

DEMÉNY BALÁZS

HÁROM MEGKÖZELÍTÉS
VERESS SÁNDOR *HOMMAGE À PAUL KLEE*
KÉTZONGORÁS ÉS VONÓSZENEKARI FANTÁZIÁJÁHOZ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

HÁROM MEGKÖZELÍTÉS
VERESS SÁNDOR HOMMAGE À PAUL KLEE
KÉTZONGORÁS ÉS VONÓSZENEKARI
FANTÁZIÁJÁHOZ

DEMÉNY BALÁZS

TÉMAVEZETŐ: DR. BERLÁSZ MELINDA (CSc)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezető	V
1. Zenei-képi megközelítés	1
1. 1. Veress és a képzőművészet – Klee és a zene	1
1. 2. Kép és zene kapcsolata: nonfiguratív elemek a fantáziában	4
2. Analitikus megközelítés	18
2. 1. A fantázia keletkezéstörténete	18
2. 2. Műfajról, motívumokról és a formai elemekről	29
3. Interpretációs megközelítés	43
3.1. Kamarazenei jelleg	43
3.2. A <i>Klee-fantázia</i> megjelent hangfelvételeiről	57
Bibliográfia	68

Köszönetnyilvánítás

Hálával és köszönettel tartozom konzulensemnek, Dr. Berlász Melindának, aki széleskörű tudásával, műveltségével, személyes elköteleződésével és szeretetével segítette a disszertáció elkészítésének minden egyes szakaszát. A közös gondolkodás és felfedezés öröme felejthetetlen élmény volt számomra.

Köszönöm édesapámnak a kulcsélményt, hogy már fiatalon megmutatta nekem Veress Sándor dalait.

Hálás vagyok szemináriumvezetőmnek, Dalos Annának, aki gondolatébresztő és izgalmas óráival ihlette és irányította a disszertációírás folyamatát. Köszönöm Nagy Péternek a doktorkollégiumi órákat, a sok tartalmas szakmai beszélgetést, és nem utolsósorban a szakmai irányítást. Ugyanúgy hálás vagyok Eckhardt Gábornak, hogy doktori tanulmányaim alatt is mindig számíthattam rá. Köszönöm a Zeneakadémia Doktori Iskolájának, valamint annak kiváló oktatóinak az odaadó és értékes munkájukat, akik tudásukkal elősegítették a kutatói munkámat.

Külön köszönöm Füstös Katának, akinek segítőkészsége, kedvessége és biztatása meghatározó volt számomra.

Hálával tartozom Claudio Veressnek is, hogy kérdéseimre mindig nagyon készségesen válaszolt, és mindig maradéktalanul elküldte számomra a hiányzó anyagokat.

És nem utolsósorban, de talán legfontosabban, hálás vagyok és köszönettel tartozom családomnak és barátaimnak, akik mindvégig mellettem álltak és bátorítottak. Különösen hálás vagyok nővéremnek, Ilkának is, aki biztatásával és meglátásaival elősegítette a kutatást.

Budapest, 2023. augusztus 30.

Demény Balázs

Bevezetés

Veress Sándor nevével először tizenéves koromban ismerkedtem meg, amikor a *Cseremis-* és *József Attila*-dalait egy koncertsorozat keretében zongorán kísérhettem. Már gyerekként meglepett, hogy milyen különlegesen egyéni az a harmónia- és hangzásvilág, és milyen sajátos az a hangszerkezelés, ami – akkor ezt még nem tudtam – Veress sajátja.

Ez volt számomra az a kulcsélmény, ami miatt Veress munkásságával elkezdtem foglalkozni, és műveivel személyes, aktív kapcsolatba kerültem – azóta számos zongoraművét tűztem hangversenyim műsorára.

Szinte közhelyként hat, ha egy zeneszerzőt méltatlanul elfeledettnek titulálunk. Veress esetében erről nincs szó – ma már eléggé gazdag, főleg idegen nyelvű szakirodalommal rendelkezik. De az kétségtelen, hogy ennek ellenére hangversenyeken méltatlanul ritkán lehet műveit hallani.

Ez alól talán az egyedüli kivétel az *Hommage à Paul Klee* kézzongorás vonószenekezési fantázia. És nem véletlenül: a műnek az értelmezési rétegei messze túlmutatnak a pusztán hangokon, és távoli, transzcendens képi-zenei dimenziókba terelik a hallgatót. Amikor először hallottam a Klee-fantáziát, annak megigéző erejétől nem tudtam szabadulni, és ezért döntöttem úgy, hogy disszertációm témájaként választom, és megpróbálom felfedezni-megfogalmazni annak elementáris jellegét.

Ahogy a későbbi analógiák rámutatnak, átfogó és mindenre kiterjedő módszertant a mű sokoldalúságának feltárására felállítani nem lehet. Mégis azt találtam a leghelyénvalóbbnak, ha három oldalról közelítem meg az alkotást: a képi-zenei összefüggéseket keresve, a zenei analízis oldaláról és végezetül, a kettő szintéziseként – az előadói oldalról.

1. Képi-zenei megközelítés

1.1. Klee és a zene – Veress és a képzőművészet

Egy festménynek, illetve egy képzőművészeti alkotás zeneiségének a vizsgálatakor a felmerülő kérdések legfontosabbja, hogy miként közelíthető meg, vagy magyarázható-e egyáltalán tárgyilagosan a zenei-vizuális kapcsolat. Ennek a kapcsolatnak a keresése, kibontakozása és feltárása az 1850 és 1950 közötti időszakban éri el történetének csúcspontját: Kandinsky, Matisse, van Gogh vagy Delaunay mellett számos jelentős képzőművész, zeneszerző és teoretikus kapcsolja össze műveiben és írásaiban a képi-zenei dimenziókat, új utakat keresve a művészi önkifejezésnek. Ennek a szimbólikus és egyben valóságos kapcsolat feltárásának az egyik legfontosabb képviselője Paul Klee. Klee rendkívül gazdag és sokrétű életművéből – több mint kilencezer festmény és háromezer kiadott és kiadatlan írás – kirajzolódni látszik egy egészen különleges, szinte már sorsszerű hivatás a képi-zenei dimenziók minél pontosabb feltárására, amit több tucat zenei tematikájú kép és elméleti írások sokasága igazol.¹

Kétségtelen, hogy a képi-zenei összefüggések esztétikai megfogalmazására a felkínálkozó módszerek szubjektív jellege mellett kézenfekvő és könnyebben megragadható egy festőművész – vagy egy zeneszerző – zenei vagy képzőművészeti készsége. Klee esetében ez adott, mivel kettős nevelésben részesült, képzőművészeti tanulmányai mellett a zenei neveltetése korán, már gyerekkorában elkezdődött, és életre szóló családi élményeket is szerzett: Klee szülőházára az elkényeztetett macskák és a zene helyeként emlékszik vissza.² Édesapja képzett zenepedagógus volt, édesanyja pedig zenei nevelésben részesült, és ő volt aki a fiatal Klee hegedűtanulmányait szorgalmazta.³ Klee rendkívüli tehetségnek bizonyult, tizenegy éves korában már a berni kamarazenekar állandó tagja volt. Később Münchenben, Weimarban és Dessauban rendszeresen tartott házikoncerteket, amelyeken ő maga is fellépett.⁴ Húszéves koráig nem is tudta eldönteni, hogy festő legyen-e, vagy zenész: „Számomra a zene afféle elvarázsolt kedves. Festő hírnév? Író legyek, modern költő? Rossz vicc. Maradok hát hivatástalan bolyongó.”⁵ Döntésében végül csak az erősítette meg, hogy

¹ Andrew Kagan: „Music and the Young Klee: A Striving toward Creative Affirmation” In: Andrew Kagan (szerk.): *Paul Klee. Art and Music.* (New York: Cornell University Press, 1983). 8-41.10.

² Werner Haftmann: „Formaesemények.” In: Werner Haftmann (szerk.): *A képi gondolkodás útjai* Ford. Szántó Tamás 1988, München: Prestel Verlag München, 1950. 10.

³ I.h

⁴ I.h

⁵ I.h.

1. Képi-zenei megközelítés

úgy érezte, a zenetörténet már túl van az aranykorán, míg a festészeté csak ezután következik, amelynek remélhetőleg ő is részese lesz.⁶

De önmagában a zenei képzés, készség vagy a zene szeretete nem vezet közvetlenül ennek képzőművészeti megjelenéséig: De Klee esetében úgy tűnik, hogy ennél sokkal többről van szó. Klee zeneisége már gyakran az alkotófolyamatban és a képek címadásában egyaránt tetten érhető.⁷ Több tucat zenei témájú és című festménye is ezt a kapcsolatot erősíti: *Im Bachschen Stil* (1919), *Fuge in Rot* (1921), *Harmonie blau=orange* (1923), *Polyphonie*, (1932), *Kühlung in einem Garten der heissen Zone* (1924), *Alter Klang* (1925), *Neuer Klang* (1930), és még sok más.⁸ Ugyancsak ezt támasztja alá az egyik tanítványa által elmesélt történet⁹, amely szerint Klee egyszer egy katonazenekart hallgatott az utcán, és a zene ritmusát követve a járda szélén található cementlapok mértani közepébe lépegetett. Amikor a tanítványa megszólította, zavarba jött, és a zene elementáris, megigéző erejéről és a négyzetes lapok ritmikus üteméről kezdett beszélni. Majd Klee azt a feladatot adta tanítványának, hogy fejezze ki a ritmikus összefüggést képi formában. Másnap Klee megmutatta saját megoldását, hömpölygő vonalalakzatokat, amelyeket baloldalt négyzetes formák kemény ritmusa kísért.¹⁰ Naplójában 1905-ben így ír:

Egyre több párhuzamot kell éreznem a zene és képzőművészet között. Elemezni mégsem sikerül. Bizonyára mindkét művészet időbeli, ezt könnyen ki lehetne mutatni.¹¹

Klee számára a zene és a képzőművészet szintézise eggyé vált személyiségének kiteljesedésével. Művészetének ünnepezt zeneisége az egyik olyan tulajdonsága, amely leginkább magával ragadta közönségének képzeletét: ez az egyik legkorábbi téma a Klee-irodalomban, amellyel valamennyi életrajzírója és kritikusa foglalkozott.¹² Klee zeneiségének kiteljesedése viszont az 1950-es évekre tehető, amikor hat zeneszerző írt Klee-képek által inspirált zeneművet: Gunther Schuller, Hans Werner Henze, David Diamond, Giselher Klebe, Maxwell Davies – és Veress Sándor.¹³

Veress képzőművészeti érdeklődése – hasonlóan Kleehez – gyerekkoráig nyúlik vissza. Édesanyja testvérével nyaranta Tahiban kirándulgattak, ahol valamennyi időt mindig

⁶ Kagan: I.h

⁷ Kagan: I.h.

⁸ Klee zenei tematikájú festményeinek Münchenben 2018 február 23. és május 12. között egy teljes kiállítás szerveztek a Galeria Thomasban *Paul Klee - Musik und Theater in Leben und Werk* (Paul Klee – Zene és színház a szerző életében és műveiben) címmel.

⁹ Haftmann: I.m. 26.

¹⁰ I.m. 27.

¹¹ I.h. Szántó Tamás fordítása.

¹² Kagan: I.m. 11.

¹³ I.m. 21.

1. Képi-zenei megközelítés

eltöltöttek plein air festéssel is, és Veress tehetségesnek bizonyult.¹⁴ Ez az élmény olyan meghatározó lehetett, hogy 1970-ben, már húsz évvel az *Hommage à Paul Klee* fantázia keletkezése után, tizenhárom lapból álló Klee képeslap-füzért küldött Demény Jánosnak,¹⁵ amelyen visszaemlékezett gyerekkorára, a Tahi táj szépségeire, és az ott átélt élményekre. A képzőművészet iránti érdeklődése a Berlász Melindának küldött képeslapok sokaságában is megmutatkozik: majdnem mindegyik egy festményt vagy egy nevezetes építészeti alkotást jelenít meg. A Veress életmű talán legjelentősebb darabja a Klee-fantázia, és emellett – vagy talán pont annak elementáris élményéből merítve – ugyancsak képi-zenei ihletésű az 1963-ban komponált *Tre Quadri* zongorás triója, amelyet C. Lorrain, N. Poussin és P. Bruegel képei ihlettek.

¹⁴ Demény János: „Hét képeslap-dokumentum.” In: Berlász Melinda (szerk.) *Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: Veress Sándor. Tanulmányok.* (Budapest: Zeneműkiadó 1982). 149–155.

¹⁵ I.m.

1. Képi-zenei megközelítés

1.2. Kép és zene kapcsolata: nonfiguratív elemek a fantáziában

A svájci születésű zeneszerző, zongoraművész, kritikus-újságíró Max Favre,¹ az *Hommage à Paul Klee* fantázia 1952. január 22-i bemutatója után részletes műismertető kritikájában azt írja, hogy ez a mű szellemi összeköttetést teremt a jelenkori zene és a modern festészet egyik legjelentősebb képviselője között, ami mindenképpen feltűnést kelt. Majd később azt is megemlíti, hogy valószínűleg nincs még egy olyan festő, akinek életműve olyan zenei lenne, mint Paul Klee-é volt.² Veress hasonlóan vélekedik: amerikai tartózkodásának idejéből származó, az *Hommage*-ról írt angol nyelvű műismertetőjében Klee festményeit „zenei megoldásokkal telítettnek” hívja.³ A zenéhez hasonlóan egy kép egy valós vagy képzeletbeli történés kimerevített változata is lehet. Ugyanakkor, ahogy az előző fejezetben szó volt erről, Klee különösen nagy hatással volt különböző zeneszerzőkre a 20. század második felében, amire a következőkben leírt analógiák próbálnak választ keresni.⁴

Az *Hommage à Paul Klee* fantázia hét tételének címei – a *Zeichen in Gelb*, *Feuerwind*, *Alter Klang*, *Unten und oben*, *Steinsammlung*, *Grün in Grün* és a *Kleiner Blauteufel* – hét konkrét festményre utalnak, amelyeket Veress Bázelen látott a festő halálának 10. évfordulójára megrendezett, nagyszabású kiállításon 1950 nyarán.⁵ Erről a kapcsolatról Veress Demény Jánosnak 1990. áprilisában datált levelében így ír: „a kép címe itt összekötő kapoccsá vált a kép és zene közt, talán úgy is lehetne mondani, hogy a híd szerepét tölti be a látás és a hallás közt.”⁶ Ugyanakkor a konkrét festményekre történő utalás arra engedhetne következtetni, hogy a mű magában hordozza a programatikus tartalmat, de Veress korábban idézett, angol műismertetőjéből ennek az ellenkezője derül ki:

Ezeknek a képeknek a zenei megvalósítása különböző nézőpontokból közelíti meg a hangulatfestést, de egyikük sem próbál egyfajta leíró, programzene lenni. Éppen ellenkezőleg: a hangok eredeti nyelvén keresztül próbáltam kifejezni azokat a gondolatokat és benyomásokat, amelyeket Klee vizuális élménye ébresztett fel bennem.⁷

¹ Tobias Hoffmann-Allenspach: „Max Favre.” In: Andreas Kotte (szerk.): *Theaterlexikon der Schweiz Band 1* (Zürich: Chronos Verlag, 2005). 565.

² Max Favre: „Musik zu Klee-Bildern.” *Der Bund* (A német nyelvű kritika gépelt kézirat-másolata Berlász Melinda Veress-gyűjteményében, a szerző ajándéka a tanulmánykötet szerkesztőjének).

³ Veress Sándor: „Hommage à Paul Klee.” (A gépiratos szerzői műismertetés Berlász Melinda Veress-gyűjteményében. A szerző ajándéka a tanulmánykötet szerkesztőjének)

⁴ Lásd részletesen az előző, 1.2. Zenetörténeti előképek fejezetben.

⁵ Veress, i.h.

⁶ Veress Sándor levele Demény Jánosnak, 1990. április datálással, Berlász Melinda Veress-gyűjteményéből. A levél eredeti példányáról (Paul Sacher Stiftung, Basel – Veress-gyűjtemény) Berlász által készített kézíratos másolat.

⁷ Veress, i.h.

1. Képi-zenei megközelítés

Roland Barthes: *A kép retorikája* című tanulmányából tudhatjuk, hogy egy kép, illetve egy vizuális élmény saját természetéből adódóan különböző verbális és nonverbális asszociációkra ad lehetőséget.⁸ Nonverbális asszociáció lehet zenei megnyilvánulás is, amely egy bizonyos történetre, vagy tárgyra reflektál, és egy zenemű inspirációs forrásává válik.⁹ De a romantikus előképekkel ellentétben, Veress a Klee-képek esetében nonfiguratív elemekre utal: ezek a nonfiguratív elemek különböző szintű asszociációknak engednek teret. Veress művét hallgatva, és a festményeket szemlélve tulajdonképpen akarva-akaratlanul kapcsolatokat vélünk felfedezni zene és kép között, úgymond a zenemű irányítja, tereli figyelmünket a kép értelmezésének lehetőségeihez, és fordítva. Ahogy a következőkben ezeket vizsgálom, igyekszem érzékeltetni, hogy a nonfiguratív elemekre történő utalás nagyobb mértékben támaszkodik a szubjektív értelmezésre, mint a figuratív alkotások esetében. És ebből következik, hogy ennek az értelmezésnek a feltárása, tárgyiasítása, szavakba öntése kétségtelenül azzal a veszéllyel jár, hogy esetleg olyan kapcsolatokat észlelünk, amelyek nem álltak feltétlenül a szerző szándékában:

Múlt pénteken a gyönyörűséges Lugano látott vendégül, az ott székelő amerikai Kollegium meghívására. Egy kétnapos szimpózium keretében tartottak előadásokat a mai képzőművészet, a zene és film kérdéseiről, meg festészet és muzsika viszonyáról. Ez utóbbi tárgya a Klee-fantáziáim voltak: a hétből négyről sikerült (és jól sikerült) színes diapoitíveket vetítettek és hangszalagról hozzáadva a zenét, vitatták meg a kérdést. A dolognak az adott külön érdekes hangsúlyt, hogy kerekasztaltársam egy amerikai művészettörténészen kívül Klee fia, Felix Klee volt, aki sok érdekes személyes emléket elevenítette fel a képek keletkezéséről, Klee munkamódszeréről és zeném (amelyet már régebről ismert) viszonyáról a képekhez. Jó néhány olyan dolgot említett erről a kapcsolatról, amire magam nem gondoltam volt, mikor ezeket a darabokat komponáltam. Nagyon örültem ennek a találkozásnak egy finom műveltségű, meleg kedélyű és egy óriás művészi hagyaték hű szellemi kusztoszával.¹⁰

Viszont a sorok között kiolvasható ellentét alkotó és műélvező között vélhetőleg paradoxon: ezeknek az asszociációknak a megragadása, észlelése teljesebb képet adhat egy műről, ahogy bárminemű alkotás sajátja a többrétegű és többféle értelmezés. És támpontot is ad: ahogy a közhely szerint a zeneszerzők nem fedik fel általában inspirációs forrásaikat, úgy egy konkrét utalás az asszociációk irányát is meghatározhatja.

Veress műismertetője a fantázia tételeit három csoportba osztja a képi-zenei kapcsolat szempontjából, ezért a következőkben nem a tételek eredeti sorrendjét, hanem ezt

⁸ Roland Barthes: „A kép retorikája.” *Filmkultúra* 26/5 Ford. Angyalossy Gergely (1990 május): 64–72. 66.

⁹ Lásd részletesebben az 1.1. Klee és a zene – Veress és a képzőművészet fejezetet.

¹⁰ Demény János: „Veress Sándor. Életművázlat.” In: Berlász Melinda (szerk.) Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok*. (Budapest: Zeneműkiadó 1982). 12–58. 38.

1. Képi-zenei megközelítés

a szerzői felosztást fogom követni. Az első kategóriába Veress azokat a tételket sorolta, ahol a kép konstrukciója ihlette a zenei konstrukció alapját.¹¹ Ebbe a csoportba három tétel tartozik:

I. 1. Klee *Zeichen in Gelbje* (Jelek sárgában 1937, pasztell, vászon, a fantáziában az I. tétel, 1. kép) egy absztrakt alkotás, amin különböző árnyalatú sárga, négy- és többszögű alakzatok láthatóak mozaikszerűen, és ezeket néhol fekete vonalak tagolják. Az alakzatok különböző rétegekben helyezkednek el egymás felett. A vonalak lehetnek megkezdett, befejezetlenül maradt jelek, írásjelek, hieroglifák, tágabb értelmezésben gesztusok, emberi karakterek is. Ez az atomjaira lebontott festészet: a vonalak, az egyszerű alakzatok nemcsak elementáris festészeti eszközök, hanem kiemelt szerepük is van a Klee-életműben.¹²



1. kép: Klee: *Zeichen in Gelb*. (Jelek sárgában 1937, pasztell, vászon)

A kapcsolat a zenemű konstrukciójában szembeötlő: az I. tétel majdnem teljes egészében egy rövid motívumtöredékből bontakozik ki. Ez a motívumtöredék a vonóskar kitartott dúr nagyszeptim akkordjából származik: az a-cisz-e-gisz-ből. (lásd 1. kottapélda). Ez a harangjátékra emlékeztető dallam töredékként vagy kezdetként hat, magában hordozva a dallamformálás plagális szekvenciára épülő, már szinte zenei klisének számító alapötletét: az elhangolt d²-szó¹-lá¹-mi¹-t. A plagális szekvenciával ellentétben itt viszont nincs feloldása: az első zongora belépésével, majd az I. és II. hegedű, továbbá a nagybőgő pizzicatóival folyamatosan újakezd és megszakít egy frázist (lásd 1. kottapélda). Ezek a dallamtöredékek lehetnek a rövid, hieroglifákra emlékeztető, be nem fejezett zenei utalások vagy jelek. A szólamoknak vagy kitartott, akkordtömbös, kísérő funkciójuk van, vagy az

¹¹ Veress, i.h.

¹² Werner Haftmann: „Formaesemények.” In: Werner Haftmann (szerk.): *A képi gondolkodás útjai* Ford. Szántó Tamás 1988 (München: Prestel Verlag München, 1950.), 131–149. 139.

1. Képi-zenei megközelítés

előbb említett témátörédeket és annak rendkívül változatos megfordításait játsszák. Ez megteremt egy jól felismerhető zenei rétegződést, amely az egész tételén végigvonul, egy olyan textúrát, ami a képi világ sajátja is: megkezdett vonalak és többszögű alakzatok elkülönülése a képben, dallamtörédek és akkordtömbök a zenében. Ugyancsak képi-zenei kapcsolat lehet a darab ritmikája is, amely szembeötlően ökonomikus: tömbökben mozog a tétel, ritkán kilépve a félkotta-egészkotta szögletességéből.

I
ZEICHEN IN GELB

Allegro (♩ = 66 - 69)

PIANOFORTE I.

PIANOFORTE II.

VIOLINI I.

VIOLINI II.

VIOLE I.

VIOLE II.

VIOLONCELLI I.

VIOLONCELLI II.

CONTRABASSI

Allegro (♩ = 66 - 69)

pizz. #

pizz. div.

p *f*

sempre molto vibrato e sonorissimo

p *f*

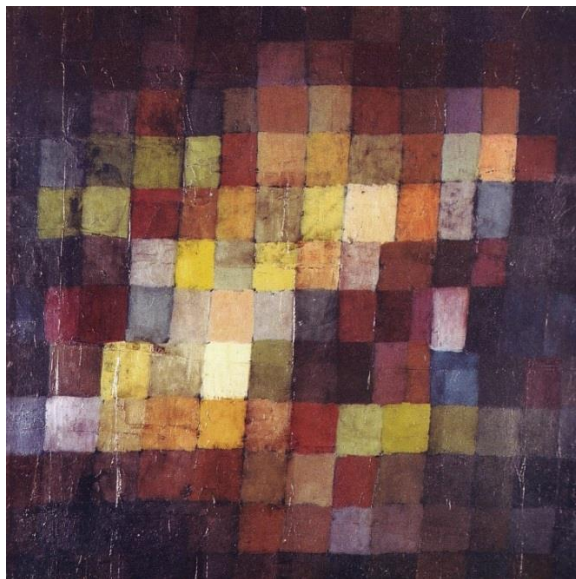
pizz. #

f

1. kottapélda: a harangjátékra emlékeztető alapötlet a vonóskar kitartott a-cisz-e-gisz nagyszeptim akkordjából származik.

1. Képi-zenei megközelítés

I. 2. Az *Alter Klang*¹³ (Régi melódia v. dallam, 1925, olaj, vászon, 2. kép) című absztrakt festmény az előző fejezetekben tárgyalt zenei címmel ellátott alkotásokhoz sorolható. A képen látható 12×12-es formátumban elhelyezkedő négyzetrács egyfajta misztikus dinamizmust rejt: a színek gazdagsága magával ragadja a szemlélőt. Amint távolodunk az egyes négyzetektől, észrevehetjük, hogy a teljes kép csupán egy részlete, egy töredéke egy nagyobb, univerzálisabb egésznek. Folytatása, örökkévalósága van. Konstrukcióját tekintve két elemi eszközzel él: a színnel és a struktúrával.



2. kép: Klee: *Alter Klang* (Régi melódia v. dallam, 1925, olaj, vászon)

Az *Alter Klang* szimbolikus jelentését a III. tétel zenéjének jellegében figyelhetjük meg: a tétel barokkos ornamentikájú dallamaival, sarabande-hoz hasonlító kíséretével egy elmúlt, régi kor emlékét idézi fel (2. Kottapélda). A tételen negyedekben végigvonuló, emelkedő-ereszkedő modális skálákban is megragadható a képen érzékelhető folytonos mozgás. A kíséret felett gyöngyöző parlando-dallamok gregorián és barokkos fordulatokban bővelkednek, amelyek egyúttal népzenei motívumokkal is keverednek: mintha Veress számára a népzenei elemek is már a hagyomány, a régi melódia részei lennének. Ez a dallambeli sokféleség a képen látható színgazdagságnak egyik jelképe lehet. Úgy, ahogy a tétel szokatlanul éles tagolódása a vonóskar- és a szólószószószószószakaszok között is: nemcsak

¹³ Veress Demény Jánosnak is elküldte ezt képeslap formájában 1970-ben. Demény János: „Hét képeslap-dokumentum.” Demény János (közr.) In: Berlász Melinda (szerk.) Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok*. (Budapest: Zeneműkiadó 1982), 152. Lásd részletesebben az 1.1. fejezetet.

1. Képi-zenei megközelítés

az egyes négyzetek különülnek el egymástól, hanem a kis egységek a nagy egységektől.¹⁴ Mintha a mikrokozmosz makrokozmoszá változna, és fordítva.

III
ALTER KLANG

Andante con moto (♩ = 60-63)



2. kottapélda: a sarabande-hoz hasonlító kíséret a négyzettel jelölt részek, a népzenei motívumokkal keveredő, barokkos ornamentikájú dallamok a körrel jelölt részek.

I. 3. Klee *Steinsammlungja* (Kőgyűjtemény 1932, 3. kép) a *trompe l'oeil* festészet egyik példája is lehetne: különböző színárnyalatú és többszögű kavicsokhoz vagy kövekhez a megtévesztésig hasonlító figuratív és nonfiguratív formákat alkalmaz egy fekete úrben. Mintha minden ecsetvonás egy különálló életet élne, és így a kőgyűjtemény individuális gesztusok gyűjteményévé válna. Az elemek vízszintes sorokba szerveződése ugyan megfigyelhető: a színárnyalatok kisebb-nagyobb területeket foglalnak egységbe. Árnyalataik váltakozásában – a hidegebb tónusokból az élénkebb tónusokba – egyfajta időbeliséget és ritmikusságot érzékelhetünk, a kép meseszerű, elbeszélő. Az elénk táruló konstrukció folytonos mozgásában így leginkább egy sorszerkezetet fedezhetünk fel.



3. kép: Klee: *Steinsammlung* (Kőgyűjtemény, 1932)

¹⁴ A III. tétel komplex strukturáját az analitikus részben tárgyalom részletesebben.

1. Képi-zenei megközelítés

Ezt a mozgást Veress 5. tételének kis alkotóelemeiben, és a sajátos rondóformáján¹⁵ is egyaránt érzékelhetjük. A dallampárok, a basszus pizzicatók, a kíséret col legno dallamfordulatai és az akkordok is a folyamatos haladás érzését sugallják. A képen látható kavicsokhoz hasonlóan minden dallam egylényegű, mivel mindegyik a kezdeti kétütemes alapötletből bontakozik ki (3a kottapélda).

V
STEINSAMMLUNG

Allegretto (♩ = 92)

Pianof. I.

Pianof. II.

Vni I.

Vni II.

Vle

Vo.

Cb.

col legno, battere

col legno, battere

stacc. sempre

3a kottapélda: a négyzettel jelöltem a kétütemes alapötletet, körrel a vonóskar a vonóskar egész tételt végigkísérő perpetuum mobile mozgását.

Ezt az alapötletet a skálamenetek vagy akkordok kötik össze, amelyeknek folyamatosan változó modalitásában színekeltő hatást fedezhetünk fel. A hangsúlyaiban szabálytalan alapötlet a képen látható egyenlőtlen alakzatokra is emlékeztet, de egyúttal a bolgár ritmus 3+3+2-es elemeit és emlékét is magában hordozza. Az egész tételt végigkíséri a vonósokban hallható perpetuum mobile mozgás, ami ugyancsak a kép repetitív, sorszerkezetű struktúráját érzékelteti. A tétel végén a vonós hangszerek rezonánslapján megszólaltatott –

¹⁵ Az V. tétel formáját részletesen az analitikus részben elemzem.

1. Képi-zenei megközelítés

kavicszörgésre emlékeztető – kopogás még naturalisztikusabbá teszik a tételt. (3b kottapélda)

The image displays three musical excerpts from a score, labeled 125, 130, and 135. Each excerpt includes staves for Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Excerpt 125 features a specific instruction for the violins: "battendo con le dita sul fondo dello strumento". Excerpt 130 includes dynamic markings such as *sf* and *p*. Excerpt 135 includes the instruction "decresc." and dynamic markings *pp*. The score is presented in a standard musical notation format with clefs, key signatures, and time signatures.

3b kottapélda: a vonóshangszerek kavicszörgésre emlékeztető kopogása.

Veress műismertetője alapján a második csoportba lehet sorolni azokat a tételeket, amelyek egy kép által nyújtott szellemi élményt vetítenek ki a zene területére. Ebbe a csoportba is három tétel tartozik: *Feuerwind*, *Grün in Grün* és a *Blauteufel*.¹⁶

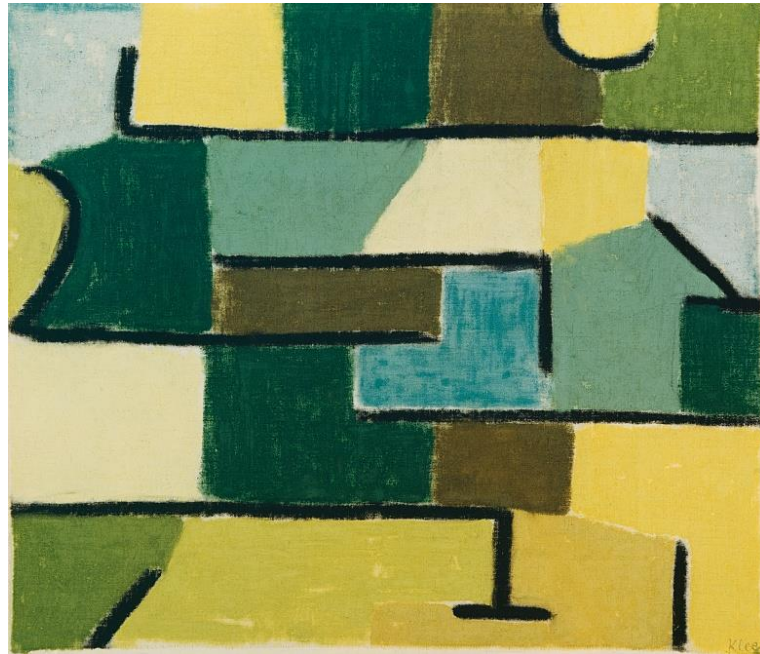
II. 1. Klee *Feuerwind* (Tűzvihar, 1922, olaj papíron, 4. kép) című képe kétségtelenül ennek a válogatásnak a legfiguratívabb alkotása. Egy szoba ablakát ábrázolja lobogó függönyökkel, a falon különböző színű nyilakkal. Ezek a nyilak élénkpiros és rikító zöld színeikkel mintha a képen nem ábrázolható időbeliséget jelentenék, amely konstruktivista hatás: a kívülről befelé hatoló, megállíthatatlan veszélyt és kiszolgáltatottságot is szimbolizálhatják. Az üres szoba az ember nélküli hely, a tárgyi világ elhagyatottságát is jelentheti.

¹⁶ Veress, i.h.

1. Képi-zenei megközelítés

4. kottapélda: az éles ritmusú akkordpárok és a vonósok viharzó modellskálái.

II. 2. A *Grün in Grün*ben (Zöld zöldben, 1937, 5. kép) Klee – az első képhez hasonlóan – négy- és többszögű, főként zöld alakzatokat használ. A zöld különböző árnyalatiban megjelenő alakzatokat hol fekete vonalak választják el egymástól, hol egymásba olvadnak, a kép közepén pedig sűrűbbé válnak. A vonalak tagolása ebben az esetben is tereli a figyelmünket: a tekintetünket itt úgy vezeti végig a színek és alakzatok váltakozásán, mint egy labirintuson, ezáltal teremtve meg a kép időbeliségét.



5. kép: Klee: *Grün in Grün* (Zöld zöldben, 1937)

A zeneműben a hatodik helyen található, hasonló című tételben könnyen frappáns zenei párhuzamokat fedezhetünk fel a festményen látottakkal. Veressnek a festmény sugallta alapélménye nem rekonstruálható, viszont a festményen meghatározó zöld szín zenei megfelelője lehet a tétel pasztorális karaktere, amelyet a népdalfordulatok még inkább ebbe az irányba terelnek. Karakterében rokonságot mutat az első tétellel, amely rokonságot Klee *Zeichen in Gelb* és *Grün in Grün* festményei között is könnyen felfedezhetjük: árnyalatgazdag, elementáris alakzatok, fekete vonalakkal elválasztva vagy tagolva. De a párhuzamok nemcsak a karakterekben észlelhetőek, hanem egy konkrét idézetben is: a VI. tétel középrészének dallamanyaga az első tételből kölcsönzi a $dó^2$ - $szó^1$ - $lá^1$ - mi^1 -t. Viszont itt kánonban jelenik meg a zongoraszólamok között, míg a vonószekerek ugyanannak a harmóniának a felbontásait játssza különböző hangokról kezdve, tükörkánonban (5.

1. Képi-zenei megközelítés

kottapélda). Az egyazon harmóniának különböző hangokról történő egyidejű megszólalása az említett képhez hasonlóan ugyanannak a színnek vagy dallamnak különböző árnyalatait képes megjeleníteni. De ennek a formarésznek a tétel középpontjába helyezése is a festmény konstrukciójára utalhat: a centrális sűrűsödés a festményen is ugyanúgy felfedezhető.

The image shows a musical score for a piece titled "Andante con moto" with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Contrabasso. The piano parts feature a melodic line with a long, sweeping slur. The string parts play a rhythmic, arched pattern. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (e.g., *f*, *mf*), and articulation marks. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

5. kottapélda: az első tételből ismert harangtéma a zongora szólamaiban hallható kánonban. A vonóskarban ugyanannak a harmóniának a felbontásai egyszerre kánonban, tükörben és különböző rétegekben helyezkednek el.

II. 3. A vizuális élmény hangzó kivetüléseként a *Kleiner Blauteufel* (Kék kisördög, 1933, Akvarell, 6. kép) tétel illik a legjobban ebbe a kategóriába. A vivo tempójú zárótételben Veress a zenei groteszk fogalmát meríti ki gyűjteményszerűen. Találhatunk

1. Képi-zenei megközelítés

ugyan képi összefüggéseket: ilyen lehetne a figura fekete és fehér szeme, ami lehetne a C-dúr rondótéma elhangolt kvintjének, a fisz-asz fordulatnak, a szimbóluma (6a kottapélda). Az elhangolt kvint, mint hangnemi bizonytalanságot keltő dallami eszköz, hasonlítható is akár a félfülű kisördög humoros, ravasz kisugárzásához.



VII
KLEINER BLAUTEUFEL
Vivo (♩ = 152)

Pianof. I.
Pianof. II.

Vivo (♩ = 144)
pizz. mf

Vni I.
Vni II.
Vle
Vo.
Cb.

pizz. mf

pizz. mf

pizz. mf

pizz. mf

pizz. mf

pizz. mf

6. kép: Klee: *Kleiner Blauteufel* (Kék kisördög, 1933, Akvarell). 6a kottapélda: az elhangolt kvint az I. zongorában.

De ezek a magyarázatok ennek a tételnek az esetében egyértelmű tévutakhoz vezetnének, mivel a zenemű önmagában a vizuális hatás egészére, a teljes élményre összpontosít, és nem annak kiemelt elemeire. Ebben az esetben ez az összhatás a tétel groteszk, szinte már ironikus karakterében ragadható meg. A 165. ütemtől kezdődő, a különböző hangszercsoportok már-már feleslegesen virtuóz futamai, egyfajta görbe tükröt állítanak a romantikus versenyművek hasonló tradícióihoz¹⁷, nem is említve az epizódot¹⁸ záró, lüktetésében igen szokatlan visszatéréséhez (6b kottapélda).

¹⁷ Csajkovszkij b-moll zongoraversenye utolsó tételének vagy Liszt Esz-dúr zongoraversenye strettáihoz viszonyítva.

¹⁸ Az úgymond szokványos, a-b-a-c-a-d-a rondóformától történő eltérésre az analitikus részben térek ki.

1. Képi-zenei megközelítés

Molto vivo (♩ = 144-152) 165

Pianof. I. *p leggero*

Pianof. II. *p leggero*

6b kottapélda: a tétel groteszkül virtuóz strettájának kezdete

III. Ahogy Veress meghatározásából is kiderül, az *Unten und oben*ben (Lent és fent, 1932, akvarell és ceruza kartonon, 7. kép) Klee elsősorban a vonalat – mint számára igen fontos festészeti eszközt – alkalmazza.¹⁹

[...] és végül, az egész sorozat központjában található *Unten und oben* tétel hangzásban valósítja meg az általános grafikus-zenei elemet: a vonalat. Ebből a hét képből is ez az egyetlen, ahol Klee kizárólag a vonalra összpontosít, és nem használja alkotóelemként a színt.²⁰

Annak ellenére, hogy a vonal nonfiguratív elem, a festmény – a *Grün in Grün*höz hasonlóan – pasztorális jellegű. Egyszerre két síkon él a kép: a kétdimenziós, absztrakt síkon a vonalak plasztikusságát követhetjük, amit a kép közepén kettéoszt a fentet és lentet szimbolizáló választóvonal; a másik, háromdimenziós síkon viszont mintha az elemek egy tájképet jelenítenének meg, hegyeket, völgyeket, égboltot, a napot vagy a holdat. Ugyanakkor a vonalak időbeliséget is sugallnak: mintha a természeti tájélmény teljes leírása, elmesélése kimerevített kép formájában jelenne meg. E két perspektíva váltakozásának a játék határozza meg a vizuális élményt.



¹⁹ Régine Bonnefoit: „Paul Klee.” In: Régine Bonnefoit - Martina Dobbe - Fabienne Engelhofer (szerk): *Taking the Line for a Walk* (Köln: Snoeck, 2014). 34–62. 34.

²⁰ Veress, i.h.

1. Képi-zenei megközelítés

7. kép: Klee: *Unten und oben* (Lent és fent, 1932, akvarell és ceruza, karton)

A többdimenziós gondolkodás a fantázia IV. tételének is a jellegzetessége. Az egyik zenei sík, a vonal mint „grafikus-zenei” elem, a tétel folyamatos dallamközpontúságában is megfigyelhető. Ez a tétel folyamán linearitást eredményez, ami egyébként is Veress egyik alapvető stíluseleme.²¹ Másfelől a pasztorális, mindig lehajló, a népzeneből ismert kvintváltásra hasonlító főtéma megteremti a kép címéből származó fent és lent hangzó kivetülését (7. kottapélda). Ahogy a kép egy történetet sugall, úgy a zenében megjelenő lineáris gondolkodás is történetiséget sugall. A másik zenei sík lehet a tétel barokkos szigorúsággal felépített imitációs szerkezete: egyszerre több síkon élhető át a kép címéből származó fent és lent.

IV
UNTEN UND OBEN

Allegretto piacevole (♩ = 92)

Pianof. I.
Pianof. II.
Vni I.
Vni II.
Vle.
Vo.
Cb.

7. kottapélda: a mindig lehajló dallambelépések megteremtik a fent és lent hangzó kivetülését.

²¹ A linearitásról az analitikus részben lesz részletesebben szó.

2.1. Keletkezéstörténet

Veress második alkotóperiódusaként értelmezett korszakának¹ első reprezentatív alkotása² az 1951-ben Bázelen komponált *Hommage à Paul Klee* kézzongorás vonószenekari fantázia. Veress műveinek utóéletét vizsgálva elmondható, hogy ez az életmű egyik legmeghatározóbb alkotásává vált, amit a rendszeres nyilvános előadások, a gazdag kritikai visszhang és több lemezfelvétel is megerősít.³ A mű már a szerző életében is kiemelkedő népszerűségnek örvendett, amit Yehudi Menuhin 1960-ban Veressnek címzett levele jól példáz: „Kedves barátom, épp most olvastam egy jelentést az *Hommage à Paul Klee* kézzongorás és vonószenekari fantáziáról, amit nemrég Velencében adtak elő. Rendkívül szívesen elhoznám Angliába, mert már régóta csodálom műveidet, és felettébb szégyellem, hogy még nem játszhattam őket nyilvánosan”.⁴ Veress élete folyamán az *Hommage* nyilvános elhangzásainak kiemelt figyelmet szentelt,⁵ és ezekről önéletrajzában így ír: „a *Klee-fantázia* nagyon sok előadást ért meg, sok együttes játszotta különböző országokban. Számomra ez a darab belépést hozott egy új zenei világba, és hihetetlenül tágitotta távlataimat.”⁶ Az *Hommage* keletkezésének előzményeit ugyanakkor beárnyékolják – vagy talán éppen az életigenlés feltörő energiájával inspirálják – az 1945-től 1949-ig tartó magyarországi politikai hatalomátvétel tragikus eseményei, amelyek Veress mélységesen megrázták és végül harminchárom év magyarországi tartózkodás után emigrációra készítették.⁷

Veress 1949 márciusában – egy stockholmi és prágai bemutatót követően – több hónapon keresztül a római Accademia d'Ungheriában (Collegium Hungaricum) tartózkodott, ahol az 1942-ben ugyanott komponált⁸ *Térszili Katica* balettjének előadását

¹ Terényi Ede: „Veress Sándor Alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.) Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok.* (Budapest: Zeneműkiadó 1982). 58-136. 79.

² Demény János: „Veress Sándor. Életművázlat.” In: Berlász Melinda (szerk.) Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok.* (Budapest: Zeneműkiadó 1982). 12-58. 37.

³ Veres Bálint: „Kortárs Zene: Egy észrevétlen nagyság: Centenáriumi Veress Sándor hangversenyek margójára” *Muzsika* 51/1 (2008. január): 44-46.

⁴ „Dear Friend, I just read a report of your composition for two pianos and string orchestra *Hommage à Paul Klee*, which was performed in Venice. I would be most interested in bringing this work to England, as I have long admired your compositions and am only ashamed at not having as yet proven it to myself in public.” Yehudi Menuhin Levele Veress Sándornak, 1960 október 4-i datálással. A level eredeti példányát (Paul Sacher Stiftung, Basel - Veress-gyűjteménye) megtekintésre bocsátotta Claudio Veress. Saját fordítás.

⁵ Demény, i.h.

⁶ Csicsery-Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek.* (Budapest: Occidental Press, 2007.) 42.

⁷ Veress ekkor 45 éves volt.

⁸ Veress 1941 és 1942 között két tanulmányi évre népzene-tudományi kutatói ösztöndíjban részesül a római Collegium Hungaricumban.

2. Analitikus megközelítés

készítette elő Millos Auréllal.⁹ Innen küldi március 24-én a Bartók életrajzokból ismert¹⁰, és Veress pályafutását és svájci elhelyezkedését támogató Müller-Widman családnak az alábbi levelet, amelyben a próbafolyamat nehézségeiről beszámol:

Annie Müller Widmann-nak

Róma, 1949. március 24.

Accademia d'Ungheria

Via Giulia 1.

Kedves, tisztelt Müller asszony,

nagyon, nagyon köszönöm kedves sorait, amiket tegnap megkaptam. De azért azt nem mondhatja, hogy nem volt szándékomban írni önnek. Csak a balettem premierje hirtelen négy nappal előbbre, 19-re került, és ez sok izgalmat okozott, mivel sem a zenekar, sem a balett nem állt erre készen. Mindenkit rendhagyó próbákkal terheltek, amik éjfél utánig tartottak, és a szabók és a színpadmesterek három napig nem aludtak, hogy elkészüljenek a jelmezekkel és a színpaddal. Miloss és én teljesen kétségbe voltunk esve, mivel a pénteki főpróba valóban siralmasan sikerült. (...) És még egyszer köszönöm mindazt, amit értem tett.(...)¹¹

A sűrű levélváltásokból és a későbbiekben olvasható önéletrajzból is kiderül, hogy Veress a Widmann családdal már a kivándorlása előtt jó és közvetlen levelezési kapcsolatban állt: római tartózkodása alatt is rendszeresen beszámolt terveiről és élethelyzetének alakulásáról.¹² A levélben említett nehéz próbafolyamat ellenére a *Térszili Katicát* Rómában hétszer adták elő, aminek jogdíjaiból Veress – mivel ekkor más bevételi forrásra nem számíthatott – részben fedezni tudta több hónapos római tartózkodásának költségeit.¹³ Itthon, Kodály 1948-ban elnyert Kossuth-díját követően, Veress is Kossuth-díjjal tüntetik ki 1949-ben, de ezt már külföldi távolléte miatt nem veszi át: még bizonytalan az emigrációt illetően, és inkább Rómából, híradásokon keresztül követi a magyarországi eseményeket.¹⁴ Felesége, Enid Mary Blake ekkor még Budapesten tartózkodik és súlyosan megbetegszik, de kezelésére nincs megfelelő gyógymód. A segítség végül Oskar és Anna Müller-Widmanntól valamint Paul és Maja Sacher-Stehlintől érkezik: jelentős támogatásuk révén Enid március közepén elhagyja Magyarországot, és hatékony orvosi kezeléssel vesz

⁹ Csicsery-Rónay István: i.h. 55-60. 55.

¹⁰ Bónis Ferenc: *Bartók Béla-Annie Müller-Widmann levelezése/Briefwechsel 1935-1940*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2016.)

¹¹ Andreas Traub: Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe. (Hofheim am Taunus: Wolke, 1998.) 160. Saját fordítás. A levél eredeti szövegét a függelékben mellékelem.

¹² i.h. 159-168.

¹³ Csicsery-Rónai: i.h. 37.

¹⁴ i.h. 36.

2. Analitikus megközelítés

részt Zürichben, majd Bazelben.¹⁵ Veress és Enid Milánóban találkoznak újra, ahol Veress kapcsolatot teremt korábbi kiadójával, az Edizioni Suvini Zerbonival, amelynek gondozásában később az *Hommage* is megjelenik.¹⁶

Április végétől Veress rendszeresen levelezik a Pennsylvanai egyetemmel¹⁷ egy oktatói állás reményében, ugyanakkor világossá válik számára, hogy a zökkenőmentes vízumeljárás útjában álló akadályok leküzdhetetlenek párttagsága¹⁸ és az amerikai igazságügyi minisztériumnak a kelet-európai bevándorlókkal szemben alkalmazott szigorú irányelvei miatt.¹⁹ Kénytelen az olasz és a magyar hatóságokhoz fordulni római tartózkodásának meghosszabbítása érdekében, hogy ezáltal visszatérését legális úton távolabbi időpontra változtathassa.²⁰

Május 13-án Veress barátját, a brit zeneszerző és kritikus Colin Masont kéri meg budapesti lakásának felszámolására, és kéziratainak, valamint legfontosabb könyveinek elszállítására Rómába. Figyelmezteti, hogy ennek mindenképpen titokban kell történnie:

Kérlek, légy óvatos, és már ne küldj semmit Bécsen keresztül! És otthon tagadd le a pletykákat arról, hogy nem térünk vissza – legalábbis egyelőre. Ha azok a rettenetes és ijesztő esetek, amik Romániában és Bulgáriában (és elsősorban Oroszországban) történnek, ahol az egyéni szabadságot egyre jobban korlátozzák, nem lennének jelen, sosem gondolkodnék Magyarország elhagyásán.²¹

Az elkövetkező hónapokban Veress két alkalommal így ír Anna Müller-Widmannak: „Nyilvánvaló, hogy nem fogjuk tudni elhagyni az országot többé, ha most visszamegyünk Magyarországra.”²² Majd később: „Hogyan fogom valaha is megnyugtatni lelkemet szüleim felé, azt nem tudom. Már most észrevehető a megtorlás jelei, bár még nem tartanak disszidensnek. És ezek a dolgok mindig új válságokat okoznak, visszavetnek és újra és újra kételkedem benne, hogy szabad-e átlépni ezt a küszöböt, és bármilyen módon megbocsátást kaphatok-e érte.”²³

Ezalatt rádión keresztül Veress figyelemmel kíséri a hírhedt Rajk-pert: a Rajk családdal rendkívül szoros kapcsolatban állt, Rajk Gyulára az egyik legjobb barátjaként

¹⁵ Csicsery-Rónai: i.h.

¹⁶ i.h.

¹⁷ i.h.

¹⁸ Veress 1945-től a Magyar Kommunista Párt tagja lesz.

¹⁹ Lanz Doris: „Ein Gewundener Weg zur Passhöhe. Dokumente zu Sándor Veress' Einbürgerung in die Schweiz.” In: Anselm Gerhard – Hans-Joachim Hinrichsen – Laurenz Lütteken – Klaus Pietschmann (szerk.): *Sándor Veress. Komponist-Lehrer-Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 240-277. 244.

²⁰ Csicsery-Rónai: i.m., i.h.

²¹ Veress Sándor levele Colin Masonnak, 1949. Május 13-i datálással. A levél eredeti példányáról (Paul Sacher Stiftung, Basel - Veress-gyűjteménye) készült másolat a veress.net oldalon elérhető. Utolsó megtekintés: 2023.07.16.

²² Andreas Traub: i.h. 161. Saját fordítás

²³ i.h. 162. Saját fordítás. A levél eredeti szövegét a függelékben mellékelem.

2. Analitikus megközelítés

emlékezik vissza. Végül a Rajk-per tragikus kimenetele megerősítette döntésében, hogy többé ne térjen vissza Magyarországra :

Közben Pesten lezajlott a Rajk-per. Rómában a rádiót hallgatva követtem a per menetelét: a rádió helyszíni közvetítésben számolt be róla. Számomra ez kimondhatatlan megrázkódtatással járt. Rajk Lászlót ugyanis, és az egész Rajk családot én nagyon jól ismertem. Rajk legidősebb bátyja, Gyula, egyik legjobb barátom volt. Apjuk egy székelyudvarhelyi kis csizmadia volt. A hét Rajk fiú legtöbbje Pestre jött, ahol Gyula nevelte őket, így Lászlót is. Rajk Lászlót tehát én még Pestről ismertem – Gyulával pedig szinte hetenként találkoztam. Rajk Gyula nagyon tehetséges író volt, szép erdélyi novellákat írt Tamási Áron stílusában. Tudtam személyes tapasztalatból, hogy László becsületes, egyenes ember. Mint mondtam, a pert a rádióban hallgattam. Rajk preparált hangja, vallomása, melyben minden, soha el nem követett bűnt magára vállalt, és a halálos ítélet: mindez mélységesen elkésérített, és valósággal sokkos idegállapotba hozott. Ez volt az utolsó csepp a pohárban; ezután határoztam el véglegesen, hogy nem térek vissza Magyarországra, hanem az emigráció útjára lépek.

²⁴

Veress a megpróbáltatásokkal teli római tartózkodására egy 1968-ból Demény Jánosnak címzett levelében így emlékszik vissza: „Ezek voltak további életutam kérdésének nehéz tépelődő, inkubációs hónapjai a Nagy Per után”.²⁵ A fordulópont Gombosi Ottó zenetörténészhez köthető, aki 1949-ben a berni egyetem zenetudományi tanszékén betöltött vendégprofesszori megbízatásának lejártával megüresedő helyére jó barátját, Veresszt ajánlotta.²⁶ Ajánlása alapján Veress a Berni Egyetemen elsőként kezdett el népzene tudományt oktatni 1949 novemberében, majd ennek lejártával a Berni Konzervatóriumba kapott meghívást, ahol zenepedagógiát és zeneelméletet tanított.²⁷ Itt jó kapcsolatba került Alphonse Brunnal, a konzervatórium igazgatójával és a berni szimfonikus zenekar koncertmesterével, aki néhány évvel később megalapította a zeneszerzés tanszakot, amelynek élére vezető professzorként már Veresszt nevezte ki. Zeneszerzés osztályában később számos kiváló zenészt képzett,²⁸ többek között Heinz Holligert is, akivel később

²⁴ I.h. Saját fordítás. A levél eredeti szövegét a függelékben mellékelem.

²⁵ Csicsery-Rónai István: i.h. 36.

²⁶ Veress Sándor a moldvai népzene kutatás terén - az 1930-ban végzett helyszíni gyűjtésének eredményessége nyomán - egyre jelentősebb szerepet töltött be a korabeli népzene kutatói feladatokban. Moldvai gyűjtésének zenei kézírata mintegy 60 évig kiadatlan maradt, közreadására 1989-ben, Berlász Melinda ösztönzésére, a szerző előszavával és személyes közreműködésével került sor. (Veress Sándor: Moldvai gyűjtés. Közr.: Berlász Melinda és Szalay Olga. In Magyar Népköltési Gyűjtemény XVI., Budapest, Múzsák kiadó, 1989. 421.

²⁷ Müller, Patrick: „Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde. Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945.” In: Ulrich Mosch – Matthias Kassel (szerk.): „Entre Denges e Denez...”: *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, Mainz: Schott, 2000. 244-261. 246.

²⁸ Mint például Theo Hirsbrunner, Heinz Marti, Jürg Wytttenbach, Tamás János, Daniel Andres, vagy Roland Moser.

2. Analitikus megközelítés

közeli baráti-kollegiális kapcsolatba került, és aki a mai napig az Veress-életmű egyik legavatottabb ismerőjeként és tolmácsolójaként ismert.²⁹

Veress 1949 és 1951 között, elsősorban a korábbi budapesti első alkotói korszakához képest, kevésbé termékenynek mondható, amelyre az új élethelyzetből adódó kihívások logikus magyarázatot adhatnak: felesége, Enid Mary Blake betegsége, és az újfajta egyetemi elfoglaltságok³⁰ megnehezítették a komponálást ebben az időszakban. Stílárisan ugyancsak magyarázható az átmeneti időszak: Magyarországon Veress egy pályája csúcsán lévő, elismert zeneszerző volt, akit Bartók és Kodály követőjeként, nemzedékének meghatározó személyiségének tekintettek.³¹ Ez a három év a nyugat-európai és a magyarországi zeneszerzői hagyományok közötti eltérésekhez való alkalmazkodás természetes, de szükségszerű időszakaként is értelmezhető,³² amely után a *Klee-fantázia* jelentette az újrakezdés energiájának feltörését.

A műjegyzék³³ az *Hommage*-on kívül csupán két művet említ: az egyik az 1949-es keltezésű *Quattro Danze Transilvane (Négy Erdélyi Tánc* vonószzenekarra), és az 1950-ben írt *Én elmentem a vásárra* háromszólamú női karra és zongorára írt népdalfeldolgozás. A *Négy erdélyi tánc* nem tekinthető teljesen új alkotásnak: ennek eredeti, három tételes változatát Veress még a római ösztöndíjas éve alatt írta 1942-ben.³⁴ Ezt követően 1948-ban Paul Sacher a bázeli nemzetközi népzenei kongresszuson megvásárolta ennek a három tételnek a kéziratát, és előre fizetett honoráriumért cserébe megrendeli a negyedik tételt, amelynek eredményeképpen született meg a *Lejtős* tétel.³⁵ Ezt a négy tételes változatot a Berni Kamarazenekar mutatta be 1950 decemberében Paul Sacher vezényletével.³⁶ Az *Hommage* keletkezésének elsődleges inspirációja részben a Widdmann családhoz köthető, ugyanis a család nyaranta felajánlotta Veressnek, hogy festői környezetben lévő házukban dolgozhasson, amelynek köszönhetően Veress több éven át zavartalanul

²⁹ Az *Klee-fantázia* Holliger vezényletével lemezen is elérhető, de számos más mű előadásában is aktívan részt vett. Elmondása szerint 14 évesen ismerkedett meg Veresssel, aki a *Passacaglia Concertantet* neki ajánlotta

³⁰ Veress Bartók korábbi népzene gyűjtő megbízatása révén jártas volt a népzeneben, de a népzene tudományt csak Svájcban kezdte el tanítani.

³¹ Demény: i.h. 38.

³² Rachel Beckles Willson: „A New Voice, a New 20th Century? An Experiment with Sándor Veress.” In: *Tempo* 62/243 (2008. május): 36-41

³³ Berlász Melinda: i.h. 169.

³⁴ i.h.

³⁵ Paul Sacher támogatása és a *Térszili Katica* előadásai Veress visszaemlékezése szerint valamelyest anyagi biztonságot nyújtottak a Veress római átmeneti időszak alatt.

³⁶ Csicsery: i.h.

2. Analitikus megközelítés

komponálhatott. Az inspiráló környezetben születhetett meg első jelentős svájci kompozíciója, a *Klee-fantázia*:

1951-ben [1950-ben] kezdtem ott újra komponálni. Nagy szerencse, hogy dolgozhattam. Még Pesten levelezési kapcsolatban álltam a Bartók-életrajzból jól ismert Müller-Widmann családdal. A családfő, Oscar Müller professzora volt a bázeli egyetemnek. Feleségét, leánykori nevén Anne Widmann-nak hívták. Nagyon szép családi házban laktak Bázelen egy villanegyedben, rengeteg növényzet közepette. Nagy képgyűjtők voltak, sok modern festőtől vettek képet, jóformán az egész ház ezekkel a képekkel volt kitapétázva. A nyári szünetet Müllerék mindig a Sempachi-tó partján töltötték – s mivel az én vakációm ugyanakkor volt: felajánlották bázeli villájukat, ahol teljesen egyedül lehetek, csinálhatok, amit akarok. Müller bácsi még a borospincéjét is kinyitotta: azt is használhatom. Volt egy gyönyörű Bechstein zongorájuk, amin Bartók sokat gyakorolt. Mert Bartókot, mindig amikor Svájcba jött, ők látták vendégül. Utóbb, mint Bartók-tanítvány, én örököltem ezt a lehetőséget. Ha jól emlékszem, tizenkét nyáron át élhettem és dolgozhattam ebben a környezetben. Sok jó kompozícióm született ott, elsőként a Klee-fantázia.³⁷

A történesek pontos kronológiáját ismerni nem lehet, de Thomas Gerlich: *Neuanfang in der Wahlheimat?* tanulmányának³⁸ adataiból rekonstruálható az idővonal. Veress a Widdmann képgyűjteménnyel valószínűleg már 1950-ben találkozott. Ez az egyik legjelentősebb magángyűjteménynek számított Svájcban és elsősorban Hans Arp, Mondrian és Vantongerloo konstruktivista alkotásai képezték a gerincét. Veress Klee művészetével³⁹ 1950 januárjában a Widmann család közbenjárásával a Hans Meyer-Benteli magángyűjteményben találkozhatott, ahol egyéb Klee alkotások mellett az *Hommage V.* tételének inspirációjául szolgáló, hasonló című *Steinsammlung* akvarellt megismerte. Ez a festmény jelentette számára a kulcsélményt, amelyről beszámol Annie Müller-Widmannak is: „Klee e fantáziaképeiben egy teljesen új világot fedeztünk fel, amely a legtisztább művészet nyelvén érkezett hozzánk.”⁴⁰ Veress a későbbiekben inspirációul szolgáló hét alkotást végül 1950 nyarán, a bázeli Kunstmuseum Klee halálának 10. évfordulója alkalmából rendezett nagyszabású kiállításon ismerhette meg:

1952 [1950] nyarán Bázelen gyűjteményes kiállítást rendeztek Paul Klee műveiből, összeszedve a világon, amit csak lehetett. Vagy hétszáz képe volt látható a bázeli

³⁷ Csicsery-Rónai István: i.h.

³⁸ Thomas Gerlich: „Neuanfang in der Wahlheimat?” In: Ulrich Mosch – Matthias Kassel (szerk.): „*Entre Denges e Denez...*”: *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, Mainz: Schott, 2000. 399-406.

³⁹ Ahogy a visszaemlékezésében Veress kiemeli, Klee nevével Svájcban találkozott először.

⁴⁰ Andreas Traub: i.h. 163.

2. Analitikus megközelítés

múzeumban. Számomra ez újdonság volt, pesti éveimben soha nem találkoztam Klee nevével, műveit egyáltalán nem ismertem. Megtekintve a kiállítást, szemem-szám elállt a csodálkozástól. Azon a nyáron, amikor a Müller-villában éltem, hetente kétszer-háromszor csaknem egy teljes napot a múzeumban töltöttem, ezeknek a képeknek a csodálatával. Klee művészete olyan erős hatással volt rám, hogy akaratlan kialakított bennem egy zenei képet: egészen sajátos zenei formációkat. Ezekből jött létre a darab. Praktikus indítéka még az volt, hogy a Berni Kamarazenekar kért tőlem valamit az 1952/53-as [1951/52-es] szezonra, Erdélyi táncaimat ugyanis játszották már. A Klee-élmény és a felkérés együttes hatására született meg a ciklikus formában összefogott hét darab. A két zongorára és vonószekarra írt mű bemutatóját Bernben tartottuk, feleségemmel játszottuk a két zongoraszólamot, a Berni Kamarazenekart Hermann Müller dirigálta.⁴¹

A művet a Berni Kamarazenekar vezetője és a bemutató dirigense, Hermann Müller rendelte meg Veresstől - a mű ajánlása is neki szól.⁴² A bemutatóra végül 1952 január 22-én került sor Bázelen.⁴³

⁴¹ Csicsery-Rónai István: i.h.

⁴² Demény: i.h. 37.

⁴³ I.h.

2.2. Műfajról, motívumokról és a formai elemekről

A korábbi fejezetekben érzékeltetni próbáltam, hogy az *Hommage* alcímében olvasható, sokrétű jelentéssel bíró *fantasia*¹ miként ragadható meg a zenei és a vizuális dimenziók kapcsolatában. Viszont ez az alcím egyben műfaji megjelölés is, ami a zenei forma- és motívumkezelés szempontjából ugyancsak releváns. A fantázia műfajként rugalmasságot sugall és jelzi, hogy bizonyos esetekben egy szigorú kompozíciós szerkesztéstől való eltérés kerül előtérbe – éppen az elvárt hagyományos formákkal való tudatos szakítás eredményeként.²

Az *Hommage* egyes tételeinek forma- és motívumrendszerének mélyebb megértéséhez két Veress által írt szöveg szolgálhat hiteles kiindulópontként. Az egyik a korábban is említett műismertetője³, amelyben rávilágít arra, hogy a Klee-festmények milyen módon ihlették a tételek formai felépítését:

I. A kép konstrukciója szolgálta ihletként egy zenei konstrukció alapjául:	II. A kép által nyújtott szellemi élmény vetül ki a zene területére:	III. A sorozat központjában található tétel hangzásban valósítja meg az általános grafikus-zenei elemet: a vonalat:
1. Zeichen in Gelb	2. Feuerwind	4. Unten und oben
3. Alter Klang	6. Grün in grün	
5. Steinsammlung	7. Blauteufel	

1. Táblázat: Veress műismertetője az *Hommage* tételeiről

A másik a *Komponisten-Selbstportrait*-ban olvasható⁴, Veress ars poétikájának is tekinthető vallomás, amely betekintést nyújt Veress kompozíciós módszerébe:

A komponálás egyik legebüvölőbb aspektusa, hogy minden újabb hanggal amelyet az előző után elhelyezünk, mindig új ajtók nyílnak meg, amelyek logikusan vagy intuitíve meghatározzák a zenei történet további lefolyását. Legyen ez egy dallam, egy motívum vagy akár egy Reihe zenei értékelése – ami lényegében ugyanaz –, minden új hang magasságával és időtartamával megnyit egy bizonyos perspektívát a zenei anyag fejlődésében. És ahogy a motívum mikrokozmoszában, ugyanaz történik

¹ Christopher D. S Field-E. Eugen Helm-William Drabkin: „Fantasia.” In: Stanley Sadie: (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001. 15. kötet. 411-414.

² Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. ford. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1971. 209-218.

³ Veress Sándor levele Demény Jánosnak, 1990. április datálással, Berlász Melinda Veress-gyűjteményéből. A levél eredeti példányáról (Paul Sacher Stiftung, Basel - Veress-gyűjteménye) Berlász által készített kéziratos másolat

⁴ Sándor Veress: „Komponisten- Selbstportrait”. In: Andreas Traub (szerk): *Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke, 1998.

2. Analitikus megközelítés

a zenei forma törvényszerű arányainak makrokozmoszában is a zenei organizmus kibontakozó erejéből fakadóan.⁵

Veress írása érzékelteti azt az *Hommage*-t is nagyban meghatározó gondolatot, hogy a hangok a motívumokat, majd azok fejlődése-átalakulása végső soron a formát határozza meg. Ezért a következőkben ezt a két szempontrendszer követve vizsgálom az egyes tételek formai felépítését, a jelentősebb motívumok kibontakozását, néhol kiemelve egyéb zenei összefüggéseket.

A 1. *Zeichen in Gelb* formájának egyik értelmezési módja az alábbi táblázatban látható:

A. rész	A variáns	A 2. variáns	A 3. variáns	Kóda
1-12. ütem	12-27. ütem	27-34. ütem	34-46. ütem	46-49. ütem

2. táblázat: A *Zeichen in Gelb* formai felépítése

A tétel szabad szerkezeti felépítése nem egy közismert szerkezetet követ, hanem mintha egy rövid zenei elemből, vagy gesztuból bontaná ki önmagát: legközelebb talán egy monotematikus, imitációs szerkesztésű fantáziához, zenei konstrukcióhoz hasonlítható. A tételt meghatározó rövid dallamtöredék a kezdeti *a-cisz-e-gisz* dúr nagyszeptim akkordból származik. Ha ezt a témát elemeire bontjuk, megfigyelhető, hogy a kezdeti akkord hangjai kvártokban rendeződnek el (8. kottapélda). Bár a zeneszerzői szándékot nem lehet teljes mértékben megfejteni, az később nyilvánvalóvá válik, hogy ez a kvártépítkezés mindvégig meghatározó: a motívum és annak variációi „motivikus visszapillantásként”⁶ visszatérnek az *Hommage* egyes tételeiben. A kvártakkord-szerkezet – az utolsó, már dodekafón szerkesztésű Blauteufel kivételével – ugyancsak a mű egyik rendszeresen vissza-visszatérő, jelentős alkotóelemévé válik. A fentiekből kiindulva a dallamtöredéknek harmóniai és dallami szervezőereje is van, és ezért az *Hommage* egyfajta vezérmotívumaként értelmezhető.

⁵ „Einer der faszinierendsten Aspekte des Komponierens ist, dass man jedem neuen und anderen Ton, der nach vorherigen gesetzt wird, sich immer wieder neue Türen öffnen, die den weiteren Ablauf des musikalischen Geschehens logisch oder intuitiv bestimmen. Sei es eine Melodie, Ein Motiv, oder gar die musikalische Auswertung einer Reihe – was im Grunde genommen dasselbe ist – wird jener neue Ton mit seiner Höhe und Dauer der Entwicklung der musikalischen Materie eine bestimmte Perspektive eröffnen. Und wie auch in der Mikrokosmos- Welt eines Motives, so offenbart sich auch dasselbe Geschehen im Makrokosmos der Proportionsgesetze einer musikalischen Form, als fortwirkende Kraft der musikalischen Organismen.” I.h. 19. Saját fordítás.

⁶ Veress a motivikus visszapillantás kifejezését használja egy adott mű motívumainak más tételekben való visszatérésekor az 1943-ban bemutatott *Hegedűversenyének* műelemzésében.

2. Analitikus megközelítés

I
ZEICHEN IN GELB

Allegro (♩ = 66 - 69)

Proprietà esclusiva della S. A. EDIZIONI SUVINI ZERBONI - Milano.
© Copyright 1957 by S. A. EDIZIONI SUVINI ZERBONI - Milano. S. 4965. Z.
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.

8. kottapélda: A vezérmotívum a kezdeti akkordból származik, és két lelépő kvártból áll.

A 2. *Feuerwind* tétel szerkezetének egyik lehetséges értelmezése:

Bevezető	A. rész	B. rész	A variáns (Visszatérés vagy C. rész)	Kóda
1-3. ütem	3-33. ütem	33-51. ütem	51-71. ütem	71-77. ütem

3. táblázat: a *Feuerwind* formai felépítése

Terényi Ede műelemzése rámutat, hogy a tétel egy szonátaforma szerkezetét követi.

⁷ Az A. variáns 51. ütemben kezdődő formarésze ugyanakkor nem kizárólag visszatérésként, hanem egy új részként is értelmezhető, ahol a motívikus átalakulás és a dramaturgiai fokozás a meghatározó. Utóbbi Veress műismertetőjéből (1. táblázat) is következhet, amely szerint

⁷ Terényi Ede: „Veress Sándor Alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.) Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok.* (Budapest: Zeneműkiadó 1982). 58-136. 123.

2. Analitikus megközelítés

az eredeti Klee-kép szellemi élménye vetül ki ebben a kategóriában a zene területére. A képen látható, kívülről jövő veszélyérzet fokozatos közeledése a zenében egy történetzerű fokozássá válik, amely így egy új formarészben éri el dramaturgiai csúcspontját.⁸

Amíg a vonósenekar a kezdeti A. rész fel-alá viharzó kromatikus- és modellskáláival valóban visszatér a C. formarészben, a két zongorában már nem tér vissza a komplementer-akkord zenei anyag. Ennek helyét egy teljesen új motívum veszi át, melynek kettős értelmezése lehetséges: egyrészt ritmusa és dallamanyaga mintha Bartók 3. zongoraversenyének az első tételét idézné. (9. és 10. kottapélda)

Bartók: 3. zongoraverseny,
visszatérés melléktema rész

Veress: II. Feuerwind, visszatérés

Pianof. I.

Pianof. II.

Vni. I.

Vni. II.

Vle.

Vo.

Cb.

52. ütem

53. ütem

27

9. kottapélda, a Feuerwind visszatérésekor felfedezhető Bartók 3. zongoraverseny

⁸ A képi zenei kapcsolatról részletesebben az 1.2: Kép és zene kapcsolata: nonfiguratív elemek a zenében fejezetben írok

2. Analitikus megközelítés

Feuerwind
54. ütem

Bartók 3. zongoraverseny, főtéma 3. ütem

10. kottapélda: felismerhető Bartók idézetek

Másrészt ez a motívum párhuzamba állítható az A. rész fel-alá viharzó vonós kíséretével is, amelyben megmutatkozik a motívikus átalakulás. Mintha a kezdeti kromatikus vonósskáláknak ez a motívum (11. kottapélda, négyzet jelzés) már egy időben sűrített változata lenne:

Veress: II. Feuerwind, visszatérés
51. ütem

52. ütem

53. ütem

27

Veress: II. Feuerwind, 3. ütem

4. ütem

11. kottapélda, motívikus átalakulás: a kezdeti fel-alá viharzó skáláknak egy sűrített változata is a Bartók 3. zongoraverseny idézet

A bartóki párhuzamot nem lehet véletlen egybeesésként értelmezni, mert a Kóda előtt a 69. ütemben a Bartók *Cipósütés* című kórusművéből, majd a III. zongoraversenyben is felbukkanó „eszi-szedi“ motívum félreérthetetlenül felismerhető:

2. Analitikus megközelítés

Bartók: 3. zongoraverseny, I. tétel vége, "Cipósütés motívum"

Fl. I
Ob. I
Clar. I in A
Cor. I, III in F
Pr.

Viol. I
Viol. II
Cb.

Veress: II. Feuerwind, II. zongora
69-70. ütem

Pianof. II.

12. kottapélda: az „eszi-szedi” motívum

A B. rész 34. ütemét a kromatikusan váltakozó kvártakkordok határozzák meg. A motívikus átalakulás és a korábban említett, kis szabálytalan motívumokból való építkezés itt is felfedezhető. Ez a motívum is az A. rész fel-alá viharzó vonósszólámából bontakozna ki, (11. kottapélda, 3. ütem) és egyúttal Bartók két zongorára és ütőhangszerekre írt szonátájának I. tételét idézné fel:

2. Analitikus megközelítés

Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, I. tétel, 41. ütem.

Veress: II. Feuerwind, 33. ütem

13. kottapélda: Bartók kétfonórás, ütőhangszeres szonátájának a kvártakkordjai a Feuerwind tétel B. részében

Az *Alter Klang* szerkezeti felépítése:

A. rész	A. variáns	A. 2. variáns	A. variáns továbbfejlesztése	A. variáns (A rész visszatérése)	Kóda
1-22. ütem	22-34. ütem	34-49. ütem	49-62. ütem	62-71. ütem	71-81. ütem
II. zongora szólószakasz	Vonóskar	I. zongora Szólószakasz	Vonóskar+zongora	Vk.+Zg.	Vk+Zg.

4. táblázat: Az *Alter Klang* formai felépítése

Veress a tételről így ír:

Az egyes tételek eléggé különbözőek, van köztük merész disszonancia-struktúra, de van olyan is – az *Alter Klang* vagyis *Régi melódia*, egyike a legkedvesebb tételeknek, amiket valaha is írtam –, amely erősen modális alapanyagból született. A modális alapmatéria azután gazdag ornamentikával fejlődik ki benne. Úgy kezdődik, hogy először a második zongora játszik egy nagy szólót, majd egy zenekari közjáték után az első zongora. Ismét zenekari közjáték következik – ez is az eredeti anyagból –, végül a két zongora s a zenekar hosszabb dialógusban zárja le a tételt. A modális alapanyag ornamentikus kiszínezésében mindkét zongora részt vesz.⁹

⁹ Bónis Ferenc: "Veress Sándor." In Csicsery-Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek.* (Budapest: Occidental Press, 2007.) 63.42. A szerkesztő megváltoztatta a Bónis-interjú címét: Veress Sándor: "Önéletrajz" címen közölte a már Bónis által közzétett interjú szövegét.

Az *Alter Klang* formája talán a legkülönlegesebb az egész sorozatból. Fantázia, mivel nem ráhúzható egyetlen ismert formai szerkezet sem, és versenymű, mivel ez az egyedüli tétel ahol a két zongora hosszú kadenciái nem csupán rövid szóló szakaszok, hanem formálják, irányítják a tételt. Egyik központi elemének a kíséret felett gyöngyöző modális parlando-dallamok és azok barokkos fordulatai tekinthetők, amelyek egyúttal népzenei motívumokkal is keveredő dallami díszítéseként is értelmezhetőek (14. kottapélda, kör jelzések):

34

III vezérmotívum:
ALTER KLANG

Andante con moto (♩ = 60-63)

Pianof. II.

Pianof. II.

14. kottapélda: a sarabande-hoz hasonlító kíséret a négyzettel jelölt részek, a népzenei motívumokkal keveredő, barokkos ornamentikájú dallamok a körrel jelölt részek.

Ez a fajta gazdag, egyéni hangzásvilág Veress sajátja, amely előrevetíti a későbbi művekben megjelenő népzenei díszítmények kromatikus elemeiből kibontakozó dodekafóniát.¹⁰ A tétel II. zongora témája, majd annak később elhangzó variációi egy távoli, tulajdonképpen teljesen szimbolikus rokonságot mutathatnak Bach: *Goldberg variációinak* témájával:

J. S. Bach: Goldberg variációk: Aria

III
ALTER KLANG

Andante con moto (♩ = 60-63)

Pianof. II.

Pianof. II.

15. kottapélda: Goldberg variációk és Alter Klang távoli rokonsága

¹⁰ Lanz, Doris: „Es ist aber nur Mittel, nicht »Ziel«. Zur Rolle der Zwölftontechnik bei Sándor Veress und Wladimir Vogel um 1950.” In: Anselm Gerhard – Hans-Joachim Hinrichsen – Laurenz Lütkenen – Klaus Pietschmann (szerk.): *Sándor Veress. Komponist-Lehrer-Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 88-106.

2. Analitikus megközelítés

Az A. rész kíséretében, majd az ezzel analóg B., Av. és C. rész negyedenként lépkedő kíséretében is feltűnik a harmonikus átmenő hangok sokasága, (14. kottapélda, négyzet jelzések) amely megteremt egy állandó, tonálisnak ható konszonancia-disszonancia viszonyt. Emiatt – bár az A., Av. és B. részek az I. zongora szólamában hallható felsőszólam díszítései – egy szabad improvizációra emlékeztethetnek, de a kíséretnek köszönhetően mégis megmarad egy állandó tonalitás érzet.

Az *Unten und Oben* szerkezete:

A. rész	B. rész (A. variáns)	Kóda
1-24. ütem	24-53. ütem	53-61. ütem

5. Táblázat: Az *Unten und Oben* szerkezete

A tétel főtémaja a magyar népzeneire emlékeztető, kvintváltó dallam, amit a különböző hangszercsoportok imitálnak, és átvesznek egymástól. Az egész sorozat központi helyén lévő tételben a dallamé a meghatározó szerep – ahogy Veress számára is a melódia a zene gerince.¹¹

A népzenei rokonság még egyértelműbbé válik az A. részt befejező, majd a kódában önálló témává alakuló hangsúlyos kvárt lelépéssel (16. kottapélda, négyzet jelzés):¹²

Veress: Unten und oben 23. ütem

16. kottapélda: lelépő, hangsúlyos kvártlépés

Terényi elemzésében rámutat¹³, hogy a főtéma hangjaiban felfedezhető egy kapcsolat az I. tétellel (17. kottapélda):

¹¹ Thomas Gerlich: „»Tempi passati« or »Tempi da venire...?«: Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág” In: Ujfalussy József (szerk.): *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002 június. 425-442.433.

¹² i.h.

¹³ Terényi: i.h.

IV
UNTEN UND OBEN

53

Allegretto piacevole (♩ = 92)

Vezérmotívum variánsainak megjelenése a főtémában:

17. kottapélda: A vezérmotívum megjelenése az *Unten und oben* tétel főtémájában

Az V. *Steinsammlung* lehetséges szerkezeti felépítése:

Bevezető	A. rész	B. rész	A. variáns	B. variáns	A. variáns	B. variáns	Kóda
1-4. ütem	5-37. ütem	37-50. ütem	50-63. ütem	63-83. ütem	83-104. ütem	104-123. ütem	123-138. ütem

6. Táblázat: A *Steinsammlung* szerkezete

A *Steinsammlung* a formáját tekintve egy sajátos, a Klee-képpel szoros kapcsolatban álló rondóformát mutat. Az A. és a B. részek és azok variánsai váltogatják egymást - de a többi tételhez hasonlóan, nem visszatérésként, hanem a rövid, szabályos motívumok természetesen és ritmikusan bontakoznának ki. Ahogy az a képi-zenei fejezetben is szóba került, minden motívum a szabálytalan 4-4-3-3-as elrendezésű alapötletből (18. kottapélda, négyzet jelzés), majd az azt követő skálamenetből (kör jelzés) áll:

2. Analitikus megközelítés

Figure 18 shows a musical score with two systems. The first system consists of four measures, each containing a rhythmic pattern of four eighth notes. These four measures are grouped together by a large circle, which is labeled with the number '5' in a box. The second system consists of three measures, each containing a rhythmic pattern of three eighth notes. These three measures are grouped together by a large circle, which is labeled with the number '3' in a box. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (stacc. sempre), and performance instructions (col legno, battere).

18. kottapélda: A *Steinsammlung* alkotóelemei:4+4+3+3 (négyzet) és skála (kör)

Az összekötő skála hangjaiból születik meg a B. rész alapgondolata, már az A. rész 13. ütemében (19. kottapélda):

Figure 19 shows a musical score with two systems. The first system is labeled 'A. rész 13. ütem' and contains measures 13-15. The second system is labeled 'B. rész 39. ütem' and contains measures 39-40. The score includes various musical notations such as dynamics (f, molto), articulation (stacc. sempre), and performance instructions (col legno, battere). An arrow points from measure 15 of the first system to measure 39 of the second system, indicating a connection between the two.

19. kottapélda: az A. rész 13. ütemében megjelenik a B. rész alapgondolata

2. Analitikus megközelítés

A rövid, gyors aszimmetrikus motívumból kibontakozó tételszerkezet gyakori forma Veressnél, amiről először a 1966-ban komponált *Csellószonátájának* elemzésében is ír.¹⁴ Ebben megállapítja, hogy olyan formai megoldást talált, amelynek eredete már az 1935-ös Hegedűszólószonátájában megjelenik, de azóta több művében, különféle változatokban, mint központi gondolat rendszeresen visszatér. Egy olyan szabad tételszerkezetet említ, amely gyors hangsor- és hangközmotívumokból alakul, és kisebb-nagyobb aszimmetrikus csoportokból áll.

Veress egyedi vonóshangszer-kezelése, mint például az ütőhangszeres effektusok hangszínkonceptiója a pizzicatók, a col legnok és a hangszeren való dobolás alkalmazásában is megmutatkozik a 123. ütemtől kezdődően.¹⁵ A játékmód később az 1954-ben komponált vonóstrió 2. tételében is hallható:

81

125

Pianof. I.

Pianof. II.

Vni I.

Vni II.

Vle

Ve.

Ob.

battendo con le dita sul fondo dello strumento

battendo con le dita sul fondo dello strumento

25

21

Pianof. I.

Pianof. II.

Vni I.

Vni II.

Vle

Ve.

Ob.

[S. 4965 Z.]

20. kottapélda: a vonós-, mint ütőhangszer koncepció a Vonóstrió 2. tételében is megjelenik

A *Grün in Grün* formai felosztása az alábbi táblázatban látható:

A. rész	B. rész	Kóda

¹⁴ Sandor Veress: Sándor Veress: *Cellosolo-Sonaten* Bűhl: Bella Musica GmbH & Co, 2013. MTH 148 6621320, német nyelvű kísérfűzet, Veress saját műelemzése.

¹⁵ Frappáns párhuzamot teremtve a kavicsok, kövek kopogására. Lásd részletesebben az 1.2. fejezetben

2. Analitikus megközelítés

1-29. ütem	29-47. ütem	47-51. ütem
------------	-------------	-------------

7. Táblázat: A Grün in Grün formai felosztása

A tétel a Klee-képen is látható szabálytalan formákhoz hasonlóan változó metrumú zenei egységekből épül fel. Ennek zenei kivételése az A. rész folyamatosan változó metrumú ütemeiben (21. kottapélda, óvális jelzés) a dallamtöredékek szabad, kötetlen kibontakozását segítik elő, és ezáltal megteremtik a tétel végtelennek tűnő dallami linearitását. A témátöredékek (négyzet jelzés) itt is rokonságban állnak a vezérmotívummal:

21. kottapélda: a szabálytalan metrum (óvális jelzés) és a szabálytalan dallamtöredékek (négyzet)

Az A. rész 6. és 7. ütem harmóniáiban ismét felfedezhető a kvart- és kvintakkord építkezés (22. kottapélda):

22. kottapélda: kvartakkord építkezés (négyzet) az 5. és 6. ütemben

2. Analitikus megközelítés

A *Kleiner Blauteufel* formájának egyik lehetséges formai felosztását az alábbi táblázatban jelöltem:

A. rész	B. rész	A. variáns	X.	Y.	Z.
1-58. ütem	58-104. ütem	104-138. ütem	138-164. ütem	164-190. ütem	190-209. ütem

8. Táblázat: a Kleiner Blauteufel formája

Ahogy Veress meghatározása szerint is ebben a kategóriában az adott kép szellemi élménye vetül ki a zene területére, úgy ez a tétel formájának szokatlanságában is közvetetten megragadható. A táblázatban a betűk használatával érzékeltettem, hogy az egyes formarészek nem az azt megelőző részek zenei anyagait fejlesztik tovább, hanem merőben új zenei gondolatokat bontanak ki. Az így megszülető forma nem támaszkodik a visszatérés nyújtotta formai tájékozódás megnyugtató erejére, hanem éppen ellentétesen hat. Az egyre virtuózabb szakaszok gyors egymásutánja egy állandó hajszolettség érzetet, egyfajta groteszk egzaltált állapotot sugall – a zenei váratlan, a kiszámíthatatlanság válik állandóvá.

3. Interpretációs megközelítés

3.1. Kamarazenei jelleg

Az *Hommage à Paul Klee* hangszerösszeállítása (2 zongora, I., II. hegedű, I., II. cselló és nagybőgők) a barokk vagy a bécsi klasszikus billentyűs versenyművekre emlékeztethet. Emiatt a mű könnyen kézzongorás versenyműnek tűnhet, annak ellenére, hogy a műfaji megjelölése nem zongoraverseny vagy concerto, hanem fantázia.¹ Ha viszont versenyműként tekintünk rá, akkor szembetűnő, hogy az *Hommage*-ban – főleg a szerző egy évvel később írt Zongoraversenyével (1952) összehasonlítva – a két zongorát Veress nem szólóhangszerekként kezeli, hanem egy kamarazenei formáció egyenrangú tagjaiként. Így a mű, ha hangszerösszeállításában és formájában nem is, de kamarazenei jellegében és a hangszerek közötti egyenrangúságában egyfajta rokonságot mutat Bartók kézzongorás és ütőhangszeres szonátájával, főként annak zenekari változatával.²

Veress alkotóként és előadóként is az életművén átívelő, szoros kapcsolat fűzi a kamarazeneihez, ennek egyik legjobb példája a határokon átnyúló, több évtizedes szakmai együttműködése Végh Sándorral.³ Másik példa lehet az életmű vizsgálata: nem telt el úgy alkotói periódus, hogy Veress ne írjon valamilyen művet változó felállású, kisebb-nagyobb kamarazenei együttesekre,⁴ melyek gyakran egy korszak meghatározó vagy névadó műveivé váltak.⁵ Veress a kamarazenei kapcsolatainak ismeretében érthetőbb, hogy az *Hommage à Paul Klee*-ben miért a hangszerek közötti kamarazenélés a meghatározó az általában a versenyművek hagyományában tapasztalható hierarchikusabb, egy-egy hangszer szólisztikusabb szólamelrendezésével ellentétben. A ma már közhelynek számító gondolat, miszerint egy versenymű is elsősorban kamarazene, Veress esetében így egy tudatos zeneszerzői attitűdként is értelmezhető. Erre az *Hommage* mellett az egyik legjobb példa lehet a tíz évvel később komponált Concerto vonósnégyesre és zenekarra (1961) vagy a Concerto két harsonára és zenekarra (1990). A kamarazene és a versenymű ilyen jellegű összeolvadása, egy kamarazenei formáció mint egy hangszer értelmezése ugyancsak érzékeltetheti Veress a kamarazeneihez fűzött, személyes viszonyát. De ezek mellett az *Hommage* azért is

¹ Erről részletesebben a 2.2. fejezetben írtam.

² A vonósenekar ellenére Veress az *Hommage*-ban több ütőhangszeres effektust is használ. Erről részletesebben a 2.2. fejezetekben írtam

³ Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935-1962).” In: Ittész Milály (szerk.): *Részletek az egészhez. Emlékkönyv Bónis Ferenc tiszteletére* (Budapest: Argumentum Tudományos Kiadó, 2012). 423.

⁴ Az aktuális, teljes műjegyzék a <https://www.veress.net/page/workavailability> oldalon elérhető

⁵ Erre példa lehet a szonatina korszak, a Négy erdélyi tánc vonósenekarra (1944), vagy az *Hommage à Paul Klee* (1951)

3. Interpretációs megközelítés

tűnik ki Veress kamara-versenyművei sorából, mivel ebben a szólamok egyenrangúsága egyidejűleg képi-zenei elemként is értelmezhető. A Kleere jellemző, színrétegekben való gondolkodás egyik zenei megfelelője lehet a kamarazenében is tapasztalható zenei rétegeltség.⁶ A következőkben részleteket emelek ki minden tételből, amelyek a mű kamarazenei jellegét és annak lehetséges előadásmódjait próbálják megközelíteni.

Az I. *Zeichen in Gelb* tételen végigvonuló, a mélyvonósok által játszott hangtömbök és az ezt festőien kiegészítő zongora- és hegedűszólamok között nem feltétlenül kell hierarchikus szerepet felállítani: hasonlóan ahhoz, ahogy a festményen sem lehet leválasztani a hieroglifákra emlékeztető fekete vonalakat a különböző árnyalatú sárga alakzatokról. Azt gondolom, hogy a tételnek a különböző hangszercsoportok által játszott szólamok közötti kapcsolatát⁷ a művet játszó zenészeknek is fontos az előadásban érvényre juttatniuk. A 23. kottapéldán látható dallamtöredékek (négyzet jelzések) előadása a vonóshangszerek és a zongorák adottságai miatt amúgy is különbözőek, de véleményem szerint, ezeknek inkább egymáshoz kell hasonlítaniuk. A zongoráknak a hegedűk linearitását, a hegedűknek a zongorák ritmikus tömbszerűségét kell megmutatniuk, azaz egységgé kell válniuk. Ezért az 23. kottapéldán látható, egymás után kánonszerűen belépő témátöredékek dallamrajzát nem egy versenyműhöz hasonlóan – eltúlzott dinamikával – kell a harmóniastruktúrából kiemelni, hanem mindig alkalmazkodva a többi szólam hangzásához. Ahogy műismertetőjében Veress a *Zeichen in Gelb* esetében a kép konstrukcióját jelöli meg inspirációs forrásként,⁸ úgy az előadóknak is a tétel konstrukciójába kell beilleszteniük témátöredékeiket, zenei anyagaikat.

⁶ Lásd részletesebben a 1.2. Kép és zene kapcsolata: nonfiguratív elemek a fantáziában fejezetben

⁷ Az I. tétel majdnem teljes egészében egy rövid motívumtöredékből bontakozik ki. Ez a motívum a vonóskar I. ütemben lévő, kitartott dúr nagy szeptim akkordjából származik: az a-cisz-e-gisz-ből. Részletesebben lásd az 1.2. Kép és zene kapcsolata: nonfiguratív elemek a fantáziában fejezetben

⁸ Veress Sándor: „Homage à Paul Klee.” (A gépiratos szerzői műismertetés Berlász Melinda Veress-gyűjteményében. A szerző ajándéka a tanulmánykötet szerkesztőjének.)

I
ZEICHEN IN GELB

Allegro (♩ = 66 - 69)

PIANOFORTE I.

PIANOFORTE II.

VIOLINI I.

VIOLINI II.

VIOLE I.

VIOLE II.

VIOLONCELLI I.

VIOLONCELLI II.

CONTRABASSI

Allegro (♩ = 66 - 69)

pizz. # p

pizz. div. f

p

f

sempre molto vibrato e sonorissimo

p

f

p

f

pizz. # p

f

23. kottapélda: a különböző hangszercsoportok a vonóskar kitartott a-cisz-e-giszéből származnak, majd az ebből származó négyhangos témát imitálják.

A II. *Feuerwind* tétel a két zongora közötti szétosztott, duplán pontozott, szinte a magyar népzeneire emlékeztető ritmusának (24. kottapélda, kör jelzés) pontos előadása nehéz kamarazenei feladat, mely akkor válhat igazán meggyőzővé és élményszerűvé, ha ezt a két előadó egy emberként érzi, és pontosan helyezi bele a fel-alá cikázó, a vonósenekarban hallható kromatikus és modellskálákba (24. kottapélda, négyzet jelzés). Az előadásban így létrejöhetnek a távolságot és a közelséget megjelenítő hangzásrétegek, érzékeltetve a Kleecép színvilágát és térbeli elhelyezkedését.⁹

⁹ Lásd részletesebben az 1.2. Fejezetben.

3. Interpretációs megközelítés

The image shows two pages of a musical score for 'II FEUERWIND' by Franz Liszt. The tempo is 'Allegro molto' with a metronome marking of quarter note = 104-108. The score includes parts for Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The first page shows the beginning of the piece with circled rhythmic patterns in the piano and string parts. The second page shows a section starting at measure 25, with circled patterns in the piano and string parts. The score includes various performance instructions such as 'pizz.', 'molto la Sord.', 'arco con Sord.', 'decrease.', and 'pp'.

24. kottapélda: az éles ritmusú akkordpárok és a vonósok viharzó modellskálái.

A két zongora közötti pontos együttjáték megtalálására jó támpont lehet a 24b kottapéldán látható, 25-ös cifbertől kezdődő szakasz, amikor a hasonló ritmusú akkordpárt átveszi a 2. zongora:

This image shows a close-up of the musical score for 'II FEUERWIND' by Franz Liszt, focusing on measures 25 and 26. The score includes parts for Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is 'Allegro molto' with a metronome marking of quarter note = 104-108. The score includes various performance instructions such as 'pp', 'pizz.', 'mf', 'arco con Sord.', and 'decrease.'. The 25th measure is circled, and the 26th measure is also circled. The score includes a library stamp: 'S. 4965 Z.' and 'Zenei Művelődési Könyvtár'.

24b kottapélda: a II. zongorába kerül a duplán pontozott, a magyar népzeneből is ismert jellegzetes ritmus

A vonósok és a két zongora közötti ellentétes karakterű zenei anyagoknak a meggyőző – és a képi-zenei párhuzamot is jól megjelenítő – előadásához a hangszereken átívelő

3. Interpretációs megközelítés

párbeszédnek kell kialakulnia. A vonóskar mindvégig a tétel izgatott, folyamatos mozgását irányítja, és ehhez a két zongoristának egygé válva kell alkalmazkodniuk, létrehozva így egyfajta kamarazenet a kamarazeneben.

A kamarazenei jelleg a III. *Alter Klang* tételben a szólószószó- és a vonóskarszakaszok közötti éles formai tagolódás miatt elsősorban nem az együttjáték szempontjából lehet fontos.¹⁰ Az azonos motívumokat és barokkos díszítéseket a zongorák és a vonósok is előadják, de a hangszerek természetes adottságai miatt ezek más-más értelmezésben jelennek meg. Egy ilyen összehasonlítás a 25. kottapéldán látható: a zongora az 1–3. ütemben, az I. és II. hegedű pedig a 21–23. ütemben ugyanazt a témafejet játssza, az utóbbi egy nagy szekunddal lejjebb:

25. kottapélda: a hegedűkben és a zongorákban is megjelennek ugyanazok a dallamfordulatok és díszítések

A hegedű a kiírt díszítést éneklően, a szeptim dallamlépést valóban meglépve, legato játszaná, és a vonókezelés miatt a háromütemes egységnek összefogottságot kölcsönözne. Ezzel ellentétben a zongora a kottakép által sugallt, barokk zenére emlékeztető artikulációkat és díszítéseket nem dallami elemként játszaná, ezeket sokkal inkább a barokk billentyűs hagyományhoz igazítaná. Azt gondolom, hogy a téma előadása akkor vállhat meggyőzővé, ha az előadók a két hangszer természetes adottságaiból adódó szintézist keresik: nem szabad, hogy a többütemes egységek természetesen kibontakozó dallamíve kizárja a tiszta,

¹⁰ A tétel komplex formai struktúrájára a 2. 2. Formai elemek fejezetben térek ki. A mű címének szimbolikus jelentéséről az 1.2. fejezetben, a barokkos dallamfordulatokról és azok különböző értelmezési lehetőségeiről a 3.2. Fejezetben írok.

3. Interpretációs megközelítés

egyértelmű artikulációkat és díszítéseket. Hasonlóan ahhoz, ahogy a Klee-képen megjelenő 12×12-es formátumban elhelyezkedő négyzetrács egyfajta misztikus dinamizmust rejt: egyszerre hordozza magában a mozgást és az artikulációt.

A IV. *Unten und Oben* Veress kontrapunktikus gondolkodását példászerűen tükrözi. A tétel végig a különböző hangszercsoportok közötti polifon, részleges vagy teljes imitációira épül, amiből értelemszerűen következik a kamarazenei jelleg. Emiatt a szólamok közötti egyenrangúságnak az előadásban is meg kell nyilvánulnia. Az 1–6. ütemig tartó részben (26. kottapélda) a hangszerek villanásként megmutatják a témát, néha annak egy töredékét vagy variációt (négyzet jelzés), majd ezt követően ellenpontként illeszkednek az új témabelépésekhez.

IV
UNTEN UND OBEN

Allegretto piacevole (♩ = ♩)

Pianof. I.
Pianof. II.
Vni. I.
Vni. II.
Vle.
Vo.
Cb.

26. kottapélda: a különböző hangszercsoportok imitációi

Az illeszkedés előadásának egyik értelmezése lehet – amely a tétel képi világához is szervesen kapcsolódna – a harmonikus és lineárisan rajzos előadásmód, amely eközben hagyja az éppen megszólaló témátöredéket is érvényesülni. Ha ez sikerül, akkor

3. Interpretációs megközelítés

folyamatosan – fentről és lentől – témafejeket hallhatunk a különböző hangszerekben szétszórtva, ugyanakkor a tétel többszólamúsága is jól hallható marad.

A V. *Steinsammlung* tételben a többi tétellel összehasonlítva talán jobban felfedezhető a szólamok közötti hierarchikus szerep: a rövid B átvezetőrészt, és egy-két rövid vonóskari zenei választ leszámítva, végig a két zongora játssza a tematikus anyagokat.¹¹ De valójában a vonóskar és annak naturalisztikusan hangulatfestő zenéje is ugyanúgy hozzájárul a kép és a zene közötti híd megteremtéséhez, és ezért erre nem lehet csupán mellékes zenei anyagként tekinteni. A kamarazenei jelleg ezért a képi-zenei konstrukció szempontjából rendkívül fontos.

A cselló és a brácsa rövid 1–4. ütemig tartó (27. kottapélda), körkörös magába visszakanyarodó, játékos bevezetője után (ovális kör jelzés), az 5. ütemben egyfajta komplementer ritmikával belép az I. és II. hegedű (nagyobb ovális kör jelzés). Ez a ritmika, és az itt látható előadói utasítások rendkívül beszédesek: a pizzicato, majd a col legno, battere (ütve) megteremthetik azt a hangulatfestő hangzást, amely frappáns képi-zenei asszociációknak enged teret.¹²

62

V

STEINSAMMLUNG

Allegretto (♩ = 92)

Pianof. I.

Pianof. II.

Vni I.

Vni II.

Vle

Vc.

Ob.

63

10

15

S. 4965 Z.

S. 4965 Z.

27. kottapélda: A *Steinsammlung* kezdete

¹¹ A tétel ABACA-coda formájáról a 2.2. fejezetben írok részletesebben

¹² Erről részletesebben az 1.2. Kép és zene kapcsolata: nonfiguratív elemek a fantáziában című fejezetben írok

3. Interpretációs megközelítés

Ezeknek az utasításoknak ezért az előadásban különösen jól hallhatónak kell lenniük, és a vonósoknak nagyon figyelniük kell arra, hogy főleg az ütött col legno fahangú, ütőhangszerre emlékeztető effektusa folyamatosan élénk és következetes és semmiképpen se véletlenszerű legyen. Ezalatt a két zongora az 5. ütemtől (27. kottapélda) kezdődő tizenhatod staccatókból álló anyaga a 2/4-es vonóskarszólam ellenritmusaként is értelmezhető. Az I. zongorában hallható tizenhatodok folyamatosan változó, páratlan beosztásának (27. kottapélda, négyzet jelzés) előadásában a könnyed, de egyértelmű hangsúlyokat tartom a legfontosabbnak. A II. zongora ezt ritmikát néhol tonális akkordokkal megerősíti (háromszög jelzés), néhol pedig rövid zenei kommentárként, ellenpontként funkcionál (piros téglalap jelzés).

Az I. és II. hegedűnek a tétel elejéről ismert, col legno komplementer ritmikus effektusa a 123. ütemtől kezdődően teljesen perkusszív elemmé alakul át (27b kottapélda): az I., és II. hegedűk a zongorák pedállal tartott, E nagy és kis terccel is rendelkező hármashangzat kicsengése alatt a hegedűk corpusát kézzel kopogtatják.

The image shows a musical score for measures 125-135. The score is divided into two systems, 81 and 82. System 81 (measures 125-135) includes parts for Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A box highlights the instruction: "battendo con le dita sul fondo dello strumento" (beating with the fingers on the bottom of the instrument) for both Violin I and Violin II. System 82 (measures 130-135) includes parts for Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A box highlights the instruction: "decresc." (decrescendo) for Violin I and Violin II. The score is numbered "S. 4965 Z." and "(4'00'") at the bottom right.

27b kottapélda: a *Steinsammlung* befejező ütemei

Ezt a teljes mértékben váratlan, a mű címéből kiolvasható köveket már-már naturalisztikusan megjelenítő, tizenöt ütemes codettát (123. ütemtől a tétel végéig) a hatás elérésének

3. Interpretációs megközelítés

érdekében ritmikusan, de leggerion és a kottában látható pontos dinamikával kell előadni. E tizenöt ütemes rész legfeszültebb, legváratlanabb pillanatnak az *sf* utáni 2/8-os ütemnek – a meglepetésszerű egy ütemnyi szünetnek – kell lennie. Az itt látható *sf* hangsúly és az ezt követő új azt a benyomást is keltheti, mintha a tételnek vége szakadna, de az ezt követő folytatás humorossá, kiszámíthatatlanul kedélyessé teszi a tétel befejezését. A tételen végigvonuló állandó mozgás – ahogyan a képen is – egyszer csak természetesen leáll.

A VI. *Grün in Grün* tételre a leginkább érvényes a különböző hangszerek közötti egyenrangúság és a kamarazenei jelleg. Az élesen tagolt formában az A rész (1–29. ütemig) egy vonósötös is lehetne: a két zongora csak a teljes formarész befejezése után lép be.¹³ Az 1. ütemben (28. kottapélda) kezdődő II. hegedűk a távolból jövő (szordinált), népzeneire is emlékeztető dallamának parlando dallamát a II. hegedűtől az I. hegedű veszi át, és az A formarész végéig folytatja (nyíl jelzés).

28. kottapélda: a II. hegedű parlando dallamát az I. hegedű veszi át

A kamarazenei jelleg adott: az éppen nem tematikus anyagot előadó játékosoknak dinamikában és időben is reagálniuk kell a dallami lépésekre, és az esetleges lassításokkal, szélesítésekkel (16. ütem, 28b kottapélda) egy formációként kell együttműködniük.

28b kottapélda: az I. hegedű előadói szabadságára a többi hangszernek kamaraegyüttesként kell reagálnia

¹³ A tétel formájáról a 2. 2. fejezetben van részletesebben szó

3. Interpretációs megközelítés

A 29. ütemben (28c kottapélda) belépő két zongora önmagával és egymás között is kamarazenél: mindegyik kéz belépése imitálja az előző szólamot. A szólambelépések Veress által mind a négy alkalommal kiírt *f* dinamikája arra enged következtetni, hogy az előadásuknak felvillanásszerűnek kell lennie: mintha emlékeztetnék a hallgatót a *Zeichen in Gelb* nagyon hasonló, *dó²-szó¹-lá¹-mi¹* témájára.

28c kottapélda: az első tételből ismert harangtéma a zongora szólamaiban hallható kánonban. A vonóskarban egyazon *Asz-dúr* harmóniának a felbontásai egyszerre kánonban, tükörben és különböző rétegekben helyezkednek el.

A 36. ütemtől kezdődően (28d kottapélda) a két zongora fél kottákról negyedekre diminuálva – mintha már régmúlt emlékként – imitálnák a *dó²-szó¹-lá¹-mi¹* témáját (négyzet jelzés), míg a vonóskar az *A* rész témáinak variációit játssza egyre halkabban és elhalóan. A tételt a hegedű 47. ütemtől utoljára megismételt témája zárja. Ebben az együttjátékban a képi és zenei tartalmak megtöltik a tételt, és számos szubjektív értelmezést sugallhatnak: a múlt és a jelen szintézisét, a kibontakozást és az elmúlást, egy gondolat felfedezését és lebontását. Az előadók egyenrangúak, és mindegyik a nagy forma szerves részét képezi. Azt gondolom,

3. Interpretációs megközelítés

hogy ennek tudatában kell eljátszani a tételt: mindig hallgatva és reagálva az elhangzottakra, előkészítve a következő belépést.

The image displays two pages of a musical score for orchestra. The top page is numbered 93 and the bottom page is numbered 40. The score includes parts for Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piano parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The string parts are marked with dynamics such as *mf espr. v* and *pp*, and include performance instructions like *senza Sord.* and *leva la Sord.*. The bottom page starts with a double bar line and a measure rest, followed by the number 40 in a box. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

28d kottapélda: a zongorák a dó²-szó¹-lá¹-mi¹ témáját, míg a vonóskar az A rész témáinak variációit játssza fokozatosan halkulva. A kamarazenei jelleg adott, a szólamok egyenrangúak

A VII. *Kleiner Blauteufel* kamarazenei jellegében is groteszk¹⁴: a látszólag különböző, egymással nem találó zenei karaktereket előadó hangszerek mintha együttjátékra lennének kényszerítve. Az élénk tempójú 2/4-es rondó tétel egy forte nyolcad felütéssel kezdődik (29. kottapélda), majd ezt követi az I. zongorában egy 6 ütemes témaegység, amely egy C-dúr nagy-szeptim akkordból bontakozik ki (29. kottapélda, ovális jelzés). Ennek a dallamanyaga

¹⁴ A Klee: *Kleiner Blauteufel* kép groteszk jellegéről az 1.2. fejezetben, a tétel ABA^vCA^vD-coda formájáról 2.2. fejezetben írok részletesen

3. Interpretációs megközelítés

önmagában váratlan fordulatokban gazdag: a 4. ütemben lévő $fisz^2$ - asz^2 szűkített terce (négyzet jelzés) nem oldódik fel, hanem a különböző hangszerek közötti politonalitásba torkollik. A kottaképből és az analóg témabelépésekből kiderül, hogy az I. zongorában lévő, háromhangos előkének a felütés és az első ütés közé kell kerülnie (háromszög jelzések a 2. és a 7. ütemben).

The image shows a musical score for Piano and strings, measures 29-32. The score includes parts for Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 152 (Piano) and 144 (strings). The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex texture with polytonality. Annotations include circles around specific notes in the piano and string parts, and triangles indicating the placement of a three-note prelude. A box labeled 'S. 4965 Z.' is at the bottom.

29. kottapélda: a felütés szünete, a kísérőszólam belépések hasonló dinamikája, a népi kontrázásra emlékeztető II. zongora

Szembetűnő, hogy ez a felütés, majd az első zongora témabelépése is forte: mintha Veress szándékosan a metrumérzet természetes súlyviszonyait akarná torzítani. Mintha a kottakép (29. kottapélda) is erről árulkodna: miért ír ki Veress egy teljes ütem szünetet (ovális jelzések az első ütemben), és utána egy nyolcad felütést, egy egyszerű nyolcad felütés helyett? Ez a feleslegesnek tűnő szünet és az ezt követő két forte – amelyek közvetetten hangsúly érzetet is jelentenek – mintha azt a benyomást keltenék, hogy Veress az egyszerre történő nagyzenekari indítások nehézségét parodizálná. Erre lehet példa a második ütemben belépő

3. Interpretációs megközelítés

II. zongora szünete is, amely mintha lekésné a pontos belépést. Majd az ezt követő vonóskar szólambelépések és azok dinamikája is: ezek a 2/4 súlyviszonyaitól függetlenül mf-én játszandóak (29. kottapélda, piros és fekete kör jelzések). Mintha a szerző egy pillanatig sem szeretné, hogy a 2/4-es ütem súlyviszonyait könnyen érezzük. Ezt a bizonytalanságot csak még jobban erősíti a II. zongorában hallható, a népzenei kontrázás ritmikájára emlékeztető, szinkópás zenei anyag is (29. kottapélda, piros és fekete négyzet jelzés). Az így létrejövő zene mintha groteszk, zenei paródiára emlékeztető hatást eredményezne. Ennek a hatásos, meggyőző előadásában a tulajdonképpeni kiírt elkésések ellenére is a kamarazene a legfontosabb: ezt a népi kontrázás, a vonóskar pontos és szikrázó nyolcadbelépései és az eltorzult dallamot játszó I. zongora olajozott együttjátéka teremtheti meg.

Kamarazenei szempontból ugyancsak lényeges a 28. ütemtől kezdődő B szakasz (29b kottapélda), amikor a hegedűszólamból kiválik egy szólólista. Ezalatt a két zongora az A szakasz hegedűszólamához hasonlóan nem tematikus anyagot játszik, de harmóniájában és ritmikájában ugyancsak groteszk: mintha nem is próbálna illeszkedni a hegedűszólam virtuóz szólójának artikulációihoz.

The image displays musical score excerpts for Piano I, Piano II, and Violin Solo, numbered 28 through 39. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The excerpts are arranged in two rows. The first row contains measures 28-33, and the second row contains measures 34-39. The Violin Solo part is marked 'Vno Solo' and features a prominent, virtuosic line. The Piano parts are marked 'Pianof. I.' and 'Pianof. II.' and feature complex harmonic and rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

29b kottapélda: a zongora kísérszólama nem illeszkedik a szólóhegedű artikulációihoz:

Hasonlóan fontos a két zongora 93. ütemtől kezdődő, C formarész végén hallható, zenekar nélküli párbeszéde (29c. kottapélda), amely mintha a második Feuerwind-tétel augmentált

3. Interpretációs megközelítés

ritmikáját idézné fel. A részlet azért is groteszk, mert az idézet a Feuerwind viharzó karakterére mintha egy pasztorális, kedves emlékre tekintene vissza.

The image displays two systems of musical notation for two pianos, labeled 'Pianof. I.' and 'Pianof. II.'. The first system is enclosed in a rectangular box and has the number '95' in a small box at its top right. The notation is dense and complex, featuring many accidentals and rapid rhythmic patterns. The second system is also boxed and continues the complex musical texture. The overall style is highly technical and characteristic of Liszt's 'Feuerwind'.

29c kottapélda: a két zongora 93. ütemtől kezdődő párbeszéde, amit a Feuerwind ritmikáját idézi fel A 164. ütemtől kezdődő D formarész mintha a romantikus zongoraversenyek strettáit túlozná el¹⁵: a szinte már értelmetlenül virtuóz szakasz előadása rendkívül nehéz kamarazenei és technikai szempontból egyaránt. A molto vivo tempóban a tétel kezdetéhez hasonló, szintén megkésett belépések pontos előadásához a hangszereknek már szinte nincs idejük egymásra figyelni, de talán nem is ez a rész célja: a kezdeti groteszk zenei káosz kiteljesedik, mintha mindenkit csak a saját anyaga érdekelne. A rész pattanásig feszültté válik, amelynek a codettában sem lesz feloldása, hanem majd fricskaszerűen vége szakad.

¹⁵ Számos példát fel lehetne hozni, de hasonló strettákal lehet találkozni Liszt: Esz-dúr és A-dúr zongoraversenyeiben, Csajkovszkij b-moll zongoraversenyében, stb.

3.2. A *Klee-fantázia* megjelent hangfelvételeiről

A mai kor előadójának talán az egyik legnehezebb feladata, hogy régmúlt korok zenéjét a jelenkor megváltozott értékrendjében kell játszania. Egy előadónak ezért történelmi távlatból kell megkísérlnie felismerni a zeneszerzői szándékot, majd utána azonosulni ezzel, némiképpen túllépve a kottalejegyzés természetéből adódó korlátokon.¹ Ugyanakkor nemcsak a kotta, de egy előadás vagy hangfelvétel is elkerülhetetlenül hatást vált ki belőlünk, és akarva-akaratlanul formálja a műről alkotott elképzelésünket. Ezért fontosnak tartottam a máig elkészült felvételek megismerését és összehasonlítását az előadói koncepciók részletes megértése-megismerése céljából. Kiváltképp szerencsés, hogy az alkotás meghallgatható Veress előadásában, ahol a saját művét legjobban értő tolmácsolást hallhatjuk: Veress, a kiforrott, kimagasló hangszertudással rendelkező zongoraművészt,² aki ezzel meghatározta a *Klee-fantázia* értelmezésének egyik legautentikusabb irányát.

Az *Hommage*-ból az 1952-es bemutatója óta három CD-felvétel készült, amelyek az 1. táblázatban láthatóak:

1. Ilse von Alpenheim, Veress Sándor	Beromünsteri Rádiózenekar, Vez.: Doráti Antal	Bern: Müller und Schade, 2017. 5093/2 (az eredeti felvétel 1960- ban készült)
2. Schiff András, Várjon Dénes	Budapesti Fesztivál Zenekar, Vez.: Heinz Holliger	Hamburg: Teldec Classics, 1998. 0630-19992-2.
3. Andreas Grau, Götz Schumacher (GrauSchumacher Piano Duo)	Camerata Bern, Vez.: Erich Höbarth	Bécs: Col Legno, 2005. WWE 1CD 20240.

1. táblázat: a *Klee-fantázia* eddig megjelent lemezfelvételei

¹ Jürg Stenzl és Irene Zedlacher: "In Search of a History of Musical Interpretation." *The Musical Quarterly*, vol. 79, no. 4, 1995. 683–699.

² Bár hivatalosan Veress nem volt Bartók-tanítvány, de a zongoratanárképző elvégzésének éve alatt (1930–32) Bartók órát rendszeresen látogatta. Első zongoraművészi sikerét is szimbolikusan Bartókhhoz köti: „Az én zongorista karrieremnek fontos pillanata volt, amikor első zongoraszonátámat elvittem Bartókhhoz egy órára. Bartók tüstént érdeklődni kezdett. Kívülről játszottam, ő kézbevette a kottát, úgy követte az előadást. A szonátának különösen az első tétele tetszett neki, melybe mindenféle új zongoratechnikai dolgot írtam, részben olyasmiket, amiket jól tudtam játszani. Bartók adott néhány interpretációs tanácsot, és eljött a koncertre is, a Zeneakadémia kistermébe. Ez fordulópont volt életemben: mint zongorista, egy fokkal feljebb emelkedtem Bartók előtt.” (*Így láttuk Bartókot*. Szerk. Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, 1981. 198–199.)

3. Interpretációs megközelítés

Az 1. táblázatban látható első felvétel nyolc évvel a bemutatót követően, 1960-ban készült, az akkor még létező Schweizer Landessenders Beromünster stúdiójában.³ Az 1952-es bemutatón Veress az I. zongoraszólamot feleségével, Enid Mary Blake-vel játszotta, majd 1957-től a további 4 előadás alkalmával Ilse von Alpenheimmel – de ekkor már minden alkalommal a II. zongoraszólamot. Ezen a felvételen a Beromünsteri Rádiózenekart Doráti Antal vezényeli, akit Veress még Kodály-tanítványként ismert meg 1925-ben.⁴

Ilse von Alpenheim levélváltásunkban így emlékszik vissza a *Klee-fantázia* próbafolyamatára:

Abban az időben a Berni Konzervatóriumban tanítottam, ahol volt egy két zongorás termem. Így adott volt egy helyszín az intenzív próbafolyamatra. Veressnek a legfontosabb volt az artikuláció deklamáló jellege, amit ön is észrevett a hallgatáskor. Természetesen sokat mesélt Bartók zongorázásáról, és csodálta Bartók kristálytisza és áttetsző formákra való törekvését. Veressnek ugyancsak fontos volt, hogy minden kép hangulatát vissza tudja adni az előadás. Ahogyan hallhatta, a tempók kifejezetten fontosak voltak számára, ellentétben az azóta megjelent többi felvétellel.⁵

A Veress-féle felvétel interpretációja (I. táblázat, 1. felvétel) számos autentikus és elementáris megoldást kínál a kottaképből nem értelemszerűen kikövetkeztethető előadói kérdésre. A kiváló, sodró erejű, de mégis minden részleteiben átgondolt előadást hallgatva eszünkbe juthat Kocsis Zoltán ismert intelme, miszerint egy mű előadása során nem csupán a tökéletességre, hanem az örökérvényűségre kell törekedni.⁶ A Veress–Alpenheim-felvételen mindkét zongoraművész kimagasló, de Veress zongorajátékát hallgatva pontosan Kocsis által említett örökérvényűséget érezhetjük: a letisztult, áttetsző és sallangmentes zongorázást, ami nem divatokat követ, hanem a zenei struktúrából építkezik, és így válik kortalanná.

³ A Rádió 1931-től 2008-ig működött.

⁴ Sándor Veress: „Komponisten- Selbstportrait”. In: Andreas Traub (szerk): Aufsätze, Vorträge, Briefe. Hofheim: Wolke, 1998. 60–66.

⁵ „In jener Zeit hatte ich eine Meisterklasse am Konservatorium in Bern und in meinem Zimmer standen 2 Flügel. So war das Probenlokal gegeben für eine intensive Vorarbeit. Das Wichtigste war für Veress die Deklamierung der Artikulation, was Sie ja auch beim Anhören bemerkt haben. Ja, natürlich hat er viel über Bartók's Klavierspiel erzählt, ihn bewundert für seine Glas-klarheit, den Fokus immer auf die Struktur des Werkes gerichtet. Was ihm wichtig war, dass er für jedes dieser Bilder die richtige Atmosphäre schaffen konnte.

Tempi waren ihm sehr wichtig und die haben wir ja auch in unser Aufnahme berücksichtigt im Gegensatz zu anderen Aufnahmen.“ Az emailt a Ilse von Alpenheim engedélyével közlöm. A levél dátuma: 2023. Május 23. Saját fordítás.

⁶ Az eredeti idézet: „Az örökérvényűségre kell törekedni, nem a véglegességre. Arra, hogy az adott pillanatban a lehető legőszintebben és leghitelesebben átadhassuk a közönség számára azt az élményt, amely a művel való első találkozáskor és a darabmal foglalkozás során folyamatosan ér bennünket.”

3. Interpretációs megközelítés

Az 1. táblázatban látható második felvétel 1998-ban készült. A zongoraszólamokat Várjon Dénes (I. zongora) és Schiff András (II. zongora) előadásában hallhatjuk, a Fesztiválzenekart Veress egykori tanítványa, barátja, zeneszerző kollégája, Heinz Holliger vezényeli. A Teldec stúdiójában készült felvétel érezhetően magán hordozza a modern felvételi technika összes erényét. A felvételt árnyalatokban gazdag vonószeneke hangzás jellemzi, és az együttes egészen érzékelhető-hallható az előző fejezetben is tárgyalt kamarazenei jelleg: a zenészek a legnagyobb figyelemmel reagálnak és válaszolnak egymás zenei impulzusaira. A két zongoraművész rendkívül átütő és szuverén előadói egyéniség, akik egyedi motivikus megformálásukat érvényre juttatják a gazdag és sokrétű artikulációik előtérbe helyezésével.

Az 1. táblázatban látható harmadik felvétel 2005-ben készült, Andreas Grau és Götz Schumacher (GrauSchumacher Piano Duo) játszik a zongoraszólamot, míg a Camerata Bernt Erich Höbarth vezényeli. Kimagasló a zongorapáros összjátéka, a felvételt hallgatva gyorsan egyértelművé válik, hogy a duó összeszokott, világszínvonalú együttest alkot.⁷ Ízlésbeli kérdés is lehet ugyan, de esetenként a zenekari válasz- és szólóanyagok nem eléggé szólisztikusak, és ezáltal az előző fejezetekben tárgyalt kamarazenei, ensemble-jelleg helyett egyfajta kettősverseny koncepció valósul meg. A másik két felvétellel összehasonlítva viszont különösen kiemelendő a zongora együttjáték rendkívüli pontossága, amely kiterjed a gyors tételek (II. *Feuerwind*, V. *Steinsammlung*, és VII. *Kleiner Blauteufel*) virtuóz részeire is.

A következőkben az egyes tételek jellegzetes, meghatározóbb motívumait, témáit hasonlítom össze, majd a művel való saját személyes tapasztalataim, Alpenheim visszaemlékezése és az előző fejezetek alapján válaszokat keresek a számomra meghatározó előadói kérdésekre.

Az I. *Zeichen in Gelb* tétel előadásának talán az egyik legnagyobb veszélye, ha az előadók nem tartják be a Veress által előírt egész egyenlő 66-69 tempójelzést. Nem gondolom, hogy feltétlenül a metronómszám a lényeges, hanem az abból természetesen kibontakozó, a Kleekép által is sugallt alakzatok gazdag rétegeltsége, amelynek a zenei megfelelője lehet a tétel giusto tempójából származó karakter. Az 30. kottapéldán látható vonós fermátás akkord (ovális jelzés) ugyan tempón kívüli lehet – eszünkbe juttatva valamelyest a bécsi klasszikus nyitányok lassú bevezetőjét –, de a második ütemtől kezdődően szigorúan feszesnek kell

⁷ A GrauSchumacher Piano Duo a világ egyik legaktívabb zongoraduója, akik a kézzongorás repertoár nagyrészét lemezre vették.

3. Interpretációs megközelítés

maradnia a tételnek a 41. ütemében látható poco rubato jelzésig. Ez a koncepció a Veress–Alpenheim-felvételen jól hallható, de a formai struktúra és a képi-zenei anyag is alátámasztja ezt az elképzelést.⁸ Ha az eredeti tempó *Allegro* és feszes karakterű, akkor ugyancsak meglepetésként hathat a tétel végén (négyzet jelzés) a kontraszt: a poco quieto, távoli emlékre, búcsúra, nosztalgiára emlékeztető befejezése. A 2. táblázatban a frázisoknak egy lehetséges interpretációbeli tagolását jeleztem a Veress–Alpenheim-felvétel alapján:

1–12. ütem	12–18. ütem	18–27. ütem	27–34. ütem	34–41. ütem	41–46. ütem	47–49. ütem
------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------

2. táblázat: a frázisok lehetséges tagolása a Veress-Alpenheim felvétel alapján

30. kottapélda: a fermata után kezdődik a giusto Allegro tempó, amit majd csak a poco rubato, majd a poco quieto szakít meg

A II. *Feuerwind* tételben mindhárom felvételen a zongorák által játszott duplán pontozott, az előző fejezetben is tárgyalt tematikus komplementer akkordpárok különböző koncepciókban jelennek meg.⁹

A Veress–Alpenheim-felvételen a II. zongora akkord válaszai nem mindig pontosak, ezáltal a tétel zenéje és a Klee-képből is eredeztethető *con fuoco* mint karakter nem válik meghatározóvá. Lehet, hogy a ritmus már-már triolára emlékeztető jellege nem volt

⁸ Részletesebben ezekről az előző fejezetekben írtam

⁹ A 3.1. Fejezetben a 2. kottapéldán látható a szóban forgó szakasz

3. Interpretációs megközelítés

szándékos előadói koncepció, viszont így a motívum sokszínűsége is megmutatkozik: dallamlépésként, (háromszög jelzés) és nem csak ritmikai effektusként van jelen.

A Schiff–Várjon-felvételen a motívum rendkívül ritmikus és pontos, és az akkordpárok különösen artikuláltak. A harmóniak hangszínei is változatosak, ezáltal létrehozva egyfajta szintézist a dallami, harmóniai és a ritmikai elemek között.

A Grau–Schumacher-felvételen a szóban forgó motívum kifejezetten éles ritmusként van értelmezve, ahol már a válaszkord szinte együtt jön az elsővel. A harmincketted akkordok hangjait gyorsaságuk miatt gyakran nem lehet tisztán hallani, így a motívumok kizárólag ritmikai effektusként hallhatóak.

A motívum ideális előadása a ritmus és a dallami lépés szintézisében keresendő, mert így világossá válik az akkordpárok különbözősége: a válaszkord a Klee-képen is látható cikázó, nyilakhoz hasonló kiszámíthatatlansága így érvényesülhet a legjobban.¹⁰

A tételből kiemelném még az 51. ütemtől a tétel végéig tartó szakasz előadását: a 2.2. fejezetben említett „eszi-szedi” és a Bartók 3. zongoraverseny első tételére tett utalásoknak egyértelműen meg kell jelenniük az előadásban is, kiemelve a 31. kottapéldán látható (kör jelzés) hangsúlyokat. Ez az elképzelés az 1. és a 2. felvételen meggyőzően tud érvényesülni, de a 3.-on kevésbé.

The image displays two pages of a musical score, likely from Bartók's 3rd Piano Concerto. The left page is numbered 30 and the right page is numbered 31. The score includes parts for Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The piano parts feature circled notes and accents, which are the 'eszi-szedi' motif mentioned in the text. The score is marked with 'S. 4965 Z' at the bottom of each page.

31. kottapélda: Bartók 3. zongoraverseny utalások, és „eszi-szedi”

¹⁰ Erről részletesebben az 1.2. Nonfiguratív elemek a zenében fejezetben írok

3. Interpretációs megközelítés

Az III. *Alter Klang* tétel a három felvételen nagyon különböző megközelítésben hallható, ami a kottakép által sugallt sokféle értelmezési lehetőségéből eredeztethető. Ez a ciklus egyedüli tétele, ahol két ilyen hosszú, a romantikus versenyművek felépítésére emlékeztető, egybefüggő szólószongora-szakaszokat hallhatunk: az 1.-től a 21. ütemig és a 34.-től a 49.-ig. Ezt ugyancsak egy hosszabb egybefüggő vonós szakasz tagolja a 22. ütemtől a 34.-ig. A következő összehasonlításban a tétel 1. ütemétől a 21.-ig tartó, a *Klee-fantázia* előadói szempontból talán legkülönlegesebb szólószongora-szakaszával foglalkozom.

34

III ALTER KLANG

Andante con moto (♩ = 60-68)

Pianof. II.

Pianof. II.

Pianof. II.

32. kottapélda: a sarabande-hoz hasonlító kíséret a négyzettel jelölt részek, a népzenei motívumokkal keveredő, barokkos ornamentikájú dallamok a körrel jelölt részek.

Veress a népzenei elemekben is gazdag felsőszólamot (32. kottapélda, kör jelzés) meglepően ritmikusan és pontos artikulációkkal játsza. Az 5/4-es metrum ellenére, a 3/4-es sarabande tagoltságára emlékeztető kíséret (négyzet jelzés) állandó lüktetését giustón tartja, miközben a felső szólam is rendkívül pontos a ritmust illetően: élesen hallhatóak a különböző ritmusegységek közötti átmenetek, (háromszög jelzés) különösen egyértelművé téve a felső szólam komplex, mozaikszerű ritmikáját.

Schiff ezt a szakaszt sokkal inkább a bartóki parlando-rubato játékmód felől közelíti meg: a különböző ritmustagolások a felső szólamban, a gazdag hangszínek és a változatos artikuláció sokkal inkább egy megírt improvizációra emlékeztethetik a hallgatót. A

3. Interpretációs megközelítés

kísérőanyag feszessége és a felső szólam szabadsága C. P. E. Bach *Versuch*-ját¹¹ idézheti fel.

A Schumacher–Grau-felvételen az említett rész mindkét szólama giusto hallható, amelyben hasonlít részint az I. felvételre, de a kíséret háromnegyedes tagolása mind agogikákban, mind a hangszínváltásokban megmutatkozik a korábbi felvételekhez képest.

Azt gondolom, hogy a sarabande jellegnek a Schumacher–Grau-felvételen hallható, hangszínekben megmutatkozó kiemelése meggyőző, és ezzel párhuzamosan nem zárja ki a Veress–Alpenheim-előadás felső szólamában hallható ritmikáját és annak konkrét artikulációit sem. Ez a fajta strukturális, de mégis szabad zongorajáték valamelyest Bartók zongorázását idézheti fel. Ahogy a parlando-rubato Bartóknál sem a teljes, lüktetésmentes szabadságot jelenti¹², úgy ez Veress – mint egykori Bartók tanítvány – zongorázásában is felfedezhető.

Más, képi-zenei párhuzam is egy előadói koncepció része lehet: ahogy a Klee kép és a tétel címe is magában hordozza a régi melódiára utaló lehetőségét, úgy Veress számára a klasszikus kánont, a régi melódiát a Bachra és Bartókra emlékeztető motívumok jelenthetik. Figyelemre méltó párhuzam, hogy Klee *Alter Klang* című festményén is közvetetten felfedezhető a régi mesterekre, da Vinci Keresztelő Szent Jánosára tett szimbolikus utalás.¹³ Ez az utalás Veress és Schiff előadásában félreérthetetlenül megmutatkozik: felismerhető Schiff híres Bach játéka, Veress giusto karaktereiben pedig a 60-as évek Bach interpretációi.¹⁴

Veress műismertetőjében¹⁵ a sorozat középpontjában álló IV. *Unten und oben* tételről írja, hogy az hangzásban valósítja meg az általános zenei-képi elemet: a vonalat. A képi vonal zenei interpretációbeli megfelelője lehet az egyfajta lineáris, dallamorientált előadásmód: a hangszerek egymás témátöredékeit folytatják, ezáltal létrehozva egy állandó, fentről-lentről hallható dallamívet. A tétel felvételeit ebből a szempontból és a 3.1. fejezetekben tárgyalt kamarazenei jelleg megvalósulása alapján hasonlítom össze.

¹¹ C. P. E. Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Wolfgang Horn. (szerk.) Reprint. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2002.

¹² Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat). 112.

¹³ Andrew Kagan: *Paul Klee. Art and Music* New York: Cornell University Press, 1983. 114.

¹⁴ Nem lehet tudni, hogy Veress ismerte-e Glenn Gould Goldberg Variációinak 1949-es felvételét, de nem kizárható ez a feltételezés. A két interpretáció között nagyon sok a hasonlóság.

¹⁵ Veress Sándor: „Homage à Paul Klee.” (A gépiratos szerzői műismertetés Berlász Melinda Veress-gyűjteményében. A szerző ajándéka a tanulmánykötet szerkesztőjének)

3. Interpretációs megközelítés

A Veress–Alpenheim-felvételen a zongoraszólamok közötti zenei párbeszéd olajozott és áttetsző. Az előadás komolyan veszi a Veress által megadott negyed egyenlő 92 tempójelzést, ami miatt a tétel linearitása rendkívül jól megmutatkozik. De ennek a tempónak néhol áldozatul esnek a vonósok téma-töredék dialógusai, amelyek a tétel felvételének kezdetét leszámítva nem elég markánsak. Hasonló a vonósdialógus és a gyors tempó tekintetében a Schumacher–Grau-felvétel is. A zongoraszólamok párbeszéde természetes és ritmikus, de a vonósok mintha csak kísérőszerepet töltenének be, és emiatt talán nem tud érvényesülni a kamarazenei jelleg.

A Schiff–Várjon-felvételen hallható koncepció különleges, mivel a szerző által kért tempónál ez lényegesen lassabb, viszont talán pont emiatt a hangszercsoportokon átívelő párbeszéd sokkal érthetőbb. Nagyon világos minden téma-indítás, függetlenül attól, hogy milyen hangszercsoport játssza azt.

Az V. *Steinsammlung* tétel felvételei közül kiemelkedik Schiff és Várjon előadása, mivel mindvégig a bolgár ritmusra emlékeztető téma anyagok (33. kottapélda, négyzet jelzés) leggiero, könnyed karakterét az A. részekben¹⁶ a nehéz zenei anyag ellenére megtartják, egyfajta felszabadult dinamizmust kölcsönözve az előadásnak. A vonóskarnak a *col legno battere*, komplementer kísérőanyagának pontos előadása nehéz feladat, ami ezen a felvételen ugyancsak rendkívül áttetsző. Talán csak egy felvételvágási hiba maradhatott a 14. és a 15. ütemben ahol a II. zongora akkordjai kimaradnak. A B. rész a 49. ütemtől kezdődően (33. kottapélda) egy *f* szakasz, ami talán dinamikájában állhatna nagyobb kontrasztban a főrésszel, de kétségtelen, hogy a rész által sugallt nyugtalanság ebben a dinamikában is megvalósul.

¹⁶ Lásd részletesebben az analitikus fejezetben

3. Interpretációs megközelítés

33. kottapélda: leggiero, szabályalan ritmusok, és a *f* kontrasztáló középrész

A Schumacher–Grau-előadás mindhárom felvétel közül a legpontosabb. Az együttláték mindvégig precíz, a bolgár ritmusra emlékeztető, szabálytalan hangsúlyok maguktól, természetesen bontakoznak ki. A másik két felvétel hangzásbeli összevetésében talán eszünkbe juthat, hogy az azokon tapasztalt könnyed, elegáns leggiero játékmód itt kicsivel súlyosabb. A középrész *f* kontrasztja (33. kottapélda) viszont ezen a felvételen a legmarkánsabb, ezáltal jó formai orientációt nyújtva a hallgatónak.

A Veress–Alpenheim-felvétel tempója valamivel gyorsabb, mint a másik két felvételé, ezáltal a Klee-képen is felfedezhető dinamizmus átélhetőbbé-hallhatóbbá válik. A vonóskar együttlátéka, a zongorákkal ellentétben, kissé pontatlan – viszont a korábban említett leggiero karakter ennek ellenére mindvégig megmarad. A bolgár ritmus cikázó, játékos hangsúlyai ezen a felvételen a legelevenebbek, amelyek ezáltal dallami szerepet is betöltenek.

A *Grün in grün* tétel felvételeinek az összehasonlításakor a Klee-képen is meglevénedő színárnyalatok gazdagságát, és ezeknek az árnyalatoknak a fekete vonalakkal való tagoltságának a zenei megvalósulását kerestem. Ismerve a tétel struktúráját és a korábbi fejezetekben tárgyalt szempontokat, adta magát a szubjektív értelmezés, hogy a képi színárnyalatoknak a zenei hangszínek, míg a szabálytalan képi tagolásnak a változó ütemű

3. Interpretációs megközelítés

vonós motívumok (34. kottapélda, négyzet jelzés) frazeálása lehetne az interpretációban megjelenő zenei megfelelője. Mivel a tételben a vonóskar szerepe jelentősebb, mint a két zongoraszólamé, ezért a következőkben ezt fogom összehasonlítani.

□

34. kottapélda: a változó ütemű vonós motívumok tagolása

A vonós motívumok szabálytalansága a Beromünsteri Rádiózenekar tolmácsolásában természetesen és szervesen bontakoznak ki. A vonóskar a frázisokat hangszínekkel tagolja, kiemelve egyúttal a magyar népzeneire emlékeztető motívumok karakterét.

A Camerata Bern vonóshangzása ugyancsak ritmikus és plasztikus, és ebben is felfedezhető a bartóki előadói hagyományra emlékeztető előadásmód: a 34. kottapéldán, a harmadik négyzetben látható dallami lépés első hangja a hangsúlyos, és nem a szinkópa. (háromszög jelzés). Ugyancsak rendkívül szép az az árnyalat, ahogy a B. részben a vonóskar egy zsongó, de mégis polifon hangzást tud elérni, megteremtve ezzel a Klee-kép pasztorális jellegét.

Talán meglepő, hogy pont a Fesztiválzenekar vonósainak a hangzása idézi fel a leginkább a romantikus, szimfonikus hangzást a másik két felvételen tapasztalható magyar népzeneire hasonlító előadással ellentétben. Itt a motívumok tagolása nem is olyan egyértelmű, mint a másik két felvételen, míg a koncepció sokkal inkább a dallami fordulatok improvizáció jellegét helyezi előtérbe.

A VII. *Kleiner Blauteufel* tételt Veress műismertetőjében¹⁷ a képi alapélmény zenei kivetülésének kategóriájába sorolta. Ezt az alapelvet, a groteszk zenei kivetülését a három felvétel közül a legjobban a Veress–Alpenheim-felvételen lehetne megragadni.

Kétes, hogy előadói koncepció lenne¹⁸, de a Veress–Alpenheim-felvételen a két zongoraszólam mindig kicsit gyorsabb a zenekarnál, de paradox módon ez nagyon talál a

¹⁷ Veress: I.m.

¹⁸ A zongoraszólam a nyomtatott kottában 8 metronómszámmal gyorsabb a zenekarnál. A letisztázott, a Paul Sacher Stiftung birtokában lévő kéziratból kiderült, hogy ez egy hiba, a tempók megegyeznek.

3. Interpretációs megközelítés

tételhez, kiemelve az állandó hajszoltság érzetét.¹⁹ Ugyancsak feltűnő, hogy a Veress-féle előadásban a téma staccatói (35. kottapélda, ovális jelzések) minden alkalommal marcatón szólalnak meg, mintha nem lenne hierarchikus viszony a hangok között, ezáltal még jobban kidomborítva a tétel bumfordiságát.

Ezzel a felvétellel ellentétben a másik kettő tempója egységes és lassabb, és – talán emiatt is – az első felvétel tükrében a hajszoltság élménye nem olyan elementáris. Mondhatnánk talán, hogy emiatt a képi-zenei párhuzam nem olyan átütő, viszont az előadói koncepciók inkább másra helyezik a hangsúlyt. A Schiff–Várjon-felvételen a 35. kottapéldán látható staccatókat a Veress-féle előadással ellentétben inkább könnyedén és légiesen hallhatjuk, de az előadás a fisz-asz szűkített terc-lépések eltúlzásával mégis eléri a groteszk hatást. A 35. kottapéldán látható rész a Schumacher–Grau-féle előadásban kiemelkedik az együttjáték pontossága miatt. Kiemelendő, hogy a tétel 164. ütemtől kezdődő Molto Vivo szakaszában hallható rendkívül nehéz és a komplex stretta szakasz a többi felvétellel összehasonlítva már-már szinte könnyűnek és természetesnek hat.

The image displays a musical score for the 35th example, featuring staccato markings and dynamics across various instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking of 152 for the piano parts and 144 for the string parts. The score includes various dynamics such as *mf* and *pizz.* (pizzicato). There are several annotations: a large oval around the piano parts, a red box around a piano part, and a red triangle around a piano part. The score is numbered 5 and includes the reference 'S. 4965 Z.' at the bottom.

35. kottapélda: a VII. Kleiner Blauteufel témája és artikulációi

¹⁹ A felvételt hallgatva könnyen eszünkbe juthat a Schumann g-moll szonáta I. tételének tempójelzése: I. So rasch wie möglich - Schneller - Noch schneller.

Bibliográfia

- Barthes, Roland: „A kép retorikája.” *Filmkultúra* 26/5 Ford. Angyalossy Gergely (1990.május): 64-72.
- Beckles Willson, Rachel: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 59-63.
- : „A New Voice, a New 20th Century? An Experiment with Sándor Veress.” In: *Tempo* 62/243 (2008. május): 36-41
- Bach, C. P. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Wolfgang Horn. (szerk.) Reprint. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2002.
- Berlász Melinda: „Veress Sándor – A népzenekutató.” In: Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: Veress Sándor. Berlász Melinda (szerk.): Budapest: Zeneműkiadó 1982. 136–148.
- : „Veress Sándor népzenei írásai.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korokról*, Budapest: Püski Kiadó, 2001. 300-308.
- : „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935-1962).” In: Ittész Milály (szerk.): *Részletek az egészhez. Emlékkönyv Bónis Ferenc tiszteletére* (Budapest: Argumentum Tudományos Kiadó, 2012). 423.
- : „»Ad trio d’archi«: Ein Dokument zum harmonischen Denken von Sándor Veress” In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 37 (1994), 30-33.
- Bónis Ferenc: „Three Days with Sándor Veress the Composer, Part I.” *The New Hungarian Quarterly* 28/108 (1987): 201-210. „Part II.” *The New Hungarian Quarterly* 29/109 (1988): 217-225. „Part III.” *The New Hungarian Quarterly* 29/111 (1988): 208-214.
- : *Üzenetek a XX. századból, Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski Kiadó, 2003. 88-100.
- : *Bartók Béla-Annie Müller-Widmann levelezése/Briefwechsel 1935-1940*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2016.
- Bonnefoit, Régine: „Paul Klee.” In: Régine Bonnefoit–Martina Dobbe–Fabienne Engelhofer (szerk.): *Taking the Line for a Walk*, Köln: Snoeck, 2014. 34-62.
- Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek*. Budapest: Occidental Press, 2007.
- Demény János: „Veress Sándor – életmű-vázlat.” In: Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: Veress Sándor. Berlász Melinda (szerk.): Budapest: Zeneműkiadó 1982. 12-57.
- Favre, Max: „Musik zu Klee Bildern.” *Der Bund* (1952. január 18)

- Field, Cristopher D. S-Helm, E. Eugen-Drabkin, William : „Fantasia.” In: Stanley Sadie: (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001. 15. kötet. 411-414.
- Gerlich, Thomas: „Sándor Veress’ Klaviertrio über drei Gemälde alter Meister.” *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996. március), 30-34.
- : „Neuanfang in die »Wahlheimat«? Zu Sándor Veress’ »Hommage à Paul Klee«” In: Ulrich Mosch–Matthias Kassel (szerk.): „*Entre Denges e Denezzy...*”: *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, Mainz: Schott, 2000. 399-406.
- : „»Tempi passati« or »Tempi da venire...?«: Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág” In: Ujfalussy József (szerk.): *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002 június. 425-442.
- Werner Haftmann: „Formaesemények.” In: Werner Haftmann (szerk.): *A képi gondolkodás útjai* Ford.: Szántó Tamás 1988, München: Prestel Verlag München, 1950. 131-149.
- Hoffmann-Allenspach, Tobias: „Max Favre.” In: Andreas Kotte (szerk.): *Theaterlexikon der Schweiz Band 1*, Zürich: Chronos Verlag, 2005. 565.
- Kagan, Andrew: *Paul Klee. Art and Music* New York: Cornell University Press, 1983.
- Klee, Felix: „Theater und Musik.” In: uő. (szerk.) *Paul Klee – Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*. Zürich: Diogenes Zürich, 1960. 86-96.
- Klee, Paul: *Tagebücher 1898-1918*. August Macke, Louis Moilliet (szerk.) Berlin: Hantje Katz Verlag, 1988.
- Lanz, Doris: „Es ist aber nur Mittel, nicht »Ziel«. Zur Rolle der Zwölftontechnik bei Sándor Veress und Wladimir Vogel um 1950.” In: Anselm Gerhard–Hans-Joachim Hinrichsen–Laurenz Lütteken–Klaus Pietschmann (szerk.): *Sándor Veress. Komponist-Lehrer-Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 88-106.
- : „Ein Gewundener Weg zur Passhöhe. Dokumentete zu Sándor Veress’ Einbürgerung in die Schweiz.” In: Anselm Gerhard–Hans-Joachim Hinrichsen–Laurenz Lütteken–Klaus Pietschmann (szerk.): *Sándor Veress. Komponist–Lehrer–Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 240-277.
- Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat). 112.
- Schönberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. ford. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Stenzl, Jürg és Zedlacher, Irene: “In Search of a History of Musical Interpretation.” *The Musical Quarterly*, vol. 79, no. 4, 1995. 683–99.

Terényi Ede: "Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés." In: Berlász Melinda–Demény János– Terényi Ede: Veress Sándor. Berlász Melinda (szerk.): Budapest: Zeneműkiadó 1982. 58-135.

Yehudi Menuhin Levele Veress Sándornak, 1960 október 4-i datálással. A level eredeti példányát (Paul Sacher Stiftung, Basel - Veress-gyűjteménye) megtekintésre bocsátotta Claudio Veress. Saját fordítás.

Traub, Andreas (szerk.): *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke, 1998.

Veres Bálint: „Kortárs Zene: Egy észrevétlen nagyság: Centenárium Veress Sándor hangversenyek margójára” *Muzsika* 51/1 (2008. január): 44-46.

Veress Sándor: „Hommage à Paul Klee.” Gépiratos angol nyelvű szerzői műismertetés Berlász Melinda Veress-gyűjteményében. A szerző ajándéka a tanulmánykötet szerkesztőjének.

—————: levele Demény Jánosnak, 1990. április datálással, Berlász Melinda Veress-gyűjteményéből. A levél eredeti példányáról (Paul Sacher Stiftung, Basel - Veress-gyűjteménye) Berlász által készített kéziratos másolat.

—————: „Komponisten- Selbstportrait”. In: Andreas Traub (szerk.): *Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke, 1998.

—————: levele Colin Masonnak, 1949. Május 13-i datálással. A levél eredeti példányáról (Paul Sacher Stiftung, Basel - Veress-gyűjteménye) készült másolat a veress.net oldalon elérhető. Utolsó megtekintés: 2023.07.16.

—————: Moldvai gyűjtés. Berlász Melinda–Szalay Olga (szerk.) *Magyar Népköltési Gyűjtemény XVI*. Budapest: Múzsák kiadó 1989. 421.