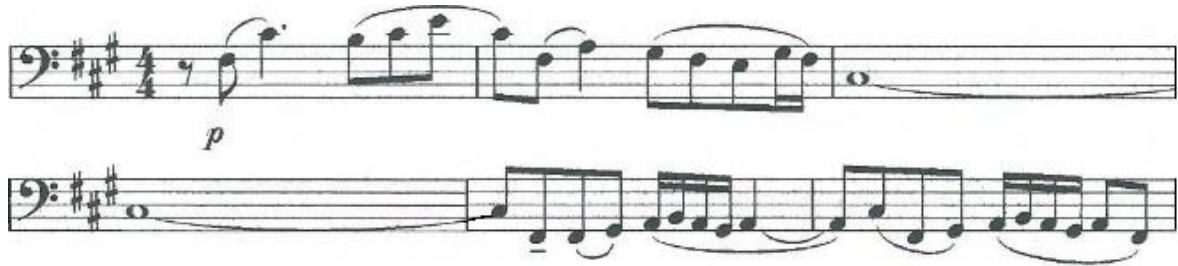
A második tétel tempójának szerzői utasítása Andante, a játékmódot, csakúgy, mint az első tétel elején a szerző nem határozta meg. Valószínűsíthető, hogy ez azért van így mert Hermann maga írta és mutatta be a duóját, és mivel nincs tudomásunk arról, hogy rajta kívül életében a duót bárki más eljátszotta volna, valószínűleg nem érezte szükségét a karakterek közt történő pontos meghatározásának.

A tétel formáját tekintve három tagú „dalforma”, tonalitása a fisz-hang körül mozog. Formája röviden kifejezve: A-fő rész (2 tematikus anyaggal), B-középrész (1 új tematikus anyaggal), A-variáns.

Az A-rész tizenhat ütemből áll, az első nyolc ütemben megjelenik a két legfontosabb tematikus anyag. A harmadik tematikus anyag a 17-21. ütemek között hangzik el.

A második tételt a gordonka súlytalan helyen kíséret nélkül indítja – hasonlóan a *Duó* második tételéhez – szomorú, nosztalgikus, ereszkedő ívű, népies dallamával. Ez a téma (1-4.) lá-pentaton hangsorból áll (fisz-a-h-cisz-e – lá-dó-ré-mi-szó) (32. kottapélda).

A hegedű a melódiát pontosan imitálva lép be a harmadik taktusban. A második téma (5-6. csellószólam) lüktetése hasonlít az elsőhöz – súlytalan helyen kezdődik és lassú-gyors gesztus-párokból áll –, ugyanakkor kevésbé dallamos és gyorsabbak a ritmusértékei is. Hangkészlete (fisz-gisz-a-h-cisz – lá-ti-dó-ré-mi) 5 fokú, de nem pentaton (32. kottapélda). Az imitáció szóról szóra történik az első nyolc ütemben.



32. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, II. – első és második téma, 1-6. csellószólam

A kilencedik taktusban *espressivo* jelzésnél a gordonkában megjelenik egy e-aisz tritónusz, amely szűkített kvintttől kibillen a tonalitás eddigi medréből, ezután modulál a zene kromatikusan a domináns cisz-tonalitás felé (10.). Ez azonnal megváltoztatja a melódia karakterét, az eddigi egyszerű énekszónak most szinte könyörgő hangvétele lesz. A 15. taktusban lezárul az A-terület és elkezdődik a B-rész, amely hangvételében az egész darab egyik legérzékenyebb szakasza. A játékmódra való utasítás *espressivo molto tenuto*. A gordonka eleinte brácsafekvésben játszott leheletfinom szinkópái felett megjelenik a hegedű tiszta és nemes, az A-részből származtatható anyaga (33. kottapélda). Ez a téma a két előző tematikus anyagból jött létre. Dallamvonala az első témához hasonló hangköz lépéssel indul – az első téma kvinttet lép, a harmadik téma pedig kvartot – dallamvonala ereszkedő, ritmikája pedig a második témából fakad. Hangkészlete lá-pentaton (cisz-e-fisz-gisz-h – lá-dó-ré-mi-szó) hangsor.



33. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, II. – harmadik téma, hegedűszólam, 17-21.

A 27. ütemtől a hegedű oktávokban folytatja a szinkópa kíséretet és a gordonka veszi át a melódiát, azonban ez a dallam már sokkal hősiesebb. Ezt követően ismét modulál a zene (31.), először d-tonalításra (33.), ezután egy d-gisz tritónusz lépéssel (33-34.) gisz-tonalításra érkezünk, ami a dominánsa cisz-tonalitásnak

A tritónuszok és témafejek egyre sűrűbbé válása jelzi, hogy közel a tétel tetőpontja. Cisz-tonalításra – fisz dominánsára – érkezünk (37.), a tétel elején elhangzott témák és a B rész tematikus anyaga egymásba olvad és egy nagy *crescendo*val megérkezünk a tétel tetőpontjára (41.) amelyet a szerző *fortissimó*val jelöl.

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz

A visszatérésre (42.) való átmenet nem modulációval történik, a hegedűben feloldódnak a módosított hangok, a gordonka cisz-hangja pedig lelép a fiszre. A visszatérés első két üteme (42-43.) *maggiore*, a tétel elején található pentaton hangkészlet (fisz-a-h-cisz-e) módosult fisz-aisz-h-cisz-e-re. Ezután visszatérünk az eredeti pentaton hangkészlethez (44.) majd újabb tritónusszal (46-47.) módosul a tonalitás, de ez már csak visszhangja a B-részben történteknek. A kóda előtt a zene egy pillanatra még a szubdomináns h-tonalitás felé is kitér (52-55.), hogy aztán kromatikusan tovább moduláljon.

A kódában (56.) váratlan fordulat történik. A hegedű b-e szűkített kvintje alatt a gordonka fiszről egy fél hangot kromatikusan fellépve most g-b-c-d-f, lá-pentaton hangkészlettel ismétli meg a témát, azonban ezúttal nem zárja le. A játékmódra való utasítás, *lontano ma espressivo*. Az utolsó három ütemben a hegedű *subito poco più forte* dinamikai utasítással játssza az első téma tükör fordítását majd a két hangszer legmélyebb húrján ér véget a tétel cisz-gisz kvinttel.

3.9. III. tétel

A harmadik tétel első d-a akkordja szorosán egybefonódik a II. tétel záró cisz-gisz hangzatával.⁴ A d-a akkord hasonlóan a d-tonalitás kiválasztásához egy fontos hangszerelési részlet. Mindkét hangszer rendelkezik ezzel a két húrral, sőt a klasszikus értelemben vett domináns és szubdomináns hangnemeket is megtudják szólaltatni üres, lefogatlan húrjaikkal. Kodály Zoltán és Hermann Pál is gordonkázással kezdte zenei pályafutását, nem csoda tehát, hogy ezzel a hangszerelési fortéllal mind a két zeneszerző tisztában volt.

A harmadik tétel formáját tekintve szonáta forma, amelyben sok témaszerű anyag jelenik meg, de hasonló jellegük miatt nem függetlenek a fő- és melléktémáktól. Formáját tekintve és a témák karaktereiben hasonlít a *Duó* harmadik tételéhez. Formája röviden kifejezve: A-főtéma, B-melléktéma, C-scherzo középrész vagy kidolgozás, A-variáns, B-variáns, A-vv és kóda. Található benne egy a főrészhez képest lassabb közép rész, de ez anyagában nem független a főrész témáitól. Ez az egyik nagy különbség a *Duó* és a *Grand Duo* között, Kodály művének középrésze teljesen új anyagot használ fel a trióhoz. Forma

⁴ Bár a kottában nem találunk jelölést arra, hogy a záró tételt *attacka* kell folytatnia az előadóknak, a Brahms op. 114-es a-moll *klarinét-trió* *Andantino grazioso* és *Allegro* tételeinél sem jelölte ezt meg a zeneszerző, az előadói szokás azonban a harmónia szolgálatába állva mégis úgy alakult ki, hogy a trió e két tétele között lehetőleg minimális szünetet tartanak az előadók. A hangszerek tehát kromatikusan egy fél hangot fellépve szinte megszakítás nélkül köthetik össze a lassú és gyors tételeket a duóban.

tekintetében feltételezhető lenne a három tagú triós elrendezés –, hogy összehasonlításban közelebb kerüljünk a *Duó*hoz –, de egy triós forma főrésze A-B-A formájú, két ismétléssel és tonikai végződéssel. Ez itt nem valósul meg. A forma meghatározására a szonátascherzofantázia kifejezést tartom legalkalmasabbnak. Az egész harmadik tétel követi egy scherzónak a formáját, ugyanakkor az expozíció szonátaformában lett komponálva és nem követi egy scherzo főrészének a formáját és hangnemi tervét. Tehát nem igazi scherzo csak táncos és ironikus jellege okán nevezhető annak.

A harmadik tétel tempó jelzése *allegro giocoso*, módosított hangokra vonatkozó előjegyzés nincsen, tonalitása a d-hang vonzásában mozog. A hegedű kíséret d-hang alapú játékos legato-staccato nyolcadokkal indítja a tételt, mintegy dudát imitálva. A gordonka a második ütem végén lép be a kísérethez hasonló egyszerű, vidám és ritmikus főtémával (34. kottapélda). Erre a témára jellemzőek a legato-staccato nyolcadpárok. A tétel főrészén a cselló dominál témabemutatásaival.⁵ A szerző inkább a hangulatot, a karaktert és a hangzást akarja megragadni, a nagyobb ívű melódiákat későbbre tartogatja.



34. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – főtéma, 2-10. csellószólam

A hegedűn elhangzó első téma bemutatása után (18-25.) és egy kodályi unisono találkozást követően (25-26.) jutunk el a h-tonalitású átvezető részhez, amely egészen a 41. ütem első negyedéig tart, ahol a melléktématerület kezdődik. Hasonlóan az előző tételekhez és a *Duó*hoz, az átvezetés h-tonalítására domináns és szűkített szeptimakkordokkal juttatja el a harmóniát a szerző. A szűk kvintek elbizonytalanítják a tonalitást, a két ütem unisono pedig pontosan elég ahhoz, hogy a dallamot a következő tematikus terület felé helyezze a komponista. Mire bármit is észlelnénk már h-tonalításban találjuk magunkat.

Az átvezető részre jellemző a virtuóz tizenhatod hangokból álló kíséret, amely felett a dallam dudára emlékeztető kétszólamú anyagot játszik (35. kottapélda). A gordonka imitációt követően a hegedű ezúttal d-tonalitás dominánsán, a-alaphangot tartva játssza a

⁵ Az első hat ütemben a hangkészlet a-c-d-e(g), lá pentaton hangsor – a szerző a g-hangnak nem tulajdonít nagy jelentőséget, sőt valószínűleg csak átmenő hangként is értelmezhető mivel kétszer jelenik meg a főtématerületen, a gordonka második ütemében és a hegedű ugyanazon téma kezdésének felütésében –. Azért fontos ezt megemlíteni, mert a tétel 20. üteméig a valójában használt hangkészlet a-c-d-e-fisz.

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz

dudanótát, míg a csellószólam főként g-alaphangú tritónusz mixtúrákkal kíséri azt. Ezzel a szubdomináns g-t is érintve és a tonalításban ismét elbizonytalanodva érkezünk meg a domináns a-tonalitású melléktématerülethez (41.) ami a 60. ütemig tart.



35. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – átvezetés tematikus anyaga, 29-31. hegedűszólam

A melléktéma kísérő anyaga az átvezetés kíséretének tizenhatodjaiból származik, a melódia pedig egy eddig nem hallott, derűs, ugyanakkor komoly és feszes dallam (36. kottapélda).



36. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – melléktéma, 43-47. hegedűszólam

A hegedűkíséret (47-50.) igen nagy kihívást jelenthet az előadó számára mivel a legato artikuláció mindig ütés elé esik.⁶ Ezután a melléktéma és annak vitálisabb variációja ismétlődik meg a két hangszer között felváltva (41-60.). A zárócsoport (61-82.) elején virtuóz felfutások és akkordok lendítik a zenét disz-hangról e-domináns felé, hogy az átvezető téma variánsa (69.) ismét a-tonalitáson kezdődhessen el. Az átvezetés témájának variánsa (69-83.) zárja az expozíciót, amely a dinamika és tematikus anyagok fokozásával a nyugodtabb, meno mosso jelzéssel ellátott kidolgozást – vagy a scherzo középrészt – készíti elő. Ennek a résznek utolsó két ütemében (81-82.) a-hang alapú unisono találkozás közepette érkezünk el ismét d-tonalításra.

A scherzo középrészben (83-149.) a témákban található motívumok sok eddig már hallott figurára – például a melléktémára – hasonlítanak, a mérsékelt tempó, a pizzicato kíséret egyszerűsége és a halk dinamika miatt azonban újszerűnek hatnak ezek a dallamok.

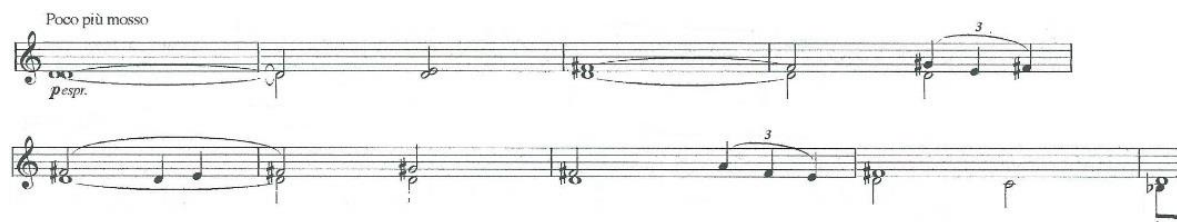
⁶ Ez lassú tempóban nem okozna különösebb problémát, de harmadik, gyors tétel lévén igen nagy virtuozitásról kell tanúbizonyságot tennie az előadónak, hogy ez a rész úgy szólaljon meg ahogy a szerző elképzelte azt.

Hangkészletéből az első néhány ütemben csak keveset ismerünk meg de a 98. ütem végére kiderül, hogy hallottuk már ezt a skálát – dór, ré-sor fivel és szivel (d-e-fisz-gisz-a-h-c-d) – , mégpedig az első tétel főtémájában. Ahogy a darab folyamán majdnem minden dallam, a 83. ütemtől a hegedűszólamban kezdődő játékos, csipkelődő téma is népies benyomást kelt a hallgatóban. Az scherzo középrész témájának (37. kottapélda) három nyolcad felütése a főtémából, nyújtott ritmusának dallama a melléktéma anyagából származik.



37. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – kidolgozási rész vagy scherzo középrész első téma, 83-87. hegedűszólam

Ezután elhangzik a scherzo közép rész első témájának variációja (99-103.). Mindkét témát a hegedű mutatja be. Ugyanitt minden előzmény nélkül a d-tonalitást felváltja az e-moll, ami a szubdomináns g-tonalitás párhuzamosa. A következő taktusokban a gordonka kíséret kromatikusan ereszkedve eljut d-mollba (103-104.). A poco più mosso tempó jelzésű (112-150.), d-tonalitású szakasz kísérető anyaga az átvezetés kíséretéből (27-36.) származtatott virtuóz tizenhatod hangokból áll, a dallam pedig legato kettőshangzataival inkább csak színezi ezt a területet hol derűsebb, hol komorabb jellegével. Ezt nevezhetjük a scherzo középrész második témájának (38. kottapélda).



38. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – kidolgozási rész vagy scherzo középrész második téma, 112-120. hegedűszólam

Az átvezetés (132-149.) a-tonalitású és főként a virtuozitásnak teret adó, a visszatérést előkészítő szakasz, tetőpontján a két hangszer unisono találkozásával (144-145.)

3. Hermann Pál a Kodály Zoltán növendék és világhíró csellóvirtuóz

Az főtéma és a d-tonalitás megjelenése jelzi a visszatérés pillanatát (150.). Dinamikája fortissimo a két hangszer pedig a játszhatóság határait feszegetve két és három szólamban játszik. A tétel elejéhez képest fordítva, szólamaikat megcserélve most a hegedű a főszerep, a gordonka kapja a főtéma dallamosabb részének rövidebb szakaszát. A főtéma terület nem szó szerint tér vissza, a szerző közbeiktat egy levegővételt. (164-165.). Az átvezetés teljes egészében kimarad, helyette a melléktéma terület (176.) motívumai következnek az eredeti d-tonalításban. A 196. ütem első negyedén véget érő melléktéma területet ismét egy szeptim akkord szakítja félbe, hogy a tonalitást megzavarva újabb virtuóz átvezetőszakasznak engedjen teret. A következő, tonalitás nélküli virtuóz tizenhatod hangokból álló rész (196-202.) után a feje tetejére állnak a dolgok (202.). Pesante karakterjelzésnél (203-211.) a szeptim és szűkített hangzatokkal tarkított első téma groteszk változatát hallhatjuk, majd az átvezetés és a záró csoport tematikus anyaga vezetik el a zenei folyamatot a kódáig (226.).

A következő szakaszon a tétel technikailag egyik legnagyobb virtuozitását követelő részénél a hangszerek a-tonalitású utolsó grandiózus futamukat játsszák (226-232.).⁷

Egy utolsó nagy levegő vétel után a hegedű d-c kettős kötéseket játszik prestissimo tempóban, a gordonka pedig a 61-68. ütemek közötti szakaszt most pizzicato dúvó formájában visszaidézve kíséri. Így jutunk el a *Grand Duo* záró akkordjaihoz.⁸ Az amúgy sem a hagyományos összhangzattan szerint írott kettős első záró akkordja egy D-dúr akkord, ami után negyedik fok vagy domináns helyett egy E-dúr akkord következik, majd ezt követi a közös záró d-hang, ezzel is megerősítve az első tételből már ismert d-e-fisz-gisz-a-h-c-d hangkészletet.

⁷ Ebből a néhány taktusból is, ahogyan az egész *Grand Duo*-ból kiderül, hogy Hermann milyen magasan képzett, a komolyzenei elithez méltó hangszeres tudással rendelkezett. Nem ismerek olyan darabot, amely a hangszer D-húrján ilyen magasságban követelné meg az oktáv játékot. Előfordulhat, hogy Hermann ezzel, az 1915-ben íródott Kodály *Capriccio* – amiben az oktáv játéktechnika gyakran előfordul – előtt szeretett volna tisztelni.

⁸ Érdekes, hogy ennek a hat ütemnek ismét az első tétel elejéről kölcsönzött ré-sor fivel és szivel a hangkészlete, mintegy keretbe foglalva a művet.

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

Seiber Mátyás 1905-ben született zenész családban, Budapesten.¹ Fiatalkorában először zongorázni majd tíz éves korában gordonkázni kezdett. 1919-1923 között végezte el a gimnáziumot és a Zeneakadémia főiskolai tanfolyamát. Az akadémián zeneszerzést Kodály Zoltánnál, csellózni Schiffer Adolfnál tanult.

Kodály pedagógiája egyedülálló és meghatározó volt Seiber életében, Bárdos Lajos így emlékszik vissza erre az időszakra:

Kodály volt az első és annak idején az egyetlen tanár, aki Bach elé kanyarította a munkát: tanítványaival rendkívül alaposan tanulmányoztatta Palestrinát, olyannyira, hogy az összkiadásból százsámra íratott ki velünk példákat. Az első évben csak Palestrina ellenpontot tanultunk, ezután következett Bach, majd a bécsiek és a romantika mind elmélyültebb elemzése. Ami ellenben hiányzott, az a legújabb zene ismertetése. Hogy Kodály Zoltán miért tartózkodott ettől? Nem mondta soha, de talán azért, mert nem akarta a maga stílusát senkire sem rákényszeríteni.²

Kodály tehát pedagógiájában a kortárszene bemutatására kisebb hangsúlyt fektetett, valószínűleg nem akarta növendékeit befolyásolni saját zenei identitásuk kialakításában.

Kerényi György így emlékszik vissza:

Sosem akart a magunk stílusától, egyéniségétől eltéríteni, inkább arra törekedett, hogy mi leljük meg a magunk útját. Egy jellemző példa: az utolsó évi nyilvános vizsgára négyen – Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Seiber Mátyás és jómagam – vonósnégyest írtunk. Az én vonósnégyesem egyik részletéhez ezt az írásos megjegyzést fűzte: „Ezt másképp”.³

¹ Kathryn Smith Bowers: „Egy váratlan fordulat Seiber Mátyás pályafutásában”
<http://www.parlando.hu/Bowers-Seiber.html> (Utolsó megtekintés dátuma 2024.09.10.)

² Gábor Lilla: Kodály pedagógiájának nyomában – Bárdos Lajos, Ádám Jenő, Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezése
https://kodalyhub.hu/kodalykovetoi?fbclid=IwY2xjawEQKLFleHRuA2FlbQIxMAABHY9HiflRXXKdA7_z6_wWj7Y_-oHsR4c6q6ufqVLAkbnwlfU7o5kpdq7xKQ_aem_DIPx06qOz3FZ64S30FVLMg
(Utolsó megtekintés dátuma 2024.09.10.)

³ i.m.

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

Kodály tanítása vezette rá Seibert a népzene fontosságára, a Bach előtti polifónia jelentőségére, az improvizáció iránti érdeklődésre, továbbá tanítása adott olyan szellemi nyitottságot, amely nem függött a huszadik század kulturális irányzataitól. Kodály így nyilatkozott saját pedagógiájáról:

Ezer éve Európához tartozunk. Ha nem akarjuk, hogy ezt kétségbe vonják, magunkévá kell tennünk a nyugat-európai zenei hagyomány minden értékét. Minden igyekezettel rajta vagyok, hogy növendékeim a polifon stílust, „a zene szanszkritját” [...] minél jobban megtanulják, hogy a zene szent könyveibe minél mélyebben behatolhassanak. Ebben olyan messzire megyek, mint nálunk eddig nem volt és másutt se igen szokás.⁴

Mindamellet, hogy Kodály kiemelkedően fontosnak tartotta a népzene oktatást, senkire nem erőltette rá csak azért, hogy még több magyaros népzene alapuló dallam születhessen. Ezzel kapcsolatban így fogalmaz:

A zeneszerző növendékeket, különösen míg kezdők, nem terhelem túlságosan népzenevel. Nem akarok mesterségesen „nemzeti zeneszerzőket” tenyészteni. A tanulók egy része minden magyar atavizmus nélkül való. Akiben életképes a zenei csíra, az a maga öröklött, többnyire németes frazeológiájában nyilatkozik meg. Ezt a német frazeológiát nem bántom, nem gyomlálom, hagyom nőni kedvére. [...] A magyar zene ügyének keveset használna, ha ezek, ellesve a magyar szólamkincs külsőségeit, hazug, nem érzett zenét írnának. [...] Azonközben igyekszem őket a maguk gyökerén növelni. Ha megerősödött a növény, inkább bírja az oltóagat. Ha később rájuk érik a nagy változás, a nagy belső átalakulás: annál erősebb talajra talál.⁵

Az egyik növendékhangverseny után néhány dicsérő szó mellett erőteljes kritika érte a zeneszerző növendékeket a sajtó részéről. Kodály kötelességének érezte, hogy helyesbítse a róluk festett képet és ezt írta:

Mi a magunk lábán akarunk állni, és az egész világ kultúrájából azt akarjuk felszívni, ami nekünk használ, ami minket táplál, erősít. Amiből megtanuljuk a

⁴ Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés II.* (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964.) 389.

⁵ Kodály: i.m., 390.

magunk lényegét minél teljesebben kifejezni. Nem akarunk többé zenei gyarmat lenni. Nem akarunk idegen zenekultúrát majmolni. Megvan nekünk a magunk mondanivalója, a világ kezd már ránk figyelni.⁶

Talán ez volt az az írás, amely a későbbiekben arra sarkallta Seibert, hogy világot lásson és a legkülönbözőbb zenei stílusokat tanulmányozza. A kritikusok által megdicsért növendékek Kodály tolla szerint „Brahms és a német romantika stílusára, vagy más európai konvenciókra támaszkodtak”.⁷ Seiber Mátyás és csoporttársai műveiről pedig így nyilatkozott:

A többi nyolc, bár keresztül ment ezen az iskolán is, többé-kevésbé önálló utakra kezd már lépni. Közülük Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Seiber Mátyás és Szelényi István az iskolai követelményeket jóval meghaladó mesterségbeli tudásra tettek szert. [...] Seiber jutott – Mozart nyomdokain – a tiszta kamarastílushoz legközelebb.⁸

1925-ben Seiber benevezte fűvósszextetjét egy budapesti zeneszerzőversenyre. Amikor kiderült, hogy a mű nem nyerte el a verseny első helyezését, Bartók tiltakozását kifejezve lemondott bírálóbizottsági tagságáról. Ugyanebben az évben Seiber elfogadta egy frankfurti magánzeneiskola tanári állását, valamint a rádiózenekar gordonkása és karmestere lett. 1927-ben egy Észak-, Közép- és Dél-Amerikába közlekedő hajó zenekarába szegődött, ahol lehetősége volt közelebbről megismerkedni a jazz-zenével.

1928-tól a Hoch-féle Zenekonzervatórium újonnan indított jazz-programjának igazgatója lett Frankfurtban. A világ első akadémiai jazz-programjának botrányos visszhangja volt a német sajtóban. A két világháború között erősödő német nacionalista közhangulat közepette tűrhetetlen volt, hogy a német zenét bármiféle, kiváltképp amerikai befolyás érje. A jazz-konzervatórium sikeressége ellenére a tanszék 1933. április 10-én, a húsvéti szünet kezdete előtti napon, egy politikusokból, jogászokból és tanárokból álló bizottság bejelentette, hogy megtisztítási eljárást (Sauberungsverfahren) kezdeményeznek. A külföldi és zsidó származású tanárokat elbocsátották.

1933-35 között Magyarországra, majd 1935-ben Londonba költözött. Néhány év elteltével állást ajánlottak neki a Morley College-ban, ahol az iskola zenekarát is

⁶ I.m., 393.

⁷ I.m., 391.

⁸ I.h.

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

vezényelte, 1945-ben pedig megalapította a *Dorian Singers* együttest, amely hírnevét a XVI. századi és a modern kórusmuzsika tolmácsolásával alapozta meg.

Seiber legfontosabb zeneművei: *Erdélyi rapszódia* (1941); *Fantasia concertante hegedűre és vonószekarra* (1944); *Ulysses* – kantáta Joyce nyomán – (1947); *Cantata Saecularis* (1951); *Portrait of the artist as a Young Man* – kamara kantáta Joyce nyomán – (1957). Életművében még helyet kaptak filmzene kompozíciók – főként rajz- és dokumentumfilm-zenék –, különböző kamarazenei együttesekre írott komolyzenei művek és egy sikerlistás popsám is. Darabjaiban ötvözi a magyar népzene pentatóniáját, a XVI. századi zenéből merített ellenpontot, a bécsi tizenkétfokúságot és szerializmust, a permutációs komponálási technikát, valamint jazz-effektusok sokaságát. Fontosabb írásai egy a Schott által 1928-ban kiadott metodikai könyv jazz-ütősök számára, a Melosban megjelent *A jazz, mint oktatási eszköz*, valamint a *Jazz hangszerek, jazz hangzás és új zene*, egy a Music Reviewban 1945-ben megjelent három részes cikksorozata, hét daraból álló ciklusa *Rhythmische Studien* néven, ezenkívül tanulmányokat írt Bartók Béla vonósnégyeseiről és kamarazenéjéről.

Élete váratlan, tragikus véget ért amikor Dél-Afrika egyetemén tartott előadás-sorozata alkalmával egy szafari-kiránduláson autóbalesetet szenvedett 1960-ban.

4.1. *Sonata da Camera*

A *Sonata da Camera* (Kamara Szonáta) két lassú és gyors tételből álló darab, amelyet Seiber Mátyás 1925-ben komponált. Bemutatója 1928-ban volt Budapesten. A két tétel karaktere és stílusa nagyban eltérő. Az első tétel melankolikus, keresgélő, magyar népzenerre hasonlító dallamok sokaságából- a második rapid, kromatikus, jazzt imitáló ritmusokból, motívumokból és effektusokból épül fel.

4.2. I. tétel

A tétel elején egy bevezető rész található, amelyben két különböző karakterű tematikus anyag található. Hangkészletére jellemző a huszadik század eleji irányzat, a szabad tizenkétfokúság. Formája röviden kifejezve: bevezető (2 tematikus anyaggal), A-főrész (4 tematikus anyaggal, amiből a 3. és 4. hasonló, de más funkciót lát el így 4 különböző anyagot különítünk el), B-kidolgozás, A-variáns. Témakeresztése variációs, a *Molto sostenuto*, un poco rubato tempó jelzésű bevezetőben elhangzó két tematikus anyagból bomlanak ki az *Andante* jelzésű főrész témái. A főrész első témájára jellemzőek a fölfelé

és lefelé ívelő hármaskötés csoportok, például 14-20. ütemek. Második témájára a cantabile előadás mód, a dallamosság és az, hogy mindig felfelé ível, például a 20-22. ütemekben. Harmadik témájára a kettős kötések és a kupolás szerkezet jellemző, például a 34-36. ütemekben. Negyedik témájára, amely vagy záró vagy átvezető funkciót lát el, jellemzőek a hármas és négyeskötések, amelyek az első témához hasonlóan hol ereszkedő hol emelkedő dallamvonalat hoznak létre és gyakran az első két legato csoport ismétlésével kezdődnek, például a 26.- és 28-31. ütemekben.

A bevezető, amely 12+1 ütemből áll polimetrikus – ez a tánczene és a jazz egyik sajátossága –, a hegedű 4/4-ben, a gordonka szólam 4-szer 3-as osztásban, 12/8-ban lüktet. A két anyag kontrasztos, a gordonka (39. kottapélda) stabil legato kíséretet (bevezető, második tematikus anyag), a hegedű ereszkedő dallamvonalú, hosszú-rövid párokból álló népdalszerű dallamot játszik (40. kottapélda, bevezető, első tematikus anyag).



39. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – bevezető, második téma, 1-4. csellószólam

Molto sostenuto, un poco rubato (♩ = circa 52)

40. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – bevezető, első téma, 3-6. hegedűszólam

A 8. ütemtől a gordonka szabadon, kibővítvé – augmentálva – ismétli meg az első anyag variációját.⁹ Hasonlóan a *Duó* témaszerkesztéséhez, ebben a darabban is ritkán térnek vissza a témák eredeti formájukban. A duó c-tonalitású, így a bevezetőben először a tonika,

⁹ A szerző hangszer-szerűen tükrözi a szólamokat, a gordonka legalsó C-húrja felett a hegedű c-hangon játssza a dallamot, a hegedű legmélyebb G-húrja felett a gordonka g-hangon lép be a melódiával.

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

majd a domináns g-tonalitás jelenik meg, az egy ütem toldalék a 13. ütemben g-hang pizzicatóval erősíti meg a domináns érzetet. Ez a pizzicato tematikus anyag, amely főleg záró, ritkán átvezető funkciót lát el és visszatér a tétel végén, valamint a második tétel főrészeinek visszatérésekor. Például: I. 13., 71-73. és II. 73. és 123. ütemek.

Az Andante tempó jelzésű főrészben a hegedű egyedül mutatja be a kilenc darab hármas kötésből – hat ütem plusz egy negyedből – álló, a bevezető kíséroranyagának (39. kottapélda) hármas csoportjaiból fejlesztett tematikus első anyagot (41. kottapélda).



41. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – főrész, első téma, 14-20. hegedűszólam

A gordonka a hegedűt imitálva – a polifon témaszerkesztés jegyében – szó szerint ismétli meg a főrész első témáját (19-25.), fölötté a bevezető első témájának (40. kottapélda) anyagából származó második tematikus anyag jelenik meg (20-21., 42. kottapélda). Ez a téma dallamában emelkedő variánsa a bevezető első anyagának.



42. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – főrész, második téma, 20-21. hegedűszólam

A gordonka első témája felett (19-25.) most elhangzik a bevezető első tematikus anyagából (40. kottapélda) manifesztálódó harmadik, ritmikus kíséror téma (22-24., 43. kottapélda)



43. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – főrészt, harmadik téma, 22-24. hegedűszólam

A 25. ütemtől a két hangszer külön-külön mutatja be a negyedik – a bevezető második-tematikus anyagából (39. kottapélda) származó – témát, amely tulajdonképpen egy hármaskötésekből és nyolcad hangokból álló, záró (25-28., 44. kottapélda) és átvezető (28-31., 45. kottapélda) motívum.



44. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – főrészt, zárótéma vagy negyedik téma, 25-28. hegedű- és csellószólam

Karakterük különböző, a záró motívum *senza espressivo*, az ezt szorosan követő átvezetés *più espressivo* karakterű. Az átvezetésben a két hangszer két nyolcad különbséggel kánonban imitálja egymást, ezzel ismét polifon hangzást hozva létre.



45. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – főrészt, átvezetés vagy negyedik anyag, 25-28. hegedű- és csellószólam

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

A 31-37. taktusokban a hegedű a g-dominánsan ismétli meg a témát, ami alatt a gordonka szólamban elhangzik az eddig a főrészben felsorakoztatott összes tematikus anyag részlete (tématorlasztás). Ezután a zárómotívum (37-40). következik, majd ismét átvezetés, amelyben a hangszerek most hosszabb legatoívek alatt játszanak enharmonikus fisz-gesz hangokról indulva, tükrözve a másik szólam mozgását, tágabb értelemben homofon hangzást hozva létre (40-42.). A fisz-tonalitású terület tekinthető a tétel szubdomináns hangnemének. A 31-40. ütemek közötti rész összefoglalása a négy tematikus anyagnak.

Az *Un poco più moto* tempó jelzésű szakasz, a tétel kidolgozása (42-51.). Ezen ütemekben a szubdomináns fisz-tonalitás kerül bemutatásra az eddig megismert tematikus anyagok feldolgozásával. Ezután a tematikus záró motívum, a negyedik anyag készíti elő a visszatérést, a klasszikus összhangzattan szerinti f-szubdominánsan zárva (48-51).

A *Tempo I.* jelzésű visszatérésben (51-68.) a szerző kihagyja a magányos hegedű bevezetőt, helyette a 19. taktus közepétől a 37. ütemig tartó részt ismétli meg enyhén variált formában. A gordonka játssza az első témát a szubdomináns f-tonalításban, a felső szólamban elhangzó második és harmadik témák kíséretében. Ezután a diminuált negyedik anyag – zárómotívum – (57-59.), majd az ezúttal nem kánon, de ugyanúgy két nyolcaddal eltolt imitációs, polfion átvezető szakasz következik (59-62.). A c-tonalitás a 62. ütemben tér vissza, megismételve a 31-37. ütemek közötti szakaszt, egy kvinttel eltolva. A 68-70. taktusokban torlasztva és diminuálva jelennek meg a harmadik, negyedik és első témák. A tétel utolsó három ütemében visszatér a bevezetőben hallott tematikus pizzicato toldalék, ezúttal augmentálva és a tonikai c-tonalításban.

4.3. II. tétel

A második tétel formája hasonlít az elsőre, véleményem szerint ugyanúgy lassú bevezetővel kezdődik és három részre osztható. Olybá tűnhet, hogy a második tétel elejéről hiányzik a bevezető szakasz és ez részben így is van. A szerző a két tételt attacca köti össze, ezzel az első tétel bevezető szakaszának a végét és főrészének az elejét imitálva. Az első tétel bevezetőjét lezáró g-hang pizzicato és az azt követő gyorsabb tempójú főrész tematikája rímeli a második tételt lezáró c-hang pizzicato és az ezután következő *Allegro misterioso* tempó jelzésű második tételre. Ugyanakkor gyors tétel lévén mégsem idézi fel a teljes első tétel bevezetési szakaszát – az első tétel utolsó három pizzicato hangja a második tétel bevezetője is egyben –, ez azonban nem marad el a további két nagy forma rész előtt a második tételben.

A tétel három fő részre osztható, alap-tonalitása a c, tematikus anyagai pedig az első tétel témáiból építkeznek. Formája röviden kifejezve: a – az előző tétel bevezetéséből és utolsó négy taktusából származó tematikus záró pizzicatók (bevezető rész) –, A-tétel főrésze – 4 tematikus anyaggal, két alkalommal tér vissza, elhangzása előtt az első tétel bevezető részének idézetével –, B-1. variációs rész, A-variáns, C-2. variációs rész, A-vv, D-3. variációs rész és codetta. A tematikus anyagok főbb tulajdonságait emelem ki. Az első témára (46. kottapélda), amelyet a hangszerek unisono játszanak, jellemző a felfele és lefele ívelő hármas kötés, melyet a jazz-szerű hangzás érdekében a szerző egy-egy kettős kötéssel fűszerez (1-7.). Ez a tematikus anyag közeli rokonságban áll az első tétel Andante főrészének első témájával (41. kottapélda). Erről a területről még elmondható, hogy minden taktus más metrumban van. Az előadást megkönnyítendő a szerző mindig két negyednyi szünetet komponált a gyors tizenhatod-unisonók közé.

46. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – első téma, 1-7. hegedű- és csellósólam

A második témában (47. kottapélda) polimetrikus nyolcadok és triolák lüktetnek egyszerre a két szólamban. Közbe ékelődnek majd átveszik az irányítást egy megkomponált gyorsítás keretében az első téma hármas-kötés motívumai (8-16.). Ez a téma az első tétel bevezetőjének kísérőanyagából származik (39. kottapélda).

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

Meno mosso (♩ = circa 96)

pp *misterioso*

Più mosso (♩ = circa 132)

A tempo (♩ = circa 96)

(♩ = circa 104)

(circa 132)

pp *sub.* *f* *sub.* *pp* *sub.* *string.* *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

47. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – második téma, 8-16. hegedű- és csellósólam

A Bartók vonósnégyesekhez hasonlóan a szerző pontosan megjelöli – van, ahol ütemenként –, hogy milyen tempóról kell a következő részig felgyorsulni vagy lelassítani. A harmadik téma (17-19., 48. kottapélda) utalás Bartók Béla első vonósnégyeséből, a második tétel Allegretto részéből (Bartók *I. vonósnégyes*, II. 20-22.), illetve a harmadik tétel Allegro vivace részéből (Bartók *I. vonósnégyes*, III. 5-6.). Jellemzőek rá a felfele és lefele ívelő kettős kötések, valamint, hogy ezek a motívumok kromatikusán mozognak egymással tükörben. Ez a téma szorosan kötődik az első tétel fő részének harmadik tematikus anyagához (43. kottapélda).

Sostenuto (♩ = circa 152)

ff *p*

48. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – harmadik téma (Bartók első vonósnégyes idézet), 17-19. hegedű- és csellósólam

A tétel folyamán a későbbiekben van egy pontosabb Bartók-kvartett utalás is, a 167-168. ütemekben.



49. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – harmadik téma (Bartók *I. vonósnégyes* idézet), 167-168. hegedű- és csellószólam

A negyedik téma (50. kottapélda) egy groteszk keringő, amelyben a hangszerek gyakran tritónusz és nagy szeptim távolságra mozognak egymástól, többnyire ritmusunissonóban. Ez a tematikus anyag tulajdonságát tekintve olyan, mint egy hírnök. Ebbe a témába, utolsó megjelenésének kivételével – a kodettában – minden alkalommal közbeékelődik egy, a téma karakterétől eltérő tematikus motívum. Az idegen anyag minden esetben a 4. témát követő variáció töredéke. Ez az anyag hármas lüktetését tekintve távoli rokonságot mutat az első tétel főrészének (41. kottapélda) első témájával.



50. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – negyedik téma, 22-26. hegedű- és csellószólam

A tétel további részeiben variációk és visszatérések követik egymást. A variációk egymásra csúsztatásával hoz létre újabb formai és tematikus részeket a szerző. A főrészek visszatérését az első tétel bevezetőjének dallamos témája (40. kottapélda), tematikus pizzicato anyaga, és az első tétel főrészének első ritmikailag diminuált anyaga (41. kottapélda) jellemzi. A visszatérések nem szó szerinti idézetek, nem azonos hosszúságúak, nem szerepel bennük minden alkalommal a fentiekben felsorolt összes téma, előadásmódjuk pedig eltérő technikai kihívásokkal tarkítottak. Például a 246-255. ütemek,

4. Seiber Mátyás (1905-1960) a kutató és zeneszerző

melyekben a pizzicato basszus arpeggiók felett a hegedű mesterséges üveghangokat képezve játssza el az első tétel bevezetőjének (40. kottapélda) dallamos témáját. Ez a visszatérés egyben egy utalás a *Duó* harmadik tételének második epizódjára. Ezután a két hangszer pizzicato szólaltatja meg a második tétel első témáját (46. kottapélda) variált formában.

The image shows a musical score for Seiber's *Sonata da Camera, II.* It consists of two systems of music. The first system is marked "Molto sostenuto e tranquillo (♩ = circa 60)" and features a pizzicato bass line with "pp dolciss." and "pp teneramente" markings. The second system is marked "Quasi listesso tempo (♩ = circa 76)" and features a pizzicato bass line with "p molto ritmico" and "rit." markings. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and tempo changes.

51. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – visszatérés, 246-255. hegedű- és csellószólam

A tételt egy rövid codetta zárja, amely a „hírnöki” negyedik témát idézi vissza az utolsó öt ütemben.

5. Összegzés

5.1. Seiber Mátyás, *Sonata da Camera*

A *Sonata da Camera* hallatán egyszerre érezhetjük Bartók Béla *I. vonósnégyesének*, Kodály Zoltán *Duójának* és a népzenenek a hatását a művön amellet, hogy a húsztendős komponista teljesen önálló utakon jár. Két utalást véltem felfedezni Bartók *I. vonósnégyeséből* és Kodály *Duójából*. A Bartók-hivatkozásról a 48. kottapéldánál tettünk említést. Az alábbi kottapéldákban közlöm Bartók *I. vonósnégyesének* két részletét, így világosabb az összefüggés a témák hasonlósága között. A felfele és lefele hajló legato-staccato nyolcad hangok, valamint a nagy hangköztávolságok, megegyeznek Seiber témájának alapgesztusaival (48. kottapélda).



52. kottapélda: Bartók, *I. vonósnégyes*, II. – 20-22. I. hegedűszólam



53. kottapélda: Bartók, *I. vonósnégyes*, III. – 5-6. brácsa- és csellószólam

Kodály *Duójának* második epizódját eleveníti fel a szerző az alábbi kottapéldában.

A dallamok karaktere a pizzicato negyed kísérettel, valamint a motívumok reminiscencia jellege megegyezik a két műben.

5. Összegzés

Meno mosso. (♩ = 76 - 80)

pizz. *mf molto capriccioso, quasi rubato* *p*

sempre pp ugualmente, senza cresc.

f

54. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – 371-378. hegedű- és csellószólam

Molto sostenuto e tranquillo (♩ = circa 60)

(ritr) pizz. *pp dolciss.* *rit.*

pp teneramente

55. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, II. – 426-250. hegedű- és csellószólam

Különös – a második tétel jazz-szerűségének tekintetében, hogy a szerző azelőtt komponálta a duót, mielőtt még hajóújtján tüzetesebben megismerkedhetett volna a jazz zenével. A *Fűvós Szerenád*, amely ugyanebben az évben (1925) keletkezett még teljesen más stílusjegyeket hordoz magán. Hangvétele sokkal inkább merít a szerző által nagyra becsült népzeneből és bár helyenként fel-fel tűnik, egyáltalán nem dominál benne a bécsi-iskola hatása.

A *Sonata da Camera* formája letisztult, a zeneszerző elképzelései jól érthetőek. Az első tétel a magyar népzene dallam és ritmusvilágát egyesíti a szabad tizenkétfokú komponálástechnikával. A polifon szerkesztés jegyében a zeneszerző szándékosan kerül mindennemű unisono hangzást. Az egyetlen ilyen hely az első tételben egy ritmuspárhuzam, ahol a hangszerek tükrözik egymás hangközlépéseit (56. kottapélda).



56. kottapélda: Seiber, *Sonata da Camera*, I. – 40-41. hegedű- és csellószólam

Az első tétel dallamos témái szabadon áradóak, rögtönzés benyomását keltik, az erősen ritmikus arcélú – sokszor polimetrikus – kíséretük pedig jól ellenpontoszza ezt. A második tételben a szerző az első tétel népies ritmusait és motívumait végtelen számú jazz-szerű variációvá alakítja. Az unisono hangzás ebben a tételben dominál az elsőhöz képest. A második tétel mind a négy témája homofon jellegű, szemben az előző tétel polifon hangzásvilágával.

5.2. Hermann Pál, *Grand Duo*

A *Grand Duo* szinte minden elemében a Kodály-Duó inspirálta mű. A tételek forma szempontjából nagyon hasonlóak egymáshoz, a két mű hosszúsága is közel azonos. Mindkét duó első tétele szonátaforma, második tétele dalforma. A harmadik tétel formája is mutat rokon vonásokat Kodály kettősével bár nem teljesen egyeznek meg. Kodályé néptáncrondó, Hermanné pedig egy szonátascherzofantázia, amit lehetne háromtagú formaként is értelmezni. Mind a két záró tétel témaszerkesztése variációs, Hermann nem komponált lassú bevezetőt a harmadik tétel elé.

Mindkét duóra jellemző a dudaszerű hangzások alkalmazása, a kvinthasználat – például *Duó* III. 181-198. és *Grand Duo* III. 37-40. – valamint az osztinatók használata a tonális megerősítése érdekében – például *Duó*, II. 6-9. és *Grand Duo*, III. 87-91. Modulációk tekintetében jellemző a kromatikus moduláció, bár ezt a két szerző nem tökéletesen ugyanúgy használja – például *Duó*, I. 23-24. és Hermann *Grand Duo*, III. 99-111. – valamint a tritónuszok használata a harmóniai érzet elbizonytalanítása végett, amelyeket unisono hangzás, vagy szóló játék követ az új tonálisba való átmenet előtt – például *Duó*, I. 38-47. és *Grand Duo*, I. 31-39. A *Grand Duo* témái könnyedebb

5. Összegzés

hangvételők Kodály heroikus vagy épp naturalista témáihoz képest. A témák és formák hasonlóságát megvilágítandó közlök két példát. Az első tételek kódái a főtémák anyagait dolgozzák fel, amelyeket a gordonka játszik és a hegedű kommentál. Ez egy szinte szó szerinti idézet Hermanntól a *Duó*-ból.

a tempo poco a poco rallent.

f pesante *dim. al fine*

dim. al fine *pp*

57. kottapélda: Kodály, *Duó*, I. – kóda, 245-253. hegedű- és csellószólam

a tempo

f *p*

arco

p marcato

p *pizz.* *p dolce*

58. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, I. – kóda, 267-274. hegedű- és csellószólam

A lassú tételek első témái is jó példák a témák hasonlóságára. Mindkét műben magányosan, kíséret nélkül mutatja be a témát a gordonka és bár Hermanné kupolásabb dallamvonalú és kvintváltó, ereszkedő jellegűben és szomorú hangvételőben megegyeznek (9. kottapélda, 32. kottapélda).

5.3. Hermann Pál, *Vonós kettes*

Önmagában az a tény, hogy 1920-ban Hermann hegedűre és csellóra komponált kamarazenét, szinte biztosan a *Duó* hatásának köszönhető. A dallamok népiessége kodályi ihletésű-, a tizenkétfokú – Reihe szerű – komponálási technikán pedig Schönberg és a bécsi iskola befolyása érződik. A dallamokat a *Duó*hoz hasonlóan gyakran tritónuszok, mixtúrák vagy dominánsseptimek kísérik. A témák ereszkedő vagy kupolás dallamvonala, ötfokú hangkészlete (I. 1-4.) beszédszerűsége és népi hangvétele, szabadsága és improvizációszerűsége is egy a *Duó*ból is ismert vonás. A magyar népzeneből származó ritmusok alkalmazása is összefüggéseket mutat a két mű között. A második és negyedik tételben található nyolcad és tizenhatod zakatolás is motivikailag hasonló a *Duó* harmadik tételének főrészéhez, valamint ugyanezen tétel záró ütemei kísértetiesen hasonlítanak a *Duó* első tételének végén található kóda dramaturgiájához: a gordonka játssza a dallamot, amelyet a hegedű kommentál.

The image displays a musical score for the fourth movement of Hermann Pál's 'Vonós kettes'. The score is written for violin and cello. The top system features the violin part, beginning with the tempo marking 'allargando' and the dynamic 'poco'. It then transitions to a section marked 'Poco meno mosso' with a forte dynamic 'ff'. The bottom system shows the cello part, starting with a forte dynamic 'f', followed by 'dim.', '(mf)', 'p', and 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

59. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, IV. – 207-219. hegedű- és csellósólam

Ha nem ismernénk a történelmi összefüggéseket, a *Vonós kettes* valójában egy teljesen független mű hatását is kelthetné a *Duó*val való összehasonlításban. Formavilágát és harmóniáit tekintve szinte teljesen elkülönül Kodály szerzeményétől. Az összefüggések

5. Összegzés

ismeretében azonban sokkal könnyebb párhuzamba állítani a két darabot, úgy motivikusan, mint témáinak inspirációját tekintve.

5.4. Általános megfigyelések

A Kodály-*Duó* harmadik tételének bevezető részét és a főrész tizenhatod anyagát valószínűleg Bartók Béla, a szerző által jól ismert *I. vonósnégyesének Introduzione* és harmadik tételének főrésze ihlette. Bevezetőt duójához Kodályon kívül csak Seiber írt, a *Sonata da Camera* első tételéhez. Seiber alkotásán kívül Hermann Pál mindkét duójában felfedezhető a nyolcad- és tizenhatod zakatolás mozgása. Az alábbi kottapéldákból kiderül, hogy milyen hatással volt a szerzők – főleg gyors tételének – kompozícióira Bartók és Kodály alkotása. Ezzel kapcsolatban közlök most néhány kottapéldát.

Allegro vivace. (♩ = 88-92)



60. kottapélda: Bartók, *I. vonósnégyes*, III. – főtémarészlet, nyolcad-lüktetésű kíséret 1-9. hegedű-, brácsa- és csellószólam

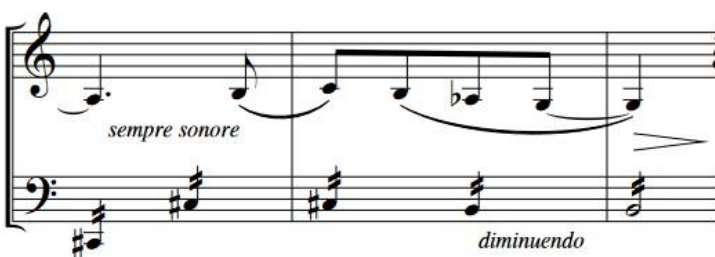
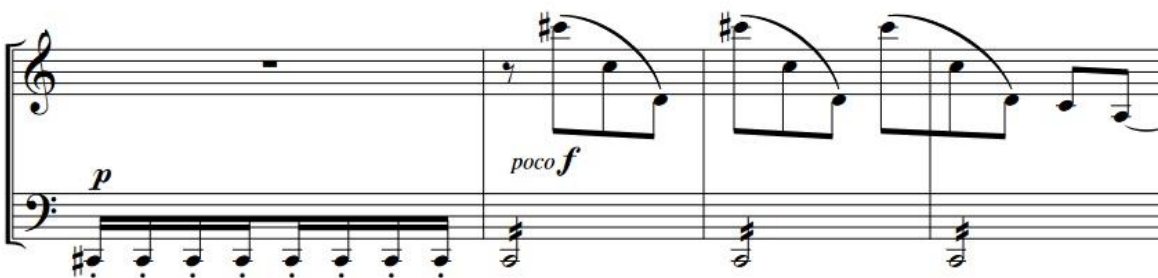
Presto. (♩ = 132-138.)



61. kottapélda: Kodály, *Duó*, III. – nyolcad-lüktetésű főtémarészlet, 39-42. hegedű- és csellószólam



62. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, II. – nyolcadokban lüktető tematikus anyag és kíséret 54-62. hegedű- és csellószólam



63. kottapélda: Hermann, *Vonós kettes*, IV. – tizenhatod hangokból álló lüktető kíséret, 152-158. hegedű- és csellószólam

5. Összegzés

Allegro giocoso

64. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – nyolcadokban lüktető főtémamrészlet és kíséret 1-8. hegedű- és csellószólam

65. kottapélda: Hermann, *Grand Duo*, III. – „zakatoló” tizenhatod kíséret, 27-32. hegedű- és csellószólam

Ezen kívül a *Duó*hoz hasonló dramaturgiai fokozások is megfigyelhetők a nagy formarészek előtt vagy végén. Ezek unisono vagy azonos ritmusban mozgó akkordokban teljesednek ki. Például: *Duó*, 4. kottapélda, II. 62-64. (unisono), 93-94., III. 325-328., 366-369. *Vonós kettes*, IV. 200-209. – ez az egyetlen példa ebben a műben – *Grand Duo*, I. 31-33., 167-175., III. 63-64., 67-69., 164-165., *Sonata da Camera*, II. 68-72., 111-116., 138-140., 159-164., 239-245., 313-317.

Összességében tehát elmondhatjuk, hogy a Kodály-*Duó*ban található népzeneire épülő témák és motívumok, recitativók, improvizáció jellegű dallamok, modulációk, unisonók, fokozások és zárlatok ihlették a Kodálynál zeneszerzést tanuló, vagy hozzá

Baranyai Barnabás: Kodály Zoltán hegedű-cselló Duójának hatása Hermann Pál Vonós-kettes,
Grand Duo és Seiber Mátyás Sonata da Camera című művére

közel álló növendékek duóinak materiáját. Mindegyik duó új utakat keres, ugyanakkor mindegyik kapcsolódik Kodály remekművéhez. A leghasonlóbb Hermann Pál *Grand Duója* de disszertációnkban kifejtettük a hasonlóságokat és különbségeket a *Vonós kettes* és a *Sonata da Camera* kapcsán is.

6. Bibliográfia

Alders, Carine: „Paul Hermann.” <https://doi.org/10.1017/9781800105010.014> (utolsó megtekintés dátuma: 2024.09.09.)

Baranyay Piroska: *A gordonka születése*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Hegedű-Gordonka Duó, op.7.” In.: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1978/1*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 80-89.

Bonta, Stephen: „Violoncello” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London: 2001. 806-813.

Bowers, Kathryn Smith: „Egy váratlan fordulat Seiber Mátyás pályafutásában.”

<http://www.parlando.hu/Bowers-Seiber.html> (Utolsó megtekintés dátuma 2024.09.09.)

Bónis Ferenc: „Bartók és Kodály.” In: Bónis Ferenc: *Magyar zenetörténeti tanulmányok a nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski Kiadó Kft. 2005. 287-297.

Breuer János: *Kodály dokumentumok I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

—————: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Csuka Béla: Arcképek a gordonkajáték történetéből Magyarországon. In: *A magyar muzsika hőskora és jelene*. Budapest: Pintér Jenőné kiadása, 1944. 157-182.

Dalos Anna: „Kodály Zoltán formatani terminológiája.” In: *Forma, harmónia, ellenpont*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 25-43.

—————: „»E háborús időkből«: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese.” In: (Fazekas Gergely szerk.): *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015. 67-80.

Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Editio Musica, 1977.

Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században. Dénes Vera és Banda Ede életműve a Popper iskola tükrében*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

Gábor Lilla: „Kodály pedagógiájának nyomában – Bárdos Lajos, Ádám Jenő, Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezése.”

https://kodalyhub.hu/kodalykovetoi?fbclid=IwY2xjawEQKLFleHRuA2FibQIxMAABHY9HiflRXXkdA7_z6_wWj7Y_oHsR4c6q6ufqVLAkbnwlfU7o5kpdq7xKQ_aem_DIPx06qOz3FZ64S30FVLMg (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.08.30.)

Hermann, Corrie: Hermann Pál lányától kaptam információkat élő szóban.

Baranyai Barnabás: Kodály Zoltán hegedű-cselló Duójának hatása Hermann Pál Vonós-kettes,
Grand Duo és Seiber Mátyás Sonata da Camera című művére

Ittész Mihály: „Kodály Zoltán munkássága az I. világháború idején.”

http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/IttzesMihaly_Kodaly1914-18.pdf 3

(Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04.12.)

Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés II.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964. 389-393.

—————: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel.” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III.* Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 537–572.

Legány Dezső: *Kodály Zoltán levelei.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Romsics Ignác: „Magyarország története a XX. századan.”

https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tortenete/ch03s04.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.31.)

Szalay Olga: „Bartók és Kodály korszakjelző katonadal gyűjteménye a Nagy Háború idejéből.” http://acta.bibl.u-szeged.hu/67410/1/vallasi_kulturakutatas_konyvei_025_073084.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.08.30.)

Tilmouth, Michael: „Duet.” <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08263>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024.09.09.)

Tóth Aladár: „Kerpely Jenő ötven éves.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái.* Budapest: Zeneműkiadó, 1968. 158-159.