

OSZTROSITS ÉVA

VERESS SÁNDOR:  
CONCERTO VONÓSNÉGYESRE  
ÉS ZENEKARRA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

VERESS SÁNDOR: *CONCERTO  
VONÓSNÉGYESRE ÉS ZENEKARRA.*  
ÚJ SZERZŐI TÖREKVÉSEK A  
HAGYOMÁNYOS ÉS AZ ÚJ  
KIFEJEZÉSMÓDOK SZINTÉZISÉRE.

OSZTROSITS ÉVA

TÉMAVEZETŐ: DR. BERLÁSZ MELINDA (CSc)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

## Tartalomjegyzék

|  |    |
|--|----|
| Köszönetnyilvánítás  | IV |
| Bevezető   | V  |
| 1. Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor <i>Concerto vonósnégyesre és zenekarra</i> című versenyművének keletkezéstörténetében | 1  |
| 1.1. Veress Sándor és Végh Sándor előadóművészi és alkotói együttműködése (1935-1962)  | 1  |
| 1.2. Paul Sacher alkotói támogatása a versenymű megszületése érdekében   | 12 |
| 2. A vonósnégyesverseny bemutatása, analízise és a hangfelvételek tanulságai   | 15 |
| 2.1. A versenymű bemutatása  | 15 |
| 2.2. Az 1. tétel analízise – <i>Le cadenze (Molto allegro risoluto)</i>  | 20 |
| 2.3. A 2. tétel analízise – <i>Gli ordinamenti (Andante tranquillo)</i>  | 50 |
| 2.4. A 3. tétel analízise – <i>Le fanfare (Presto leggero)</i>   | 58 |
| 2.5. A versenymű hangfelvételei  | 72 |
| 2.5.1. A Végh Quartet és a Basel Quartet hangfelvételeinek összehasonlító vizsgálata   | 72 |
| 2.5.2. A versenymű előadásának sajátosságai  | 75 |
| Összegzés  | 85 |
| Függelék   | 86 |
| I. A versenymű ősbemutatója alkalmából írt szerzői műismertetés német nyelvű szövege   | 86 |
| II. Veress Sándor nyilatkozatai a dodekafóniáról   | 88 |
| III. A Concerto vonósnégyesre és zenekarra felvételeinek CD-borítói  | 91 |
| Bibliográfia   | 93 |

## Köszönetnyilvánítás

Hálával tartozom mindenekelőtt konzulensemnek, Berlász Melindának, aki informatív, minden részletre kiterjedő tudásával, rendkívüli odaadásával és szeretetével segítette a disszertációm elkészítésének különböző fázisait.

Köszönetemet szeretném kifejezni a Zeneakadémia Doktori Iskolájának, ahol lehetőséget kaptam a kutatási területem elmélyítésére. Külön köszönöm Füstös Katának és Kőrösi Mártának, hogy a Doktori Iskolában eltöltött éveim során a szervezési és az adminisztratív feladatokban mindig számíthattam rájuk.

Köszönet illeti szemináriumvezetőmet, Dalos Annát, aki bevezetett a disszertációírás rejtelmeibe és magas minőségű tudományos gondolkodásra sarkallt.

Köszönöm Perényi Eszternek, hogy számos szakmai és praktikus tanáccsal látott el.

Hálámat szeretném kifejezni Sándor Lászlónak, Bán Máténak és Mihalicza Csengének, akik a kottapéldák szerkesztésében voltak segítségemre.

Hálás vagyok a Budapest Music Centernek és az ott dolgozóknak, különösen Kégl Andrásnak, hogy nyugodt és inspiráló környezetet biztosítottak a disszertációm megírásának utolsó időszakában.

Köszönöm mindazoknak a segítségét, akik a disszertáció megírásához szükséges tudás megszerzéséhez bármely módon hozzásegítettek.

Végül óriási köszönettel tartozom Szüleimnek, Testvéreimnek és Barátaimnak, akik munkám során kitartóan buzdítottak, türelemmel és figyelemmel támasztottak meg a legnehezebb időkben is.

Budapest, 2023. augusztus 30.

Osztrosits Éva

## Bevezetés

Veress Sándor, a 20. század egyik meghatározó jelentőségű magyar zeneszerzője az 1949-es emigrációját követően életének második felét Svájcban töltötte. A *New Grove* lexikon Veress Sándor-szócikkének írói magyar származású, svájci zeneszerzőnek nevezik meg.<sup>1</sup> Ennek ellenére a magyar gyökerek és a népzeneből fakadó gondolkodásmód erőteljesen jelen volt Veress minden alkotóperiódusában.

Veress életműve méltatlanul kevesek számára ismert hazánkban, és műveinek megszólaltatása is meglehetősen ritka a koncerteken. Első személyes élményem zenéjével a 2015-ös Lockenhaus Kammermusikfest egyik koncertjéhez köthető, ahol a *Vonóstriót* Vilde Frang, Lawrence Power és Nicolas Altstaedt szólaltatták meg. A trió mellett a Veress-tanítvány, Heinz Holliger vezetésével Veress másik meghatározó kompozícióját, a *Hommage à Paul Klee* című fantáziát adtuk elő. A téma iránti érdeklődésemet egyértelműen ehhez az eseményhez kötöm.

Erre az erőteljes élményre alapozva nekiláttam feltérképezni Veress alkotómunkásságát. Így adódott, hogy – aktív vonósnégyes- és kamaramuzsikusként – Veress *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című kompozícióját választottam a disszertációm témájaként. A Veress életműből fellelhető – magyar, német és angol nyelvű – irodalmon túl, a műveinek megismerésével és előadásával mélyítettem az ismereteimet. Ennek eredményeképpen a Magyar Művészeti Akadémia három éves ösztöndíjprogramjának középpontjába Veress hegedűt és brácsát alkalmazó összes kamarakompozícióját helyeztem, amelyeket Bartók Béla megfelelő apparátusú műveivel párosítva, hat koncerten szólaltattam meg zenésztársaimmal.

A Verestől megszólaló művek a következők voltak: *Szólószonáta hegedűre, Szonatina hegedűre és csellóra, Vonóstrió, Szonatina hegedűre és zongorára, Cukaszőke csárdás hegedűre és zongorára, Nógrádi verbunkos hegedűre és zongorára, Zongorás-trió, Klarinét-trió, Baryton-trió, 2. Szonáta hegedűre és zongorára, Hegedűverseny* (zongorakíséretes verzió), *Memento* brácsára és bőgőre, valamint az *1.* és a *2. vonósnégyes*.

---

<sup>1</sup> Demény János–Berlász Melinda: „Veress, Sándor”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. Oxford: Oxford University Press, 2001. 26. kötet, 472- 474. 472.

Továbbá 2022-ben lehetőségem nyílt előadni Veress *Hegedűversenyét* a debreceni Kodály Filharmonikus Zenekar kíséretével. A versenyművet két alkalommal szólaltattuk meg: a budapesti Művészetek Palotájában és a debreceni Kölcsey Központban.

A dolgozatom középpontjában szereplő *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* a kamarazene és a versenymű műfajainak egyesítéséből létrejövő kompozíció, amely mindkét műfaj sajátos tulajdonságát magán hordozza.

A disszertáció 1. fejezetében Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének ösztönző-szerepét tárgyalom. Végh Sándor és Veress Sándor művészi-alkotói közössége megkerülhetetlen jelentőségű, amelyet a közös koncertjeiken megszólaltatott és a Végh által bemutatott és előadott kompozíciókon keresztül mutatok be. A fejezet további részében Paul Sacher 20. századi Nyugat-európai zeneszerzést támogató és ösztönző szerepéről írok, különösképpen a felkérésére komponált Veress-művekre fókuszálva.

Dolgozatom 2. fejezetében átfogó képet kívánok nyújtani Veress vonósnégyesversenyéről. A keletkezéstörténetet bemutatva, a korabeli kritikán át a versenymű mikro-analízise kerül a középpontba. Elemzésem formai és motivikai szempontból kívánja bemutatni a versenyművet. A fejezet utolsó részében a mű előadásairól rögzített hanglemezeket szemléltetem, az ősbemutató felvételét középpontba helyezve.

A kutatási ismereteim alapján kijelenthető, hogy a vonósnégyesverseny analízisére és a hangfelvételek vizsgálatára a korábbiakban még nem történt kísérlet a Veress-irodalomban, így ez adhatja a disszertációm megírásának újdonságot jelentő érvényességét.

# 1. Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnegyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

## 1.1. Veress Sándor és Végh Sándor előadóművészi és alkotói együttműködése (1935-1962)

Veress Sándor és Végh Sándor közel három évtizedes (1935–1962) szakmai és baráti kapcsolata során számos jelentős alkotás és előadás született. Együttműködésük három időszakában különböző minőségben, szerepvállalással voltak jelen egymás művészi tevékenységében, de mindvégig összekapcsolta őket a kortárszene iránti elköteleződésük.

Közös alkotómunkásságuk első periódusában (1935–1937) Végh Sándor az Új Magyar Vonósnegyes tagjaként vállalt szerepet Veress Sándor két kvartettjének bemutatásában.<sup>1</sup> Az 1935-ben Végh Sándor és legjobb barátja, Koromzay Dénes javaslatára megalakult kvartett Palotai Vilmosmal és Szervánszky Péterrel teljesedett vonósnegyessé. Az együttes minden tagja szólista kvalitású és a kamarazenében is jártas muzsikus volt. A kvartett alapítását megelőzően Végh és Koromzay már számos kamarafelállásban játszottak együtt.<sup>2</sup> Koromzay Hubay Jenő tanítványaként diplomázott a Zeneakadémián, majd egy évre Berlinbe utazott, hogy Flesch Károlynál folytassa tanulmányait. Az Új Magyar Vonósnegyesnek 1972-ig volt a mélyhegedűse. Végh, Szervánszky és Koromzay is megbízhatóan brácsáztak, de a legnagyobb gyakorlattal Koromzay bírt, így hármójuk közül ő vállalta ennek a posztnak a betöltését. Palotai Vilmos Schiffer Adolf növendékeként ugyancsak a Zeneakadémián végzett, majd Berlinben tanult tovább Hugo Beckernél. Az Új Magyar Vonósnegyesben 1956-ig működött gordonkásként. Szervánszky Péter ugyancsak Hubay-növendékként diplomázott a Zeneakadémián, 1933-ban, nevéhez fűződik Bartók *Hegedűversenyének* 1944. január 5-i, magyarországi bemutatója, valamint több éven át a Waldbauer–Kerpely-vonósnegyesben való részvétele is.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935—1962).” In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2012). 423-439. 424.

<sup>2</sup> Löwenberg Dániel: Végh Sándor. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012). 58.

<sup>3</sup> I.m., 57.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

Az együttes névválasztása is tudatos: a külföldön Magyar Vonósnégyesként ismert Waldbauer–Kerpely-kvartetthez fűződő viszonyukat, szellemi rokonságukat akarták kifejezni az Új Magyar Vonósnégyes névvel.<sup>4</sup> Végh a következőképp emlékezett vissza:

A mi kvartettünk a Waldbauer-vonósnégyes egyik hajtása volt. Vallomásként mondom, nagyon sokszor gondoltam rá, hogyan játszhatná az Imre, milyen tempóval, milyen frazírozással – az ő jelenléte, szelleme, a hangja, a hegedülési módja felejthetetlen. [...] Mikor megalapítottam a saját kvartettemet, bátorított minket, s mindig jó kritikával egyengette az utat. Érezte, hogy az ő nyomdokain haladunk.<sup>5</sup>

A kvartett a kortárs komponisták, köztük Kodály zeneszerző növendékei opuszainak a megismertetését és népszerűsítését tűzte ki célul.<sup>6</sup> Az együttes első nemzetközi sikere 1935 szeptemberére datálható, amikor Prágába, az Új Zene Nemzetközi Társasága 13. fesztiváljára kaptak meghívást, ahol Alan Bush *Dialectic* című műve mellett, Veress Sándor *I. vonósnégyesét* mutatták be.<sup>7</sup> A koncertet követő kritika a legjobb együttesek közé sorolta őket.

A prágai siker Veress pályakezdése és a Végh által vezetett együttes szempontjából is fontos állomás volt. Veress *I. vonósnégyesének* magyarországi bemutatója az UMZE szervezésében, a Fodor Zeneiskolában volt, 1936. március 20-án.<sup>8</sup> Tóth Aladár elismerően nyilatkozik a koncertről a Pesti Naplóban: „finom artisztikus formáiban is frissen, folyamatosan daloló első tétele: előkelő, rangos helyet követel magának a legifjabb zeneszerzőnemzedék munkásságában.”<sup>9</sup>

1936 januárjában, személyes okok miatt a 2. hegedűs Szervánszky Péter kilépett az Új Magyar Vonósnégyesből. Helyét a Waldbauer-növendék, Halmos László (eredeti nevén Spitzer László) vette át, aki 1936-ban diplomázott a Zeneakadémián. Számos alkalommal kamarázott együtt Kuttner Mihállyal, Szabó Pállal, valamint Tátrai Vil móssal.<sup>10</sup> A kvartett

---

<sup>4</sup> I.h.

<sup>5</sup> Farkas Zoltán: „Száz éve született Waldbauer Imre.” *Muzsika* 35/5 (1992. május): 15.

<sup>6</sup> Berlász, i.m., 425.

<sup>7</sup> Bónis Ferenc: „Három nap Veress Sándorral.” In: Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek*. (Budapest: Occidental Press, 2007). 27.

<sup>8</sup> Demény János: „Veress Sándor – Életmű-vázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 12-57. 22.

<sup>9</sup> I.h.

<sup>10</sup> Löwenberg: i.m., 60.



Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

sikere a tagcsere ellenére is töretlen maradt. Repertoárjuk nagy részét továbbra is a kortárs művek alkották (Veress, Kadosa, Wladimir Vogel, Alan Bush).<sup>11</sup> Az igazi sikert meghozó mű, a Bartók 5. *vonósnégyes* bemutatását követően is számos alkalommal tűzték műsorra Veress 1. *vonósnégyesét*. Így történt Bartók 5. kvartettje bécsi bemutatóján is, 1936. február 18-án. A továbbiakban számos európai városban játszották el a Bartók-művet Veress és más szerzők opuszainak kíséretében, például Bázelen, Genfben, Strasbourghban, Londonban és Barcelonában.<sup>12</sup> A turnéjuk amszterdami állomásán, 1937. március 12-én a Székely házaspár otthonába hívta a kvartettet, ahol az este folyamán a közös muzsikálás sem maradt el: Székely vonósnégyesét szólaltatták meg.<sup>13</sup>

A turné végeztével, hazatérve Budapestre, Koromzay és Palotai felvetették, hogy a Hollandiában élő Székely Zoltánt kérjék fel a kvartett új primáriusának, ennek következményeként Végh kerüljön Halmos László helyére, a második hegedűsi posztra. Végh bár vonakodva, de vállalta a szekund szerepet is, miután Székely elfogadta Koromzayék ajánlatát azzal a feltétellel, ha a kvartett többi tagja is Hollandiába költözik. Így tehát az Új Magyar Vonósnégyes – hollandiai áttelepülésüket követően – 1937 nyarán Székely–Végh–Koromzay–Palotai felállásban kezdte meg működését.<sup>14</sup> A vonósnégyes új célkitűzése is megszületett: repertoárjukat a kortárszenei művek mellett a vonósnégyesirodalom klasszikus darabjaival – Haydn, Beethoven vagy Schubert – bővítették ki.<sup>15</sup>

Az újjászerveződött kvartett – 1937 júniusában – az Új Zene Nemzetközi Társasága 15. párizsi fesztiválján három opuszt mutatott be: Arthur Honegger 2. és Darius Milhaud 9. kvartettjei mellett Veress új művét, a 2. vonósnégyesét szólaltatták meg.<sup>16</sup> Veress nemzetközi elismerése a különböző európai városokban történő előadások által egyre nőtt. A 2. *vonósnégyes* 1937. december 18-i, magyarországi bemutatója a Zeneakadémián óriási sikert hozott. Tóth Aladár a következőket írta kritikájában:

Veress Sándor új szerzeménye [...] kimagasló értéke a Bartók–Kodály utáni magyar kamarazeneirodalomnak [...]. Aki ezt a muzsikát írta: zenepoéta a javából. [...] A lassú [Andante] tétel első része őszinte

---

<sup>11</sup> I.m., 61.

<sup>12</sup> I.m., 67.

<sup>13</sup> I.m., 70.

<sup>14</sup> I.m., 70-71.

<sup>15</sup> Berlász: i.m., 427.

<sup>16</sup> I.h.

Osztrótsits Éva: *Concerto vonósnegyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

melodikus poézisével, a finálé ragyogó virtuóz lendületével bizonyára hamar visszhangra talál minden hallgató szívében. [...] Veress fantáziájában még sohasem éreztünk ennyi forrongó eredetiséget. És gazdagságot, mely nem pusztán a kultúrának, a bőséges és természetes Bartók–Kodály féle inspirációinak gazdagsága.<sup>17</sup>

Az 1937–1938-as évadban az Új Magyar Vonósnegyes csaknem nyolcvan külföldi és hazai koncertre kapott meghívást. A turné végeztével Végh úgy határozott, hogy kilép a vonósnegyesből és visszatér Budapestre. Másodhegedűsi posztját először Pártos Ödön, majd Alexandre Moszkowsky vette át.<sup>18</sup>

Veress Sándor és Végh Sándor együttműködésének második időszaka (1938–1944) Végh Sándor magyarországi visszatelepülésének periódusára tehető, ami lehetővé tette, hogy szakmai és baráti viszonyuk szorosabbá váljon. Míg a korábbiakban a földrajzi távolságok miatt érintkezésük időszakokra korlátozódott, most egy intenzívebb szoros művészi együttműködés kezdődhetett meg. Megalapították a Veress–Végh zongora-hegedű duót, és Végh szólista ösztönzésének következményeként Veress *Hegedűversenyének* bemutatása is újabb inspirációt jelentett mindkettőjük számára. A Veress–Végh duó célkitűzése továbbra is az új magyar kortárs kompozícióknak – köztük természetesen Veress saját opuszainak is – bemutatására és népszerűsítésére irányult.<sup>19</sup>

Veress az 1938-as évet tanulmányúton töltötte Londonban, ahova Végh is követte őt. A Végh–Veress duó Angliában, valamint Végh kapcsolatai révén Hollandiában is nagyszabású, közös koncertturnéra vállalkozott.<sup>20</sup> Kamarazenélésük a 2. világháború magyarországi eseményeinek bekövetkeztéig tartott. A közel hatéves intenzív hangversenyezéseik folytonosságát Végh és Veress sokirányú elköteleződése szakította meg. Veress ekkoriban nevezték ki zeneszerzéstanárnak a Zeneakadémián, emellett zeneszerzői pályája is egyre intenzívebb elkötelezettséget jelentett számára, és ugyanekkor népzene gyűjtőként is tevékenykedett.<sup>21</sup> Végh kibontakozó szólista karrierje mellett 1941-től hegedűtanárnaként működött a Zeneakadémián,<sup>22</sup> mindemellett koncertmestere volt a Székesfővárosi Zenekarnak,<sup>23</sup> továbbá 1940-ben új vonósnegyest alapított, a Végh

---

<sup>17</sup> Demény: i.m., 23.

<sup>18</sup> Löwenberg: i.m., 72.

<sup>19</sup> Berlász: i.m., 428.

<sup>20</sup> I.h.

<sup>21</sup> I.m., 433.

<sup>22</sup> Löwenberg: i.m., 152.

<sup>23</sup> Berlász: i.m., 432.

Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

Quartettet. Indulásuk idején a második hegedűt Zöldy Sándor, míg a brácsát Janzer György játszotta. Az első próbákon a csellósólamot Banda Ede szólaltatta meg, akit rövidesen Szabó Pál váltott fel. Zöldy Zathureczky Ede növendékeként diplomázott a Zeneakadémián, 1939-ben. Szabó a gordonkadiplomáját az 1941-es évben szerezte meg, Kerpely Jenő, Schiffer Adolf, majd Zsámboki Miklós növendékeként. Janzer és Végh egy évtizeddel korábban voltak a Zeneakadémia növendékei, mint ez előbb említett két kvartettjátékos. Janzer Szerémi Gusztávnál, majd Studer Oszkárnál végezte hegedűtanulmányait. A Végh Quartet tehát Végh–Zöldy–Janzer–Szabó összeállításban kezdte el pályafutását és csaknem negyven éven át ebben a felállásban működött.<sup>24</sup>

Az 1937. március 11-én, a Vigadóban Ország Tivadar által bemutatott, Kenessey Jenő vezényletével megszólaló *Ária hegedűre és zenekarra* című Veress-mű az 1938-as év során kibővült, és ebből bontakozott ki Veress *Hegedűversenyének* 1. tétele. A 2. tétel kidolgozásának munkálata – Végh szoros együttműködésével – 1939 januárjáig tartott, amiként a kéttételes versenymű bemutatásának tervéről Veress Bartóknak írt levelében beszámolt:

Eddig londoni tartózkodásom főleg avval telt el, hogy megírtam *Hegedűversenymet* s a teljes zenekari anyagot is elkészítettem hozzá, hogy Végh Sándor barátom febr. 2-i itteni rádiókoncertjén eljátszhassa. Előzőleg azonban a darabot velem három – félig-meddig szerzői estnek számító – koncerten itt, Utrechtben meg Hágában mutattuk be. Úgy látszik, hogy úgy a hegedűversenynek, mint új zongoradarabjainak sikere nyomán még több hangversenyre lesz kilátásunk, sőt esetleg Londonban kiadási lehetőség is adódik a kritikák alapján.<sup>25</sup>

Amint Veress 1939. január 19-én kelt leveléből is látható, a Veress–Végh duó számos alkalommal adta elő a *Hegedűversenyt* hegedű-zongora formációban, közös koncertjeik során. A levélben említett helyszíneken kívül a versenymű zongorakíséretes verziója – a szerző közreműködésével – számos külföldi városban, köztük Velencében és Rómában is bemutatásra került.<sup>26</sup> A mű kéttételes, zongorakíséretes változatban elsőként

---

<sup>24</sup> Löwenberg: i.m., 98.

<sup>25</sup> Demény János: „Veress Sándor négy levele Bartók Bélához.” *Jelenkor* 24/3 (1981. március): 221-227. 223.

<sup>26</sup> Demény János: „Veress Sándor – Életmű-vázlat.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 12-57. 25.

Osztrótsits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

Amsterdamban, 1939. január 10-én szólalt meg Végh és Veress előadásában, míg a magyarországi bemutatóra csak 1940. március 20-án került sor, a Zeneakadémia nagytermében. Bartha Dénes kritikájában elragadtatással írt a koncertről:

A műsor legérdekesebb és legérdekfeszítőbb száma kétségtelenül Veress Sándor Hegedűversenyének bemutatója volt; a darab még a Bach-partita hatalmas tömbje mellett is becsülettel megállta a helyét. Az eredetileg zenekarra és hegedűre készült versenymű két tétele (a mű előadásával Végh Sándor éppen hollandiai turnéján ért el számottevő sikert) egy alkotómunkájában hihetetlenül biztos és logikus szellemről tanúskodik, aki ragyogó intellektusával – főleg hangszeres területen – alighanem a fiatal magyar zeneszerző nemzedék legmarkánsabb egyénisége. Szinte bámulatos, milyen látnoki biztonsággal szerkesztette meg Veress Sándor e két tételt, és milyen vaslogikával tudja végigvinni azt a szuggesztív feszültséget, amely mindjárt a mű elején megragad bennünket. A közönség követelésének engedve a második tételt (egy rendkívül érdekes kadenciával ellátott, nagy ívű és áttekinthető Allegrót) meg is kellett ismétlni. Jó lenne az utóbbi idők e talán legjelentősebb versenyművét eredeti zenekaros változatban is mielőbb meghallgatni.<sup>27</sup>

A mű budapesti, zenekari bemutatójára néhány évvel később, 1943. május 24-én került sor, ahol a Székesfővárosi Zenekart Ferencsik János vezényelte, míg a szólista a mű fő inspirátora, Végh Sándor volt.<sup>28</sup> A koncertet követően a magyar sajtóban a következő sorokat olvashatjuk Járdányi Pál írásából:

Veressel is megtörtént az, ami Bartók és Kodály pályafutásában közismert, hogy a külföldi közvélemény előbb fogadta, mint a haza [...]. A hegedűverseny kéttételes: az első lassan áradó, széles hullámokban kibontakozó, vég nélküli dalolás, a második kitűnően formált, pompázó ritmikájú, elragadóan szellemes, emellett mélyen

---

<sup>27</sup> Bartha Dénes: „Végh Sándor hegedüestje.” In: Gádor Ágnes, Szirányi Gábor (szerk.): *Bartha Dénes emlékkönyv*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008). 198-199.

<sup>28</sup> Löwenberg: i.m., 97.

Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

tartalmas, a szólóhangszer sajátos lehetőségeit remekül kihasználó, mesteri muzsika. Ki kell emelnünk a közreműködő Végh Sándor páratlanul jó előadását: ragyogóan tiszta, világos tónus, biztos ritmizálás, summázva: kivételes muzikalitásról beszélt ez a szereplése.<sup>29</sup>

Végh már a Veress-kvartettek komponálása közben is számos vonóstechnikai tanáccsal látta el barátját, majd a *Hegedűverseny* 2. tételének végleges verzióját is hasznos instrukciókkal segítette. A versenymű végső formája 1948-ban alakult ki, amikor Veress egy további tétellel bővítette ki művét. A budapesti bemutató – minthogy Végh ekkor már emigrált – Garay György hegedűművész és Somogyi László karmester nevéhez fűződik.<sup>30</sup> Az 1959. december 14-15-i berni bemutató szólistájaként azonban ismét Végh Sándor lépett fel, a berni zenekar élén Luc Balmer állt.<sup>31</sup>

A Veress–Végh páros alkotta zongora-hegedű duó repertoárjának fontos része volt tehát Veress műveinek megszólaltatása is. *Hegedűversenyének* zongorakíséretes verzióján túlmenően Bartók zongorára és hegedű-zongorára írt műveit, és további magyar kortárs zeneszerzők darabjait is megszólaltatták. Veress 2. *Szonátáját* több alkalommal is nagy sikerrel adták elő külföldi és hazai koncertterekben. Említést érdemel, hogy a 2. *szonáta hegedűre és zongorára* című kompozíció inspirátora ugyancsak Végh Sándor volt. Az 1. tétel (*Dallamos*) és a 2. tétel (*Kopogós*) a *Hegedűverseny* teteleihez hasonlóan éles kontrasztot alkotnak. A mű ősbemutatója 1941-ben, a Veress–Végh duó előadásában csendült fel a Velencei Biennálén, majd 1943. november 13-án Kolozsvárott, a Veress–Végh duó estjén is elhangzott.<sup>32</sup> A velencei bemutatót megelőzően Kodály Zoltánnak is eljátszották a művet, aki a mű többszöri eljátszását kérte a duótól, akik olyan elszántsággal és odaadással hajtották végre Kodály instrukcióit, hogy Végh Sándor és Végh Alice még az aznap estére szervezett eljegyzési ünnepségüket is lekésték. Végh Alice a következőképp emlékezett vissza az eseményre:

Az eljegyzésünk előtti két nappal meghívást kaptunk, ami inkább paranccsal ért fel: Kodály azon a délutánon kívánta meghallgatni

<sup>29</sup> Járdányi Pál: „Hangversenyek.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000). 248-249. 249.

<sup>30</sup> Berlász: i.m., 429-430.

<sup>31</sup> Demény: i.m., 26.

<sup>32</sup> I.h.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

Veress Sándor hegedű- és zongoraszónátáját. A meghívás fél ötre szólt az otthonába. Lehetetlen volt lemondani ezt a bemutatót. A két Sándor nyilván nagyon örült ennek a „magas” érdeklődésnek, bár valamely más nap jobb lett volna. Svájci pontossággal érkezünk. Kodály és felesége, Emma néni kiadós uzsonnával várt, melynek nem akart vége szakadni. Végre eljutottunk odáig, hogy Sándor és Sándor zenélni kezdhetett. Kodály egy nagy karosszékben ült, kezében a kottával. Először eljátszatta velük az egész szonátát. Néhány szűkszavú megjegyzés után azt mondta: „Na, akkor most dolgozzunk.” S attól kezdve gyakran félbeszakította az előadók játékát, megbeszéltek, magyarázott, ismételtetett és így tovább. Így persze a szonáta kétszer annyi ideig tartott. E második eljátszás végén ismét hosszabb megbeszélés következett. Az órára néztem – húsz perccel nyolc előttem mutatott – s én kétségbeesetten gondoltam az eljegyzési ünnepségünkre. Kodály intésére még egyszer elhangzott a szonáta. Ezúttal egyben. Aztán ismét Kodály megjegyzései következtek – megfontoltan, nyugodtan –, számomra túl lassan. Tehát, játsszák el még egyszer! „Nem!” kiáltottam fel teljesen megrémülve. „Tessék?” nézett rám Kodály úgy, mint az oroszán az egérre. „Professzor Úr, már több mint egy órája meg kellett volna kezdődnie az eljegyzési ünnepségünknek. Mindnyájan ott vannak, csak mi ketten hiányzunk.” Mosoly ült ki Kodály felháborodott-szigorú arcára, majd így szólt: „Akkor abba hagyni! De várjanak. Van valamim az Önök számára.” Azzal eltűnt és egy üveg 1864-es évjáratú borral tért vissza.<sup>33</sup>

Budapesten, Végh-szólóestjén, 1944. január 10-én került bemutatásra Veress 2. *hegedű-zongora szonátája*.<sup>34</sup> E koncert volt a Veress–Végh hegedű-zongora duó utolsó nyilvános hangversenye, amelynek több éves működését a 2. világháború magyarországi eseményei véglegesen lezárták. Gaál Endre kritikája főként a zongora alkalmazásának jellegére mutatott rá: „A zongora ütőhangszeres kezelésével atmoszférát teremt a briliáns hegedűszólam számára.”<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Végh Alice: *Mein Leben mit Sándor Végh von A bis Z*. (Salzburg: Privátkiadás, 2002). K-betűhöz csatolt részből származó idézet. Berlász Melinda fordítása.

<sup>34</sup> Demény: i.m., 26.

<sup>35</sup> I.m., 27.

Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

A duó repertoárja a közös hangversenyezés éve alatt jelentősen kibővült. Bartók, Kodály és Veress darabjai mellett számos kortárs művet is előadtak. Hangversenyeiken záró-, illetve ráadásdarabként előszeretettel játszották Veress *Cuka szőke csárdás* és a *Nógrádi verbunkos* című műveit. A *Nógrádi verbunkos* Veress 1938 nyarán komponált *Húsz zongoradarab* című sorozatának az utolsó opusza. A húsz egységből álló ciklus négy csoportba rendezve, négy különböző zeneműkiadónál jelent meg. A *Nógrádi verbunkos* az Universal Editionnál került kiadásra, 1943-ban.<sup>36</sup> A műből több korabeli átírat is született, köztük a legnépszerűbb Végh Sándor és Veress Sándor hegedűre és zongorára írt átírata, melyben a hegedűszólamot Végh, míg a zongoraszólamot és a hegedűkadenciát Veress dolgozta ki. A bemutatóra 1940. november 24-én, Budapesten, Végh és Veress előadásában került sor.<sup>37</sup> Végh zeneszerzői tevékenységéről keveset tudunk, de a koncertműsoraiból is látható, hogy számos alkalommal készített átíratokat kortársai műveiből. Így születtek meg a következő művek: Farkas–Végh: *Hétfalusi csángó tánc*, Kadosa–Végh: *Scherzino*, valamint a már említett Veress–Végh: *Nógrádi Verbunkos*.<sup>38</sup> Végh a következőket nyilatkozta a Csobádi Péter által készített interjú során:

Fiatal koromban sokat komponáltam, s ez is alkotórésze volt érzéseimnek és gondolkodásomnak. Teljesen mindegy, hogy jól vagy rosszul komponáltam-e. Egyszerűen át kell élni az alkotás folyamatát, és az eredményt le kell írni. Olyan volt ez, mint egy szemüveg, amelyen keresztül mindent jobban láttam. A muzikusnak úgyszólván a maga meztelenségében kell éreznie a zenét, művészi ideák és kívülről hozott gondolatok nélkül. Meg kell ragadnia az élő hangzást.<sup>39</sup>

A *Nógrádi verbunkos* Végh gyakran játszott művei között szerepelt, a Veress–Végh duó koncertjeinek is állandó műsorszáma, ráadásdarabja volt. A hegedűszólamban Végh meglehetősen kiaknázta a hangszer adta lehetőségeket: változatos és izgalmas hegedűszólamot hozott létre *glissandókkal*, *üveghangokkal*, különböző húrok hangszíneivel játszva, *col legno* és a különleges *pizzicato* játékmódokkal. Kiemelt említést érdemel Végh

---

<sup>36</sup> I.m., 23.

<sup>37</sup> Berlász Melinda: „Veress Sándor művei. Zeneművek jegyzéke.” In: U.ő. (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 155-178. 164.

<sup>38</sup> Löwenberg: i.m., 30.

<sup>39</sup> Csobádi Péter: „Harmonia mundi, a természet ritmusa. Csobádi Péter beszélgetése Végh Sándorral.” *Muzsika* 34/12 (1991. december): 29-31. 30.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

újszerű utasítása a *pizzicato* alkalmazásáról: „A balkéz első ujját a húr mellé tesszük úgy, hogy a húr visszacsapódjék a körömfelületre.” Ez a játékmód, amely a Bartók-*pizzicato* és az általános pengetés közti hangzást eredményez, zörgőbb pengetéssel jár, de mégsem olyan csattanós és konkrét, mint a Bartók-*pizzicato* hangja. Veress a mű partitúrájának címlapján a következő, nélkülözhetetlennek vélt megjegyzését tüntette fel: „Nyilvános előadásnál Végh Sándor neve a műsoron feltüntetendő.” Így a mű mindig kettejük nevével szerepel a koncertműsorokon. Veress ajánlása pedig így szólt: „Szerző a szerzőnek, szeretettel a szép meghegedűsítésért.”

Mielőtt a Veress–Végh periódus harmadik szakaszához érünk, felidézem személyes kapcsolatuk kezdetének főbb találkozási pontjait: Veress és Végh barátsága már egészen gyermekkoruktól nyomon követhető: mindketten Kolozsváron születtek, öt év korkülönbséggel, Veress javára. A néhány gyermekkori találkozást követően más-más élethelyzetükből adódóan, mindketten Budapestre kerültek. Végh ifjú zeneakadémista korában számos alkalommal vendégeskedett a Veress-családnál, majd egyre aktívabb résztvevője lett az ott megrendezett házi-muzsikálásoknak, házikoncerteknek is. Barátságuk hivatalos eseményeken is megpecsételődött, ugyanis Veress Véghet kérte fel esküvői tanújának.<sup>40</sup>

A két muzsikus alkotói közössége, a Végh–Veress hegedű-zongora duó koncertjeinek megszűnése után, emigrációjukat követően 1953-ban svájci személyes összetalálkozásuk alkalmával folytatódott. Végh ekkoriban már hegedűprofesszorként tanított Bázelen és kvartettjével világszerte koncertezett. Veress a berni konzervatórium zeneszerzészatajára volt és zeneszerző hivatásának élt.<sup>41</sup>

Együttműködésük harmadik időszaka 1959 és 1962 közé esik: első eseménye az ekkor már a három tételelő vált hegedűverseny svájci bemutatója volt. A Veress és Végh munkásságát őrző, meglehetősen kevés számú hangfelvétel közül, a berni bemutatóról készült hangfelvétel ma is visszahallgatható.

A svájci közös évek másik nagy jelentőségű eseménye Veress vonósnégyesversenyének (*Concerto per quartetto d'archi e orchestra*) 1962. január 26-i, bázeli ősbemutatója volt,<sup>42</sup> amelyet a disszertációm 2. fejezetében részletesen körbejárók. A kompozíció megírásakor meglehetősen nagy inspirációt jelentett Veress számára az újbóli találkozás a Végh Quartet tagjaival. A *Hegedűverseny* berni bemutatóján készült

---

<sup>40</sup> Berlász, 2012: i.m., 425.

<sup>41</sup> I.m., 433-434.

<sup>42</sup> Demény: i.m., 45.



Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

hangfelvétel mellett, a Végh Quartet által bemutatott vonósnégyesversenymű hangfelvétele is fennmaradt.<sup>43</sup>

A vonósnégyeskonzert bemutatóját követően Veress és Végh munkakapcsolata megszűnt. Végh Németországba, Düsseldorfba költözött, így a földrajzi távolság miatt is nehezebbé vált a kommunikáció. Ha kapcsolatuk közvetlensége megszűnni is látszott, mégis Végh 1977-ben, düsseldorfi tanári tevékenysége során újra kapcsolatba került Veress egy új művével, a tizenkét vonós szólistára írt *Musica concertante* című kompozíciójával. Ekkor ugyanis Düsseldorfban, a Robert Schumann Institutban, az 1977. április 27-én rendezett kamarazenei esten szólaltatták meg a művet: a koncertre való felkészülést Végh vezette és a tizenkét muzsikusból négy hegedűs és két brácsás Végh osztályának növendéke volt.<sup>44</sup> Végh Sándor tehát nemcsak előadóművészként, hanem zenepedagógusként is hozzájárult Veress Sándor zenéjének megismertetéséhez és megértéséhez.

---

<sup>43</sup> Végh Sándor: *Végh in His Mother Tongue*. Budapest: BMC Records, 2018. CD 623.

<sup>44</sup> Berlász, 2012: i.m., 435.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

## 1.2. Paul Sacher alkotói támogatása a versenymű megszületése érdekében

Paul Sacher (1906–1999) a 20. századi zeneszerzők inspirátora, támogatója és az új zeneművek interpretátora.<sup>45</sup> Személye megkerülhetetlen a zeneirodalomban, hiszen sokoldalú szakmai és emberi működésével számos nagy hatású zeneszerzővel volt kapcsolatban világszerte, köztük a magyar zene kiválóságaival is.

Paul Sacher 1926-ban megalapította a Bázeli Kamarazenekart, amelyben hatvan évet át művészeti vezetőként és karmesterként volt jelen.<sup>46</sup> Az együttes zenei célkitűzése a régi és az új zene felfedezése és bemutatása. Ennek eredményeképp Sacher kapcsolatba lépett korának legnagyobb zeneszerzőivel és alkotóival, mint például Igor Stravinsky, Anton Webern, Richard Strauss, Pierre Boulez, Arthur Honegger, Bartók Béla, Veress Sándor, Ligeti György vagy Kurtág György.<sup>47</sup>

Sacher új kompozíciókat rendelt korának zeneszerzőitől, amelyeket kamarazenekarával be is mutatott.<sup>48</sup> A közel háromszáz alkotás is mutatja Sacher történelmi jelentőségű szerepét. Továbbá Sacher a 80. születésnapján létrehozott egy tudományos intézményt, a Paul Sacher Stiftungot bázeli központtal, ami máig az egyik legjelentősebb 20-21. századi zenei gyűjteménnyel, kéziratokkal rendelkező intézmény.<sup>49</sup>

Az Paul Sacher Alapítvány feladataként tekint arra, hogy a 20-21. század zenéjével kapcsolatos dokumentumokat összegyűjtse, gondozza és a kutatók számára elérhetővé tegye. Minden olyan dokumentumot tárolnak az egyre hatalmasabbá váló intézményben, amely a zeneszerzők életéhez és munkásságához ad betekintést: kották, kéziratok, vázlatok, levelek, könyvek, hangfelvételek.<sup>50</sup>

Az intézmény akkor vívta ki a nemzetközi figyelmet, amikor a teljes Stravinsky-hagyaték az alapítvány birtokába került. Azóta a legnagyobb zeneszerzők – magyar vonatkozásban többek között Veress Sándor, Ligeti György vagy a 97. életévében járó Kurtág György – szellemi hagyatékát őrzi a földalatti, bombabiztos pánccéltermeikben a Paul Sacher alapította intézmény.<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Bónis Ferenc: „Paul Sacher.” in: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. (Budapest: Püski, 2002.) 94–107. 94.

<sup>46</sup> I.m., 94.

<sup>47</sup> I.h.

<sup>48</sup> I.h.

<sup>49</sup> I.m., 106.

<sup>50</sup> I.m., 107.

<sup>51</sup> I.m., 106.

Végh Sándor és a Végh Quartet előadóművészi ösztönzésének és Paul Sacher felkérésének szerepe Veress Sándor *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* című versenyművének keletkezéstörténetében

Veress Sándornak több kompozíciójának létrejötte köthető Paul Sacherhez: a *Négy erdélyi tánc* (*Quattro danze Transilvane*), a *Zongoraverseny* (*Concert per pianoforte, archi e percussione*) és a *Vonósnégyesverseny* (*Concerto per quartetto d'archi e orchestra*).

A *Négy erdélyi tánc* első verziója az 1943-ban vonósenekarra komponált 3 tételes Három erdélyi tánc. Veress ezt a művét bővítette tovább 1949 nyarán, az emigrációját követően. Veress a mű keletkezéstörténetéről és a Sacherrel való együttműködéséről barátjának, Demény Jánosnak Bernből írt, 1968. január 3-i levelében a következőképpen számol be:

[...] Az erdélyi Táncokat a *Lejtőssel* 1949-ben, Rómában egészítettem ki. A *Lassú*, *Ugrós* és *Dobbantós* eredetileg Kresz Géza noszogatására készült, aki azokat akadémiai kamarazenekarával 1944 elején erdélyi hangversenykörútra vitte. (Tulajdonképpen 1943 végén írtam ezt a három tételt.) Amikor 1948 őszén a baseli nemzetközi népzenei kongresszusra hívtak meg, Sacher átvette ezt a 3 tételt, külön honoráriumot fizetve az eredeti kéziratért. De egyben avval a megállapodással, hogy írok hozzájuk még egy tételt, amit egyébként magam is szükségesnek éreztem. Így született aztán meg 1949-es római (sorsszerű, mert életem átfordulását jelentő) nyaram alatt a *Lejtős* és Sacher ebben a formában vezényelte az ősbemutatót Baselban, ha jól emlékszem 1949 decemberében, amikor már az itteni egyetemen adtam elő a magyar és délkelet európai népzene mint vendég tanár.<sup>52</sup>

Veress a későbbi, 1979. február 6-i ugyancsak Deménynek címzett levelében részletesebben is beszámol a *Négy erdélyi tánc* keletkezésének körülményeiről és a Sacher-i 1950. január 27-i ősbemutatóról:

[...] 1943 végén Kresz Géza alapított egy vonóegyüttest, amellyel 1944 tavaszán hangversenykörútra ment Erdély akkor hozzánk tartozó városaiba. Erre az alkalomra kért tőlem egy darabot és így jött létre az Erdélyi Táncok három tétele (*Lassú – Ugrós – Dobbantós*) 1944 februárjában. Mikor 1948 szeptemberében, akkor még mint hivatalos kiküldött, vettem részt az „*International Folk Music Council*” első konferenciáján Baselban egy előadással, találkoztam ott azalkalommal Paul Sacherrel, aki érdeklődött a Táncok iránt. Mikor aztán 1949 tavaszán újra Baselban voltam, elvittem neki a partitúrát és ő rögtön műsorába vette, sőt a szölamanyagot is

---

<sup>52</sup> Demény: i.m., 35.

Osztrócsits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

mindjárt megcsináltatta, engem pedig az akkor nagy pénz 400 Fr.-kal honorált. (Ami igen kellett.) Én akkor Baseltől visszamentem Rómába (ezek voltak további életutam kérdésének nehéz, tépelődő, inkubációs hónapjai a Nagy Per után) és így írtam meg 49 júliusában az Örök Városban a harmadiknak beillesztett új tételt, a „Lejtős”-t. Ebben a négytétel formában: *Lassú – Ugrós – Lejtős – Dobbantós*, került aztán a darab Baselben, Sacher vezényletével 1950. január 27-én bemutatásra.<sup>53</sup>

Az 1952. augusztus 21-re datált három tétel *Zongoraverseny* ősbemutatója 1954. január 21-én, Baden-Badenben volt. A versenymű ajánlása Paul Sachernek szól, továbbá együttműködésük új állomásaként a művet közös előadásban mutatták be, ahol a szólista Veress volt, míg Paul Sacher a Südwestfunk Orchestert vezényelte.

Veress a következőképpen számol be Bónisnak a *Zongoraverseny* Paul Sacher-i felkérésnek nemes gesztusáról:

Feleségemnek, ha nem is egykönnyen, sikerült Pestről utánam jönnie. Zürichben találkoztunk, ahová ő nagyon betegesen érkezett. Orvosának, a felejthetetlen Hajnal Imrének utasítására azonnal be kellett vinnem a zürichi Vöröskereszt-klinikára, ahol öt hétig állt kezelés alatt. Ennek a klinikai tartózkodásnak nem csekély költségét teljes mértékben Paul Sacher és felesége fedezte. Mégpedig úgy, hogy Sacher rendelt tőlem egy zongoraversenyt, és annak honoráriumaként vállalta feleségem kórházi tartózkodásának tetemes költségét. Ez nagyon szép gesztus volt, s nem is az egyetlen e nemből; Sacher, ahol csak tehetett, mindenütt segített.<sup>54</sup>

Közös együttműködésük újabb állomását a *Vonósnégyesverseny* felkérése jelentette, amelynek ősbemutatóján a Végh Quartettet a Paul Sacher vezette Bázeli Kamarazenekar kísérte. A mű bemutatását megelőző két hétben Veress aktívan részt vett az ősbemutató próbafolyamatában. Alább, a 2.1. fejezetben részletesen beszámolok a versenymű keletkezéstörténetéről és az ehhez kapcsolódó Sacherral folytatott együttműködésről.

---

<sup>53</sup> Demény: i.m., 35-36.

<sup>54</sup> Bónis Ferenc: „Veress Sándor.” in: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. (Budapest: Püski, 2002.) 108–135. 128.

## 2. A vonósnégyesverseny bemutatása, analízise és a hangfelvételek tanulságai

### 2.1. A versenymű bemutatása

*A Concerto per quartetto d'archi e orchestra* Dr. h. c. Paul Sacher, a Bázeli Kamarazenekar megalapítójának és nemzetközileg elismert karmesterének felkérésére készült, amelynek körülményeit a szerző a következőképpen idézte fel:

Amikor dr. Paul Sacher arra ösztönzött, hogy egy vonósnégyesversenyre és zenekarra írt versenyművet komponáljak, később pedig megrendelése is eljutott hozzám, akkor benső hajlandóság és külső indíték egymást kiegészítve szerencsésen találkozott. Már hosszú évek óta foglalkoztatott a gondolat, hogy egy vonósnégyesre és zenekarra írt művet komponáljak, annál is inkább, mert egy ilyen jellegű mű ideális előadói, a Végh-kvartett tagjai, akikkel Budapesten töltött szép, fiatalkori éveink óta barátságban vagyok, és akik mindkét vonósnégyesemet játszották, már úgyszólván természetes módon adva voltak. Ehhez járul még, hogy Végh Sándor személyiségében olyan zenészt becsülök, aki hála egészen rendkívüli hangzási fantáziájának és magas fokú hangszertechnikai tudásának, újra és újra értékes ösztönzést nyújtott zeneszerzői munkámhoz. Ha szerzőnek és előadóművésznek ezt a szerencsés összetalálkozását még olyan dirigens, mint dr. Paul Sacher is kiegészíti, aki nemcsak a kortárs zene idiomatikus sajátosságait ismeri mélyrehatóan, hanem Bartókkal és művészetével való személyes kapcsolata révén azon kevés nyugat-európai művész közé tartozik, akik a magyar zenei nyelv stílusjegyeit és előadó-művészetét mélyről ismerik, akkor valójában adva van egy mű létrejöttének minden előfeltétele, egy olyan műé, amely ebben a zenei régióban mozog, és amely egy ezen kulturkörből származó mai zeneszerző művészi helyzetének szituációjából meríti alapkoncepcióját.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sándor Veress: *Zur meinem Konzert für Streichquartett und Orchester. Mitteilungen des Basler Kammerorchester.* 19. Jan. 1962. No. 100.

Az eredeti német nyelvű szöveget Berlász Melinda fordításában közlöm. Magyar szöveg: Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályáútján (1935-1962).” In: Ittzés Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2012). 423-439. 423.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

Veress 1960-1961-ben, Bernben – közvetlenül az *Oboaversenyét* (*Passacaglia concertante*) befejezve – látott neki az új, szokatlan formájú és apparátusú, nagyszabású műve komponálásának. A fiatalkori két kvartettje után ez egy új kiteljesedése a kvartettel való foglalatoságának, amely Veress harmadik alkotóperiódusának egyik első darabjai közé sorolható.<sup>2</sup>

A vonósnégyeskonzert partitúrája végén szereplő keltezés tanúsága szerint Veress 1961 adventjén, Bernben fejezte be a művet.<sup>3</sup> A zeneszerző erről a komponálási időszakról és az új művének remélt bemutatójáról a következőképpen számol be Demény Jánosnak Bernből, 1961. december 21-én keltezett levelében:

Az elmúlt két hétben igen nagy munkában voltam, alig aludtam, még evésre is csak kutyafuttában jutott időm. De megírtam a Vonós4es-koncert utolsó tételét. Ha most a kiadóm is ilyen tempóban készíti el a szölamanyagot és – nota bene – Véghék is megtanulják, akkor meglesz a január 26-i bemutató Baselben. Még persze Sachernak is meg kell tanulnia, de eddig még nem protestált. Nincs is oka rá, alig van az egész darabban (félórás sincs) ütemváltozás. (Annál több változás ütemen belül!)<sup>4</sup>

Az ősbemutatóra 1962. január 26-án került sor, Baselben, ahol a versenyművet a Végh kvartett és a Basler Kammerorchester szólaltatták meg, Paul Sacher, a mű dedikációcímettjének dirigálásával.<sup>5</sup> A vonósnégyesverseny kottakézirata 1964-ben, a milánói Suvini Zerboni kiadó gondozásában jelent meg.

Veress Sándor barátjának, Demény Jánosnak 1962. február 17-én írt levelében részletesen beszámolt a sikeres bemutatóról:

A bemutató elsőrangúan sikerült. Majdnem egy hétig voltam Baselban, minden próbát végigasszisztálva, külön a quartettel, meg együtt a zenekarral. Véghék briliáns játékot produkáltak és Sacher is egészen kiválóan formálta meg a darabot. Radio Beromünster sugározni fogja

---

<sup>2</sup> Demény János: „Veress Sándor – Életmű-vázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 12-57. 44.

<sup>3</sup> I.h.

<sup>4</sup> I.m., 45.

<sup>5</sup> Berlász Melinda: „Veress Sándor művei. Érettkori művek.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 158-172. 171.

## A versenymű bemutatása

az (igen jól sikerült) felvételt, de hát nem tudom, tudjátok-e ott fogni? Örülnék, ha meghallgatnád, mivel úgy érzem, a Luzernben bemutatott Oboaversennyel és evvel a művemmel egészen új utakon járok, amely további munkáimra elhatározó fontosságú lesz, mert nagy távlatok nyíltak meg előttem. Ezt néhány jófúlú muzsikussal – nagy örömmel – ki is hallotta zenémből: régi és új technikák, kifejezés módok, tradíció és jelen nagy szintézisben való összefogása. Ezt tartom az egyetlen lehető megoldásnak az intellektuális és antiintellektuális barbarizmus szégyenkorában. Mindez persze a művelt muzsikussal való kérdés. A művész lét-értelmének másik feltétele, hogy zenéjével közvetít-e, mond-e valamit az embereknek, evvel még nincs biztosítva. Itt a zene imaginárius, kiszámíthatatlan, megfoghatatlan része (vagyis a lényeges része), mely független a logikus konstrukciós elemek ilyen vagy olyan voltától (viszont intenzív zenei sugárzás jó konstrukció nélkül nem jöhet létre, de a dolog nem a konstrukcióval kezdődik) a döntő faktor. A nagyközönség reakciójából ítélve zenémben ez a tényező magas hőfokot ért el.<sup>6</sup>

A korabeli kritika a *National Zeitung*-ban 1961. január 29-i számában elismerően nyilatkozott a bemutatót követően: „A [*Vonósnégyeskonzert*] felsőbbrendű mesterségbeli tudással készült, rendkívül szokatlan hanghatásokat tartalmaz...”<sup>7</sup>

A versenymű szerkezete a hagyományos háromtételű koncertformára épül. A középső lassú tételt két gyors tétel keretezi. A kivételes hangszer-összeállításon alapuló kompozícióban a hagyományos szerkezetben új avantgárd elemeket épít be a szerző, ahol a tételek során különböző zenetechikai problémát vet fel. A tételekben alkalmazott elemekről a tételcímekből is tájékozódhatunk: az 1. tétel *Le cadenze*, a 2. tétel *Gli ordinamenti*, míg az utolsó tétel *La fanfare*. Az első tétel kadenciái, a második tétel gazdag, népies díszítései és a harmadik tétel fanfárszerű hangzásai a versenymű tételeinek karaktereit jelentősen befolyásolja, meghatározza.

Veress a kompozíciójában a négy hangszerből álló együttest különféleképpen alkalmazza: helyenként a barokk értelemben vett szólóegyüttesként építette be a homogén hangzásba, máskor pedig a vonósnégyest mint dallamhordozót használja, akik ez esetben

---

<sup>6</sup> Demény: i.m., 45.

Veress Sándor közel 700 darab fellelhető levelének kéziratát a bázeli Paul Sacher Stiftung őrzi.

<sup>7</sup> Csicsery-Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek.* (Budapest: Occidental Press, 2007.) 63.

Osztrócsits Éva: *Concerto vonósnegyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

általában *quasi unisono* játszanak. Emellett a kvartett minden játékosa szólisztikus szerepet is kap a mű egyes részein. A versenymű koncertáló szimfónia benyomását kelti, egyrészt a barokk concerto hangzását, másfelől szimfonikus hangzást idéz, kamarazenei közegbe helyezve.

A vonósnegyesverseny műfaji problematikájáról Veress így nyilatkozott:

Egy ilyen műfajú mű problematikája nem kevés követelményt támaszt alkotójával szemben. Ha az ember lemond arról a lehetőségről, hogy a vonósnegyest mint barokk értelemben vett szólóegyüttest egyszerűen egy hangzással homogén zenekar hangzásképebe építse be, akkor nyomban a legkülönbözőbb zenei-technikai kérdésekkel kerül szembe. Anélkül, hogy itt a hangzó és formaarányos kapcsolatok minden részletkérdését felsorolnánk, amelyek tehát a koncertáló vonósnegyes és zenekar között fennállnak, csupán két alapvető aspektusra szeretném felhívni a figyelmet, amelyek ennek a műfajnak az esetében a zeneszerzői koncepciót a ma művészetének szempontjából meghatározzák. Mivel a vonósnegyes mint kamarazenei összeállítás a zenei történést valamennyi lehetőségét egyesíti magában, így egy további hangtest, mint pl. egy zenekar hozzáadása teljesen értelmetlen lenne, hacsak nem kezelnénk a vonósnegyest mint egészet, mint homogén „hangszert”, amely mint hangzó kontraszt van szembeállítva a zenekarral. Én tehát megkíséreltem kompozícióm sok pontján a vonósnegyest mint dallamhordozó unisono-hangszert kezelni, amely azonban természeténél fogva a hangszínárnyalatok kimeríthetetlen skáláját teszi lehetővé, hogy ezáltal hangzásában a zenekartól elkülönülhessen. Másrészt a vonósnegyesből mint együttesből adódik a másik alapvető kihasználási lehetőség, nevezetesen az egyes szólamoknak szólóhangszerekként való kezelése, nagyjából úgy, mint ahogy azt pl. az első tétel kissé elnyújtott kadenciaszerű szólóponthelyein igyekeztem bemutatni. A vonósnegyes ez utóbbi felhasználási módja azután a zenei konstrukció egy további lehetőségét szólisztikusan kezelt szólamaihoz a zenekar egy hangzásbeli háttérrel szolgáltatta – mint a szólókadenciáknál az első tételben – vagy pedig organikus szerepet játszik a zenei történéstben, mint ahogy ez alapvetően a lassú tételben és sokszor a zárótételben történik. Egyébként a zenekar másutt sehol sem szorítkozik kísérő szerepre,



## A versenymű bemutatása

hanem mindig egyenjogú „partnerként” vesz részt a darabban. Hogy emellett mind a vonósnégyes hangszereire, mind pedig a zenekarra igen virtuóz feladatok hárulnak, ez magától értetődik.<sup>8</sup>

A kompozíciós munka megkezdésétől az ősbemutató pillanatáig a szerző szoros kapcsolatban állt a Végh Quartet tagjaival. Olyannyira, hogy az együttes tagjai a versenymű egyes részeiben fontos hangzás- és vonóstechnikai tanácsokkal, ötletekkel inspirálták Veress munkáját.<sup>9</sup>

A vonósnégyest a központi szerephez helyező versenymű számos lehetőséget adott a különböző effektusokkal, hangzásokkal és újításokkal való kísérletezésre. A szokatlan hangszerösszeállítású versenyműben a kvartett mellett teljes vonóskar (1. és 2. hegedű, brácsa, cselló és bőgő), 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 2 kürt, 2 trombita, 1 harsona, timpani, cintányérok, triangulum, tam-tam, nagydob, 2 kisdob, csörgődob, xilofon, hárfa, cseleszta és zongora szerepel a zenekar apparátusában.

---

<sup>8</sup> Sándor Veress: i.m., 100.

<sup>9</sup> Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935—1962).” In: Itzész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2012). 423-439. 434.

## A vonósnégyesverseny analízise

A tételek áttekintése:

1. *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*
2. *Gli ordinamenti (Andante tranquillo)*
3. *Le farfare (Presto leggero)*

### 2.2. Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

A *Le cadenze* tételcím a hagyományos értelemben vett kadencia improvizatív rögtönzéseiből származtatható. Ezekből a rögtönzésekből Veress egy új, avantgárd formaszervezetet hoz létre. Ennek eredményeképpen a szerző tudatosan elszakad a hagyományos, szabályos formamodellektől és valami újat alkot, melyben egyszerre megtalálhatóak a hagyományos és újító törekvések. A szabadabb, széttördelt, de mégis erős kohéziójú formában a folyamatokat az egyéni és a kollektív improvizációk szakítják meg. Ez a mozaikszerű formálás Veress 1960-as években írott kompozícióiban gyakori szerkezeti megoldássá válik.<sup>1</sup>

A vonósnégyeskonzert 1. tételében a hangszeres népzene improvizációs gyakorlata és a nyugati zenéből származó rögtönzések, aleatorikus kísérletezése ötvöződik, és ennek eredményeként jön létre az új formakíséret.

Az 1. tétel szerkesztésében egyedülálló módon, egyszeri törekvésként Veress a schönbergi dodekafónia szerkesztésmódját követte. Veress következőképpen nyilatkozott Bónis Ferencnek 1983-ban adott interjújában:

Egy időben erőteljesen foglalkoztam Schönberggel, az ő elvei alapján próbáltam zenei textúrákat, zenei konstrukciókat létrehozni. Ennek legmarkánsabb példája Vonósnégyes-versenyem, amelynek első tétele szigorúan a schönbergi rendszer adaptálásával készült. A második és harmadik tétel azonban már nem ebben a rendszerben, hanem egy szabad kromatikus rendszerben épült.[...]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselmélet.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 58-135. 92.

<sup>2</sup> Csicsery-Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek*. (Budapest: Occidental Press, 2007.) 43.

Ugyanakkor a későbbiekben ismételten hangsúlyozta dodekafon szerkesztésének személyes vonásait. Veress a következőképpen vélekedett a saját dodekafon kompozíciós elveiről:

Belső érdeklődésem ezek után egyre inkább a tizenkéthangú rendszer felé terelődött. Ennek az érdeklődésnek a kezdetei még a pesti zeneakadémiai tanárságom idejére nyúlnak vissza. Ott kezdtem foglalkozni a schönbergi technikával. [...] Svájcban már egyre intenzívebben foglalkoztatott a tizenkétfokúság. Stílusom, már akkor is, amikor tonális módon komponáltam, korán eltolódott a kromatikus textúra irányába. Utólag visszatekintve, amikor az ember már látja a fáktól az erdőt, vagyis bizonyos távlatból szemléli saját műveit is, most látom igazán, hogy milyen merészen léptem erre az útra I. és II. vonósnégyesemben, meg más műveimben. Belső fejlődésem arra készítetett, hogy fokozatosan távolodjak el a dúr-moll tonalitástól, mondjak búcsút modális korszakomnak, és törekedjek hangrendszerünknek teljes felhasználására – tehát az oktávot megosztó tizenkét hang egyenrangú alkalmazására. Ennek a fejlődésnek különböző fázisain mentem át. [...]

Saját fejlődésem menete ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy Schönberg útja nem a jövő útja. Ő nagy indító volt. [...]

A schönbergi rendszer átmenetet jelentett számomra; fontos azért volt, mert lehetővé tette, hogy bizonyos zenei konstrukciók kipróbálásával sikerüljön eltávolodnom a dúr-moll gondolkozástól, részben a modális gondolkozástól is, és elinduljak a kromatika felé. A kromatikának két fázisa van: a szabad kromatika és a rendszerbe foglalt kromatika. Ez már a legutolsó stáció ebben a folyamatban.

[...] „Melodikus-sor”: ez számomra sokat jelent. Bármit csináltam is életemben, bármilyen rendszer szerint próbáltam is összerakni a hangokat úgy, hogy valami értelmük legyen: soha nem tértem le a melódia bázisáról. Számomra a zene gerince ma is a melódia. Dallam persze sokféle elképzelhető. Mint zenei kategóriát, mint zene gondolkodási kategóriát azonban, legalábbis a magam számára, nem nélkülözhetem. Amikor tizenkéthangos rendszert alkalmazok, annak alapja is mindig egy dallamcentrikus tizenkéthangú sor. Zenei gondolkodásomnak ma is ez az uralkodó elve. [...] Bennem ma már

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

annyira természetessé vált a tizenkét hang perspektívájában való gondolkodás, hogy akármit csinállok, akármilyen zene idea vetődik fel bennem, az önkéntelenül ezt a horizontot fogja be. Ez nagyon jó érzés, mert hihetetlenül nagy szabadságot ad az embernek: nincs korlátok közé szorítva. [...]

Most, amikor valamiféle zenei koncepciót alakítok ki magamnak, azt a belső szabadság határozza meg: nem kötnek a diatónia korlátai, szabadon élhetek tizenkét hangos oktávbeosztásunkkal. Bármilyen módon élhetek vele, csak legyen belső logikája. [...]<sup>3</sup>

A dodekafon szerialitás Veress harmadik alkotóperiódusában központi helyet foglal el.<sup>4</sup> Szinte automatikusan, reflexszerűen 8, 10 vagy 12 hangból felépülő sorokat formál és alkot belőlük dallamot, harmóniát. Veress korábbi alkotókorszakaiban komponált műveihez képest a népdalcentrikusság a vonósnégyesversenyben csak áttételesen jelenik meg. Veress dallamalkotó ösztöne a szeriális szerkezeti váz ellenére is erőteljesen jelen van: a tizenkétfokú sorok dallammá, témává alakulnak. Az új, atonális technikát egyéni zenei kompromisszumokkal használja.<sup>5</sup>

### **A tétel formai áttekintése:**

A mű súlypontjául szolgáló 1. tételt formai komplexitás jellemzi. Szerkezete a hagyományos értelemben vett szonátaforma szerkezeti egységei alapján három nagy részre osztható.

Az expozíció főtémáját (4–20. ütemekben) egy három ütemes bevezető készíti elő (1–3. ütem). Az átvezető szakasza a 21–46.-ig, a melléktéma pedig a 47–62. ütemig tart. A kidolgozási rész a 63–115.-ig, míg a visszatérés szakasza a 116–196. ütemig értelmezhető. A reprízben a 116–131. ütemekből építkező főtéma szakaszt Veress a 132–167. ütemekkel vezeti át a 168–196. ütemben található melléktémáig. A kóda 197–211. ütemeivel a szerző lezárja az 1. tételt.

---

<sup>3</sup> Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. (Budapest: Püski, 2002.) 132-134.

<sup>4</sup> Terényi: i.m., 91.

<sup>5</sup> I.h.

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

| Expozíció               | Kidolgozás    | Visszatérés               |
|-------------------------|---------------|---------------------------|
| 1–3. ütem: Bevezetés    | 63–115. ütem: | 116–131. ütem: Főtéma     |
| 4–20. ütem: Főtéma      | Kadenciák     | 132–167. ütem: Átvezetés  |
| 21–46. ütem: Átvezetés  |               | 168–196. ütem: Melléktéma |
| 47–62. ütem: Melléktéma |               | 197–211. ütem: Kóda       |

1. ábra: Az 1. tétel szerkezeti felépítése a szonátaforma építkezése szerint

A nyitótétel felépítése variációs formaként is értelmezhető, miszerint a tétel 12 szakaszra bontható, amelyben a 17 ütemes alaptémát 8 variáció, 3 átvezető szakasz és a kóda követi.

| 1–3. | 4–20. | 21–25. | 26–46.                                       | 47–62.  | 63–70.   | 71–81.   | 82–94. |
|------|-------|--------|--|---------|--|--|--------|
| Bev. | Téma  | Böv.   | Átveze-<br>tés<br>(Téma-<br>fejlesz-<br>tés) | 1. var. | 2. var.<br>osztinató<br>és<br>2.<br>hegedű<br>kadencia | 3. var.<br>osztinató<br>és<br>brácsa<br>kadencia | Átv.   |

| 95–96.  | 97–99.   | 100–116. | 117–136. | 137–168.                 | 169–197. | 198–212. |
|---|--|----------|----------|--------------------------|----------|----------|
| 4. var.<br>osztinató<br>és 1.<br>hegedű<br>+ cselló<br>kadencia | 5. var.<br>1.<br>hegedű<br>és cselló<br>kadencia | 6. var.  | 7. var.  | Átv.<br>(Téma-<br>fejl.) | 8. var.  | Kóda     |

2. ábra: Az 1. tétel szerkezete a variációs formaszerkezetben

**A tétel motivikus analízise:**

Veress az egész művet egy három-hangos dallamcsírából eredezteti, amely egy lefelé lépő nagyszekundból – a dodekafóniában inkább két félhangról beszélhetünk – és egy ellentétes irányú mozgást végző, emelkedő kisszekundból építkezik. Ez a három-hangos

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

motívum a mű teljes egészén végig követhető, továbbá a V-alakot kirajzoló három-hangos dallamcsíra kisszekund lépései, valamint olyan megjelenései is kihangsúlyozódnak, mint a nagyszeptim, szűkített oktáv vagy kisonna, amelyek meghatározóvá válnak a nagyszeptimes-hangzáskép létrejöttében.

A három-hangos dallamsejt első megjelenése a 4. ütemben a vonósnégyes által megszólaltatott *unisono: aisz-gisz-a*.



1. kottapélda: Az 1. tétel és az egész mű alapjául szolgáló dallamsejt

A motívum a 2:1-es (1:2) dallammodellt idézi. A mű egyik elemzője, Terényi Ede zeneszerző meghajlított, bezárt körként jellemzi a dallamsejtet.<sup>6</sup>

A nemzetközi Veress-irodalom neves kutatója, Andreas Traub Veress alapvető sajátosságaként említi a két félhang és félhangból építkező motívumait: az 1931-ben komponált *1. vonósnégyesének* második tétele témájában is hasonló építkezést figyelhetünk meg.<sup>7</sup>



2. kottapélda: Veress *1. vonósnégyesében* a 2. tétel témája










A tétel során számos variációban, kombinációban és fordításban is megtalálható a három-hangos dallamcsíra. Gondolok itt a dallam félhang-két félhang távolságából adódó hangközök megcserélésére, a tükörfordítására és a tükör-rák megjelenésekre is. Jól érzékelhető, ahogy az alaphelyzetben levő dallamsejt lezáró érzetet kelt a hallgatóban, addig a tétel legvégén szereplő motívum rákfordítása (*a-gisz-aisz*) egy kinyíló, dacos kinyilatkoztatást jelenít meg.

A teljesség igénye nélkül készült táblázatban néhány példa a különböző változatokra:


<sup>6</sup> Terényi: I.m., 95.

<sup>7</sup> Andreas Traub: „Sándor Veress. Konzert für Klarinette und Orchester.” *Melos* 49 (1987. január): 65-84. 77.

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

| <b>A motívum eredeti változata</b>   |  |
|--|--|
| 4. ütem:<br>a vonósnégyes <i>unisonó</i> ban:<br><i>aisz-gisz-a</i>              |    |
| 112. ütem:<br>1. hegedű:<br><i>disz-cisz-d</i>                                   |    |
| <b>A motívum rákfordítása</b>  |  |
| 211. ütem:<br>a kvartett <i>unisonó</i> ban:<br><i>a-gisz-aisz</i>               |    |
| 81. ütem:<br>brácsa-kadencia akkordok<br>szopránjaiban: <i>d-cisz-disz</i>       |   |
| <b>A motívum tükörfordítása</b>  |  |
| 12. ütem:<br>a vonósnégyes <i>unisonó</i> ban:<br><i>cisz-disz-ciszisz (=d)</i>  |  |
| 97. ütem:<br>1. hegedű-cselló-kadenciájá-ban, a<br>csellóban: <i>gisz-aisz-a</i> |  |
| 50-51. ütem:<br>fuvola:<br><i>d-e-disz</i>                                       |  |
| 81. ütem:<br>brácsa-kadenciában: <i>esz-f-e</i>                                  |  |
| <b>A motívum tükörrák fordítása</b>  |  |
| 70. ütem:<br>2. hegedű-kadenciában:<br><i>a-bé-asz</i>                           |  |

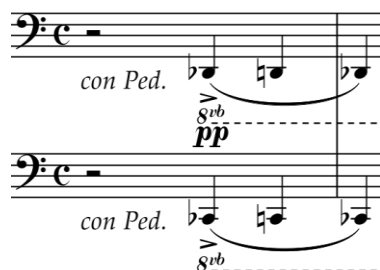
Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

|  |  |
|--|--|
| <p>96. ütem:<br/>1. hegedű-cselló-kadenciában, a csellóban: <i>c-desz-cesz</i></p> |  |
|--|--|

3. ábra: A három-hangos motívum néhány változata a műben

Az 1:2, illetve 2:1 dallammodellek mellett – habár főleg elszínező jelleggel alkalmazza Veress – másféle típusokat is találhatunk a nyitótétel során: 1:3-as (például: *a-gisz-h*) vagy 1:5-ös dallammodelleket (*a-gisz-cisz*) is.

Az eredeti három-hangos dallamsejt olykor végletekig leegyszerűsített formában is jelentkezik. Ilyen például a hárfa osztinatója a 81. ütemben:



3. kottapélda: A hárfa 79–80. ütemének váltóhangos három-hangos motívum

Számos példa mutatja, hogy Veress olykor két ellentétes irányú, de egyenes vonalú dallammodellből is épít motívumot. Erre a 89–90. ütemben az oboa és a brácsa szólam *unisonó*jában találhatunk szemléletes példát:



4. kottapélda: Az 1. tétel 89–90. ütemében található oboa-brácsa motívum

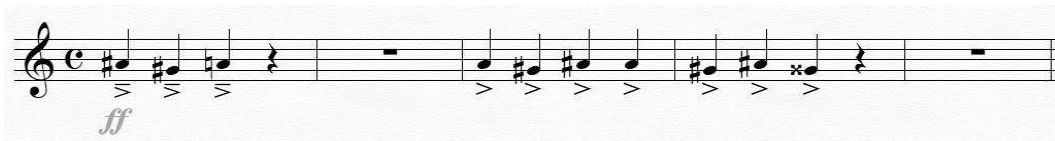
A variációs szerkezet alapjául szolgáló téma, – amely a 4–20. ütemig terjedő szakaszban, a vonósnégyes *unisonó*jában szólal meg – szintén ezekből a motívumokból építkezik. A 17 ütemes téma 4 kisebb egységre, dallamsorokká bontható, amely a magyar népdalok négysorosságát juttatja eszünkbe. Miközben Veress az 1960-as évekbeli alkotóperiódusában újféle technikákat, hangzásképeket keres, lényegében a legősibb forráshoz, a népzenehez nyúl vissza és ez az indíttatás is beépül új alkotói szemléletébe.



## Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

Az első két dallamsor szorosabban összetartozik, míg a harmadik és negyedik egység másféle anyagot mutat be. A zenekar eközben egy szikár ellenpontozó anyagot játszik, a dallamot folyamatosan szekund-, szeptim- vagy nónasúrlódással ütköztetve.

Az első dallamsor a három hangos alapmotívumból építkezik, amelyben az *a*-hang kap centrális szerepet és ezt járja körbe az *aisz* és *gisz*-hangokkal. A sort záró *giszisz*-hang enharmonikusan értelmezendő. Leírásának értelmét a három-hangos motívum tükörfordítása adja.



5. kottapélda: Az 1. tétel *unisono*-témájának az első (A) dallamsor

A második dallamsor az első sor variánsa (A-var.), amelynek három-hangos hangkészlete a *d*-centrum köré csoportosítható és kvarttal magasabban indul az első sorhoz képest:



6. kottapélda: Az 1. tétel témájának második sora (A-var.)

A harmadik dallamsor tágabb hangterjedelemmel dolgozik. Két részre osztható, melynek első két ütemében a *c*-hang kerül központi helyre, ami a következő két ütemben ereszkedő mozgással, több kvarttléppel – a *c*-hangot többször érintve – érkezik meg a sor *e*-záróhangjára.



7. kottapélda: Az 1. tétel témájának harmadik sora (B)

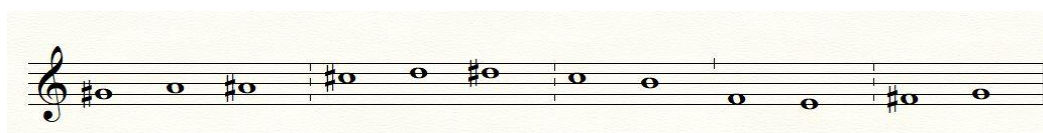
A téma negyedik, záró sorát képező 4 ütemben a *g*-centrumra épül a dallamsor (C), amit a *fisz*-hang három ütemnyi, kérérlhetetlen ismételtetéséből végül az utolsó ütemben két oktávnyi hangterjedelmet *glissandó*val bejárva, feloldásaként kapunk meg. A *fisz parlando* recitálása a magyar népzenei gyökerekkel való kapcsolatot idézi fel.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.



8. kottapélda: A téma negyedik sora (C)

A négysoros téma bemutatása során a tizenkét hang mindegyike megszólal, amelyet a 8. kottapélda ábrázol, a szaggatott vonalakkal elválasztott dallamsorok szerint.



A A-var. B C

9. kottapélda: Az tizenkét hang megjelenése a téma négy dallamsorában

### Az átvezető részek, a variációk és a kóda elemzése:

A téma bemutatása után (21–25. ütem) egy 5 ütemes bővítmény következik, amelyben a vonósnégyes továbbra is *unisono* játszik. A két hegedű és a brácsa-cselló szólampárokka alakulnak és az *unisonót* megőrizve ellentétes irányú *glissandó*ban szólaltatják meg a háromhangos dallamsejtet. A háromhangos motívum a különböző oktávokba „ugrálva” (*fisz-e-f*) szólal meg, és a téma negyedik dallamsorának (C) repetáló anyaga is más-más oktávokba elhelyezve jelentkezik az öt ütemes bővítmény során.



10. kottapélda: A vonósnégyes *unisono*-anyaga az 1. tétel 21–24. ütemben

A zenekar hangszerei eközben a kisszekund-, nagyszeptim-, nona-súrlódásos, ellenpontozó *risoluto* anyagot folytatják, különböző hangszín-effektusokkal bővítve. A hárfa

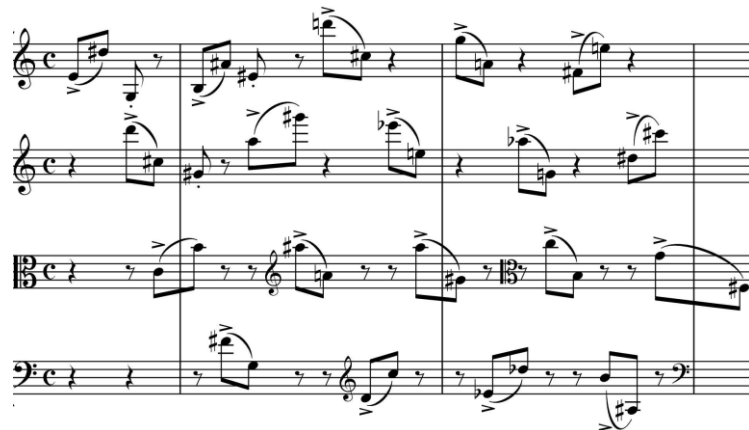
Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

*glissandó*ja, a zenekari brácsák Bartók-*pizzicato* játékmódja és a bőgők *pizzicato*ja is a hangzások színesítését szolgálják.

A következő rész (26–46. ütem) egy átvezető szakasz az első variációhoz, melyben a témafejlés a fő szerep. A 21 ütemnyi anyag két részre bontható, melynek az első részében (26–35. ütem) a kvartett folytatja a tömszerű, *unisono* mozgást a már ismert három-hangos motívum különböző oktávokba helyezésével, míg a második felében (35–46. ütem) a vonósnégyes polifonná válik és negyed- vagy nyolcad eltolásban, egymás szavába vágva nagyszeptim-, nóna hangközöket le és fel ugorva többnyire szekundsúrlódásban szólalnak meg.



11. kottapélda: Az 1. tétel 26–27. ütemének vonósnégyes *unisono* anyaga



12. kottapélda: A kvartett első polifon szerkesztésű megszólalása a tétel során

A három-hangos téma ezúttal a zenekar fúvósainál – egymás után beléptetve, különböző fordításokban (a trombitában és a harsonában tükörrák fordításban, míg a kürtszólamban tükörfordításban jelentkezik) – szólal meg.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

13. kottapélda: A rézfűvósok három-hangos motívumai a 39–42. ütemekben

A 45–46. ütemben a harsona a téma B-sorának az anyagából merítve, variálva jelenik meg.

14. kottapélda: A 45–46. ütem harsona szólamának hangjai

Az átvezető részt indító *a*-hang ismétlése – amely a teljes tételt erősen átszövi – és a hozzá tartozó „körbeíró” hangok az *a*-tonalitást erősítik meg. A repetálásban a negyedik dallamsor *parlando* jellege kerül előtérbe.

### 1. variáció:

A 16 ütemes variációban (47–62. ütem) a zenekaré a főszerep, a vonósnégyes csupán egyetlen *sforzato* akkordot játszik. A variáció során az említett dallamsorok (A, A-var., B, C) motívumai szólalnak meg. A tömörszerű, sűrű hangzást – a korábbiakban a vonósnégyes anyagából már ismert – *unisono* játékkal éri el a szerző.

A variáció kezdő ütemében a kürt és a trombita szólamokban a három-hangos mottó egyszerre szólal meg az eredeti formájában, rákfordításban és tükörrák fordításban.

15. kottapélda: A kürt és a trombiták motívumai a 47. ütemben

## Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

A vonósok a fuvolával és oboával megerősítve a C-dallamsorból ismert hangisméltés anyagot játsszák.

Az elbeszélő, recitáló anyag ellenpontozását a mélyvonósok *risoluto*, *unisono* nyolcad-mozgása adja, amelyben a cselló és bögő szólamban a három-hangos motívum tükörfordítása széttöredeztve jelentkezik. (A brácsa szólam viszont megőrizte eredeti formáját.)

16. kottapélda: A brácsa, cselló és bögő szólam ellenpontozó anyaga a 47–54. ütemig

Az 57. ütemben a hegedűkben, fuvolában és az oboában induló dallam a B-dallamsorból építkezik, majd az A-sor anyagát idézi a szerző, amivel átvezet a tétel egyik fő támpillérehez, az első kadenciához, melyet egy osztinató ritmussal vezet be. Veress a variáció végéig a dallam hangkészletében mind a tizenkét hangot felhasználja.

### 2. variáció: osztinató és 2. hegedű-kadencia

A tétel jellegzetességét képviselő kadencia első megjelenése a második variációban található, amelyben meglepő módon elsőként a 2. hegedű kap szólista szerepet.

A kadenciát a 63. ütemtől egy osztinató ritmus és dallam vezeti be, ahol a timpani szűk kvint (*d-gisz*) nyolcad-mozgásához orgonapontként a kürtök *a*-hangja – mely a tétel központi hangjának is megfeleltethető – társul.

A hangzsképet az ütők (nagy- és kis cintányér, kisdob) negyedenként megszólaló ütései színesítik. Veress utasítása szerint az ütősök a kadencia teljes időtartama alatt folytatják a játékot (14-es játékjelig). A kürtök tartott hangja azonban kiúszik a hangzásból, így a ritmikus elemek uralják a kadencia alapjául szolgáló szövetet.

Osztroits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

17. kottapélda: A 2. hegedű-kadenciája alatt megszólaló osztinató

A 2. hegedű szólója 4 markáns, *forte* akkorddal indul, amelynek hangkészletében mind a tizenkét hang és egyúttal a három-hangos mottó különböző fordítása is megtalálható. Ezzel átvezet a *libero, quasi improvvisando* jelzésű kadenciába.

18. kottapélda: a 2. hegedű-kadenciáját indító négy akkord (68–69. ütem)

A partitúra elején található jelmagyarázatban a szerző a következő utasításokat adja a kadenciák játékmódjáról és előadásáról:

Az első tétel kadenciáit improvizációszerűen kell előadni. A hangjegyek csupán megközelítő képét adják a zenei szövegnek és mintegy vezérfonalként értelmezendők az előadó alkotófantáziájának felkeltésére. A hangjegyek értékei, ritmus és a tempó, valamint az egyes motívumok és figurációk ismétlésének száma az egész keretén belül egészen szabadon értelmezhető, míg az agogikának és az artikulációnak mindvégig lényeges jelentőséget kell tulajdonítani.<sup>8</sup>

Veress versenyművében az előadóművészt alkotótársnak tekinti azáltal, hogy nem egy megkötött szöveget kínál számára, hanem lehetőséget ad, hogy a megadott zenei anyagból szabad keretek között improvizáljon a rábizott kadencia során. Ez a jelenség Veressnél

<sup>8</sup> Sándor Veress: *Concerto per quartetto d'archi e orchestra*. Partitúra. Edizioni Suvini Zerboni. Milano. Olasz, angol, német nyelvű bevezető szöveg. Magyar fordítása in: Terényi Ede: i.m., 92.

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

először a vonósnégyesversenyben jelentkeznek, de később több kompozíciójában is alkalmazza: például a *Gordonka-szólószonáta* utolsó tételében (*Epilogo*), vagy a *Musica concertante* kezdő tételében.<sup>9</sup>

A kadencia a dodekafón szerkesztésnek megfelelően a tizenkét hangból alakított dallamsorral indul, amelyben az A-dallamsorból már ismert V-motívum tükörrák fordításai is felismerhetőek.



19. kottapélda: A 2. hegedű szabad kadenciáját indító tizenkétfokú dallamsor

A tizenkétfokú dallamsor után ugyancsak a téma első sorának anyagából vett *aisz-gisz-a* motívum ismétlődik. Továbbra is az *a*-hang a centrum. Az *e*-re kvart lelépés a B-dallamsor anyagát idézi. Az improvizáció első egysége egy bő kvart felfelé lépéssel *disz*-hangon zárul.

A nyolcad-szünet után a *d*-hang kerül a centrumba: a kettősfogások alsó szólamából kirajzolódó motívum enharmonikusan értelmezve megfeleltethető az A-variációs dallamsor rákfordításának: *d-desz-esz*. (= *d-cisz-disz*). A kvartlépéseket és az ezt követő kettősfogásokat – mely a téma harmadik sorának (B) elemeire emlékeztet – Veress egy virtuóz vonótechnikai elemmel *ricochet*-vonással ajánlja az előadó számára.



20. kottapélda: A 2. hegedű-kadenciájának második sora

A kadencia következő eleme egy szünetekkel elválasztott, öt markáns *pizzicato* akkordból álló egység, amelyben a tizenkét hang és a három-hangos mottót is szerepel.



21. kottapélda: Az első kadencia tizenkétfokú, *pizzicato* akkordjai

<sup>9</sup> I.h.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

A formaegység *quasi* negyedik indulása a kadencia elejéről ismert tizenkétfokú dallamsor tükörfordítása, *esz*-hangról indítva:



22. kottapélda: A kadenciát indító tizenkétfokú dallamsor tükörfordítása

A dallamsort tovább fűzve az *e*-hang lesz a központi hang, amelyet a jellegzetes szekundlépésekkel vesz körül. Az *e*-centrumot a három-hangos egységek ismételtetésével is nyomatékosítja, majd *staccato* vonással egy *e*-ről induló tizenkétfokú, lefelé menő skálával zárja és teszi virtuózzá a kadencia negyedik sorát.

A rövid nyolcad-szünetet követően a *gisz*-ről *g*-re – tiszta kvintből, bővített kvartból és tiszta kvartokból építkező – két oktáv távolságot felölelő motívumot egy ereszkedő, *staccato*s skála követ, amelynek végén a három-hangos mottó rákfordítása is megtalálható. A 12 hangból formált dodekafon dallamsor hangkészletéből az *f*-hang kivételével minden elem megtalálható.



23. kottapélda: A kvartlépésekből, az ereszkedő skálából és a dallamsort záró három-hangos motívumból felépülő tizenkétfokú dallamsor

Az előző kvart és kvintlépésekből álló motívumhoz hasonló anyaggal fejleszti tovább Veress a kadenciát, majd egy *piano gisz-g tremoló*ba érkeznek, ahol a *g*-centrumot körbeírva kettőskötésekkel és egy kisszextből, bő kvartból és három nagyszseptimből felépülő futammal *fisz*-üveghanggal zárja az egységet.

Veress a *largamente* feliratú kadenciasorban két ellentétes irányba mozgó modellsor kombinációját alkalmazza: változatos kötésformákkal, gyorsítással, lassítással, majd egy *crescendo* ereszkedő skálával megérkezik a kadencia zárósorához, amelyben a kvart-kettősfogások alatt balkéz-*pizzicató*kkal gazdagítja a hangzást. A *g*-hang központi szerepe továbbra is megfigyelhető. Az improvizatív kadencia egy *fortissimó*ba torkolló nagyszseptim-skálával a magasba repül.



## Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

A 2. hegedű kadenciáját két *sforzato*, *Tempo I.* jelzéssel ellátott négyesakkorddal zárul, amely a brácsa-kadenciára átvezető zenekari anyagnak *quasi* a felütéseként szolgál.



24. kottapéllda: A 2. hegedű kadenciáját záró anyaga

### 3. variáció: osztinató és brácsa-kadencia

A 2. hegedű-kadenciájából az újabb osztinatóhoz egy 5 ütemes zenekari rész vezet át, amely a korábbiakhoz hasonlóan megőrizte a tömörszerűségét és a súrlódó szimfonikus hangzásképét. A hegedűket ezúttal a fuvolák, az oboák és a klarinét erősíti meg, míg az ellenszólamként funkcionáló esztároló cselló és bőgő szólamot a fagottok, a kürtök és a harsona teszi erőteljesebbé. A hegedű-hangzás uralta dallam hangkészletében az *e*-hang kivételével minden hang megszólal.

A 75. ütemben megérkező *tutti sforzato* akkord az új osztinató kíséretet indítja el, ahol az ütős effektusok uralják a hangzást. A cintányérok ritmikus esztárolása után a hárfa átmenőhangos, szekund súrlódásos motívuma (*desz-d-desz* és *cesz-c-cesz*) és a hegedűk *pizzicato glissandói* (*a-e* és *gisz-d*) társulnak. Az osztinató hangzása különösen szép lebegést eredményez és megfelelő közeget biztosít a belépő brácsa kadenciához. Az utasítás szerint az osztinató – a szólista szabad játékmódja ellenére is – *Tempo giusto* a 17-es játékjelig, a brácsa-kadencia teljes időtartama alatt játszandó.

Osztrotsits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

The image shows a musical score for three instruments: Harp, Percussion, and Violini. The Harp part is in the bass clef and features a cadence with 'con Ped.' and 'pp' dynamics. The Percussion part includes 'Piatti gr.', 'Tamb. picc.', 'Tamb. gr.', and 'G.C.' with 'p' dynamics. The Violini part shows 'pizz.' and 'p' dynamics.

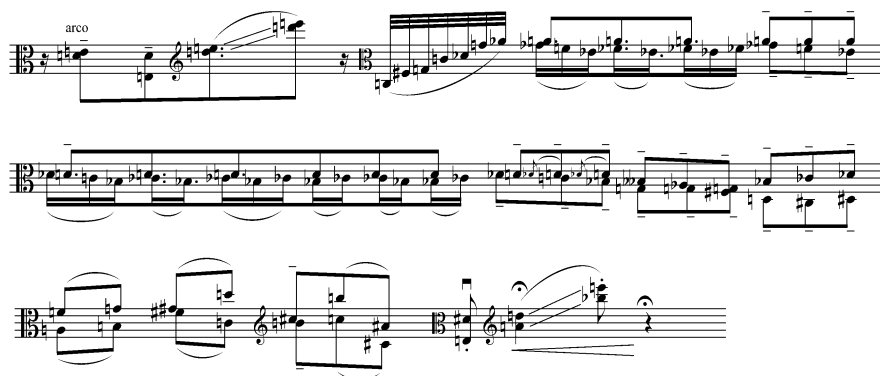
25. kottapélda: A brácsa-kadencia osztinatója

A 3. variációként értelmezendő brácsa-kadenciát (81–82. ütem) *libero, quasi improvvisando* utasításokkal látta el a szerző. A kadencia elején a népzeneből ismert gazdag díszítőelemekkel találkozhatunk: a *desz*-hang a téma C-dallamsorából ismert szabad recitálásra emlékeztet, melyet egyre hosszabb és változatosabb díszítésekkel, előkéekkel lát el Veress. A *c*-hang, mint váltóhang, a különböző kötésekkel egyre hevesebben ismételve jelenik meg. Ez az elbeszélő, *parlando* jelleg Veress népzene kutató élményeit idézi fel. A díszítésekkel körülírt *desz* központi hang lecsúszik *c*-re, majd kvartot felugrik, így az *f* kerül a centrumba, majd az *asz*-hang lesz a körülírt hang, melyet a különböző oktávokba ugorva nagyszeptim és nóna surlódással emel ki. A kadencia első szakaszának lezárását korona jelzéssel tudatosítja a szerző.

Az új egységet indító kettősfogásban továbbra is az *asz*-hangé a központi szerep: az alsó szólamban repetálja, míg a felső szólamban *g*-vel és *a*-val surlódik. A hangokat egy oktávba helyezve a három-hangos motívum sejlik fel: *a-g-asz*. A következő változó motívumban szűkített- és tiszta-kvint kettősfogások váltakoznak az alsó szólamban *a*-centrummal, majd a felső szólamban a három-hangos mottó van elrejtve tükörfordításban (*esz-f-e*), melynek záróhangját, (az *e*-hangot) *d*-vel ütközteti és *richochet*-kettőskötéssel látja el a szerző.

Rövid szünet után – egy markáns *sforzato pizzicato* akkordot követően – a surlódó szekundok, szeptimek központi hangja a *d* lesz. A *d*-*e* hangköz oktávnyi *glissandó*val éri el a szakasz tetőpontját, majd rövid levegővételnyi szünet után a kadenciát kezdő gazdag díszítőelemhez tér vissza és újra az *a*-hangon, majd a *d*-n repetál. A nyolcadokban ereszkedő, majd emelkedő dallamban a már megszokott szekundos-, nagyszeptimes-, nónás hangzás érvényesül.

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*



26. kottapélda: A brácsa-kadencia második szakaszának repetáló anyaga

Veress a kadencia második nagy részét is koronával jelzi, majd egy hosszú szünet után a *Tempo I.* jelzéssel ellátott 5 *fortissimo* akkord – a 2. hegedű kadenciájához hasonlóan – egy timpani ütéssel megtoldva vezet át a következő formaegységhez. Az 5 záróakkord hangkészletében is megtalálható mind a tizenkét hang, valamint a három-hangos dallamsejt különböző formái is.



27. kottapélda: A brácsa-kadenciát záró tizenkétfokú akkordsor

**Átvezető rész:**

A 14 ütemes átvezető zenekari szakasz (82–95. ütem) 2 részre bontható (82–90. és 91–95. ütem) és a téma 4 dallamsorának (A, A-var., B, C) anyagából inspirálódik. A tétel következő formaegységéig a zenekar a megszokott módon és hangzással a három-hangos motívum számos változatát játssza. A B-dallamsornak megfelelően a 82. ütemtől a *parlando* játékmód és a 90. ütemben az oboában, klarinétban és brácsában megjelenő tizenhatodok is (tükörfordításban) a téma harmadik dallamsorát (B) idézik fel. A sűrű szövetben a dodekafon szerkesztés érvényesül.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

17 Tempo I.

Fl. *f*

Cl. Si<sup>b</sup> *f*

Fag. *f*

Cor. Fa *f*

Trb. Do *f*

Timp.

17 Tempo I.

Vni. I. *f*

Vni. II. *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

28. kottapélda: A dodekafon szerkesztésmód a 82–83. ütemekben is megfigyelhető

Az átvezetés második szakasza a 18. ziffertől a hegedűk *g-gisz pizzicatójával*, a fuvola *g-tartott-hang trillájával* és a trombiták három ütemnyi szekund súrlódásos (*g-gisz*) ritmikus, energikus anyagával indul. A 94. ütemben a kürtök szordinóval veszik át a trombiták ritmikus anyagát és elhalkulva beleúsznak a 4. variáció osztinátójába.

#### 4. variáció: osztinató, 1. hegedű és cselló kadencia

Az 1. hegedű és cselló *risoluto* ( $\downarrow = 152$ ) jelzésű kadenciáját (95–96. ütem) Veress egy vékony szövetű és lebegő karakterű közegbe helyezi, amelyet a két klarinét trillájával, a kis és nagy cintányérok *tremolóival* és a kisdob trillájával hoz létre. A zenei folyamat az A-jelzésig játszandó.

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

Cl. I. scambiando ad lib. col II.

29. kottapélda: Az 1. hegedű-cselló kadenciájának osztinatója az A-jelig

Az 1. hegedű belépésekor az A-dallamsorból ismert három-hangos *aisz-gisz-a* motívum az alsó szólamba rejtve szólal meg. A hegedű hangkészlete 9 negyed alatt bejárja a teljes hangmezőt, míg a csellószólamban 11 negyed során szólal meg a tizenkét fokú hangkészlet. A cselló *tenutos* negyedekben lépeget, és a három-hangos mottó (tükörrák fordításával: *hisz-cisz-h*) megszólaltatásával is követi a hegedű szólam anyagát.

Risoluto  $\text{♩} = 152$

30. kottapélda: Az 1. hegedű-cselló kadenciát indító tizenkétfokú szövet

A hegedűben az *e*-centrum erősödik meg, ami aztán a *libero, quasi improvvisando* jelzésű szabad kadenciában a *g* repetálásába torkollik. A cselló továbbra is kötöttebben, *Tempo giusto* ( $\text{♩} = 152$ ) játszik. A két előadó egymástól független, de a hegedűre érvényesek a korábbi szabad kadenciákból ismert játékmód utasításai: az agogika és az artikuláció betartásának szükségessége, míg a hangjegyek értékei, a ritmus és a figurációk variálása, ismételtetése az előadó szabad fantáziájára van bízva.

A partitúra elején található szerzői utasítás alapján a duplakadencia a következőképp játszandó: „Az első hegedű és a cselló duplakadenciájában arra kell figyelni, hogy az egyes szakaszok végén a két hangszer találkozzon.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> A partitúra elején található három nyelvű (olasz, angol, német) magyarázatát a disszertáció szerzőjének fordításában közlöm.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

A hegedű improvizatív anyagának második sorában, a korona után a három-hangos dallamsejt fedezhető fel különböző oktávokba szétdobva, majd az *a*-centrum erősödik meg. Az *a*-hangot a szerző a különböző oktávokban körbejárva és hangközökkel sűrűltatva is hangsúlyozza a duplakadencia hegedűszólamának anyagában. Az erőteljes *pizzicato* záróakkorban az *f*-hang megszólalásával immáron a teljes tizenkétfokú hangkészlet szólal meg.

A cselló kötött, *giusto* anyagában az A-dallamsor három-hangos motívuma és fordításai kerülnek előtérbe. A szeptim- és nónaugrásokkal tűzdelt virtuóz cselló-kadencia hangképét a balkéz-*pizzicato*óival is gazdagítja a szerző.

A variáció végén az utasításnak megfelelően a hegedű *pizzicato* akkordja és a cselló *glissandós* megérkezése adja a szakasz lezárását, amely egyszerre felütésként is szolgál a következő variáció anyagához.



31. kottapélda: A 4. variáció közös záró megérkezését ábrázoló sor

## 5. variáció: 1. hegedű és cselló kadencia

A variáció 3 részre bontható: a részeket a különböző hangszerösszeállítású és hangzású osztinátók választják el egymástól. A 97. ütemben induló *Tempo giusto* ( $\text{♩} = 138$ ) feliratú osztinátóban a timpani *f* és *gesz*-hangok között *glissandózik* és trillázik. Ehhez a halk remegéshez csatlakozik a zongora *pianissimo c-desz tremolója*, valamint az ütösök *pianissimo* trillái és *tremolói*, melyek a B-jelzésig állandó hangzásképet biztosítanak.

32. kottapélda: Az 5. variációt indító zenekari osztinátó

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

Az előző variációhoz hasonlóan az 1. hegedű improvizatív játékmóddal játszik, míg a cselló a markáns, ritmikus, kötött szöveget teljes egészében *pizzicato* szólaltatja meg. A hegedű három-hangos motívumainak meghatározó szerepe van a variáció során.

Veress a kadenciát virtuóz elemekkel is ellátja: a virtuóz ismételtetésekkel, futamokkal, a *richochet* vonótechnikával, illetve a felfelé *staccato*-vonással megszólaltatott ereszkedő skálafutamokkal is érvényesül. A hegedűszólam negyedik sorában a *d*-hang ismétlésével a C-dallamsor repetatív anyagát idézi.

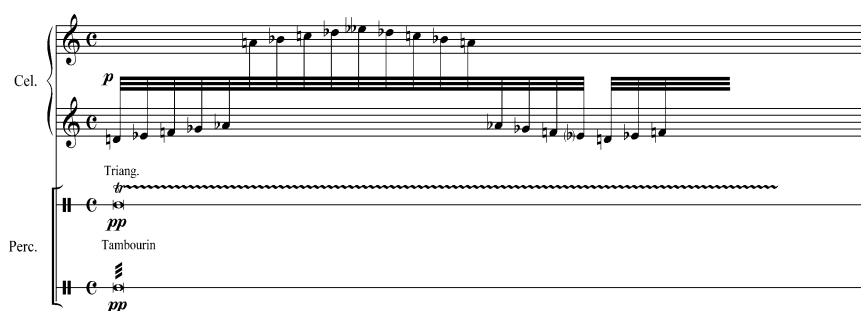
A cselló *Tempo giusto* anyaga szabályos tizenkétfokú sorokból építkezik. Az első tizenkét hang kvart-, szeptim- és nóna-ugrásokból épülő *pizzicato* dallamsorában a következő sorrendben kapjuk meg a teljes hangkészletet:



33. kottapélda: A 97. ütemben induló cselló szólam tizenkétfokú sora

A cselló pengetett, *sforzatos* hármassakkordjai stabil tartóoszlopként jelennek meg a zenei szövetben. A közös érkezési pontot a hegedű egy *f*-ről indított futammal, míg a cselló négyessakkord *pizzicatójával* éri és választja el a variáció második részétől.

Az osztinató a cseleszta *d*-től *eszesz*-ig (=d) emelkedő, majd visszaereszkedő (*d*-re) halk skálájára, a triangulum *tremolójára* és tambourin trillájára épül, amelyet a játékosok a C-jelzésig folytatnak.



34. kottapélda: A 98. ütemben induló osztinató hangjai

A duplakadencia 2. szakaszában a cselló ezúttal három-hangos elemekkel tűzdelt, virtuóz tizenkétfokú dallamsort játszik, eleget téve a *Tempo giusto* utasításnak és a gyorsabb tempóra váltásnak ( $\text{♩} = 144$ ).

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

A hegedű ezalatt szabad tempóban, ellenkező irányú szeptim-, kvart- és nóna *glissandókat* szólaltat meg.

A variáció 3. részében (C–D jelzésig) a két szólista alatt megszólaló osztinató ismét változik: ezúttal a *fisz*-hang kerül a középpontba. Veress a fuvola, a xilofon és a cintányér tremolóival, a hárfa hangismétléseivel és a bőgő üveghang tartott hangjával egy különösen szép és törékeny lebegő hangzasképet hoz létre.

35. kottapélda: Az 5. variációt záró osztinató hangjai (99. ütem)

E zenei hangzás fölött a hegedű virtuóz *ricochet* vonással szabadon ismételteti a motívumot – *quasi* csatlakozik az osztinatóhoz – egészen a koronás *tremoló* záróhangig. Az osztinatóval egyidejűleg a cselló játssza a fő anyagot, melyben a *c*-hangot középpontba helyezve és azt körbeírva, *parlando*, *rubato* játszik. A dallamsor a téma harmadik (B) sorát idézi a kvart lelépéssel és a sor végén található tizenhatod-mozgással.

36. kottapélda: az 5. variációt záró, cselló *parlando* dallamsor

## 6. variáció: 1. hegedű-cselló és zenekari osztinató

Az új formaegységben (100–116. ütem) az 1. hegedű-cselló páros ezúttal kötött, ritmikus szöveggel folytatja szólista szerepét. A tempójelzés szinte ütemenként változik, míg a variáció második felében (109–116. ütem) az ütemmutatók változékonyságát, aszimmetriáját figyelhetjük meg.



Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

|                            | 100. ütem               | 101. ütem                  | 102. ütem                   | 107. ütem                    | 109. ütem                |
|----------------------------|-------------------------|----------------------------|-----------------------------|------------------------------|--------------------------|
| <b>Zenekar</b>             | <i>Quieto</i><br>♩= 104 | ♩= 104                     | ♩= 104                      | -                            | <i>Tempo I.</i><br>♩=160 |
| <b>1. hegedű és cselló</b> | <i>Quieto</i><br>♩= 104 | <i>Meno mosso</i><br>♩= 96 | <i>Poco rubato</i><br>♩= 92 | <i>Tempo giusto</i><br>♩=116 | <i>Tempo I.</i><br>♩=160 |

4. ábra: A 6. variáció karakter- és tempójelzései

A zenekar szerepe ebben a variációban is a lebegő hangzások megteremtésére, a különböző formák és motívumok szakaszokon belüli ismételtetésére szolgál. A 101. ütemben a cseleszta *panissimo cluster-tremolójához* a vonósok *pizzicato* természetes üveghangjai társulnak. Veress a vonósokat többfelé osztja, és külön szólammal látja el: az egyik hegedű és egy másik brácsa *scordatura* (*desz-asz-esz* és *h-f-bé* hangokra lehangolva) szólaltatják meg az ismétlődő üveghangjaikat az E-jelzésig (107. ütemig).

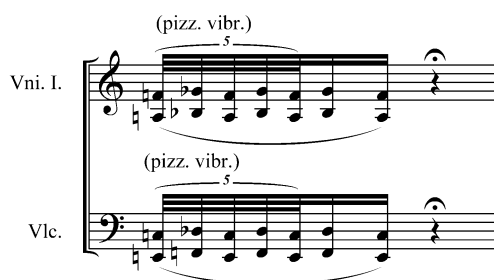
37. kottapéllda: A 101. ütem cseleszta tremolója és a hegedűk-brácsák *pizzicato flageolet* hangjai

A két szólista eközben más sebességgel (♩= 96) ugyancsak *pizzicato* szólaltatja meg a tizenkét hangot felsorakoztató részt: az 1. hegedű a 101. ütemben két oktávnyi távolságra levő hangközökkel idézi fel az A-dallamsorból ismert három-hangos motívumot (*f-g-fisz*).

A következő ütemben a szólisták tempója tovább lassul a következő *poco rubato* részben. A hegedű és a cselló a három-hangos motívumot negyedhang eltéréssel beléptetve,

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

eredeti és tükörrák fordításban szólaltatja meg. A koronával lezárt dallamsort egy közös vibrátós *pizzicato* technikával létrehozott hangeffektussal zárja.



38. kottapélda: a szólisták *pizzicato*-vibrátós hangeffektus

A 104. ütem a 102. ütem tükörfordítása: a következő három ütem alatt ugyancsak megszól a teljes tizenkétfokú hangkészlet. Az egységet a szólisták *c-h*-hangok *ricochet*-repetálásával zárja, majd egy cintányérütéssel átvezet a 107. ütemtől induló *col legno* utasítással ellátott, kíséret nélküli, szóló részhez.

A *col legno* ritmus-*unisono* szakaszban a szűk kvart, nagyszseptim, kisszekund lépésekből összeállt dallamsor hangkészletében is megtalálhatjuk a tizenkét félhangból álló sorozatot. Az egységet egy heves fuvola-oboa-klarinet-hárfa *glissando* vezeti át a variáció második, *Tempo I.* (♩ = 160) jelzésű szakaszához.

Az ütemváltásokkal teli rész aszimmetrikusságát a páros és páratlan ütemmutatók váltakozása adja.

| 109.<br>ütem | 110.<br>ütem | 111.<br>ütem | 112.<br>ütem | 113.<br>ütem | 116.<br>ütem |
|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| 3/4          | 7/8          | 3/4          | 5/8          | 4/4          | 3/8          |

5. ábra: A 6. variáció második felének ütemmutató váltásai

A változatos játékmódokkal (*col legno*, *pizz*, *arco*) megszólaltatott vonós hangzáshoz kizárólag ütős hangzást illeszt a szerző: a cintányér, a kisdobok, és a timpani *h-tremoló* teremti meg remegő hangzsképet. A kizárólag tizenegy és tizenkét hangból felépülő dallamsorokban a három-hangos mottó ismét megjelenik. A 113. ütemtől induló 4 ütemes hegedű-tizenhatodjai és a cselló *risoluto* nyolcad-mozgása végül egy szekundsúrlódásban felfelé haladó skálában egyesül és vezet tovább a következő formaegységhez.

## 7. variáció: zenekari variáció

A 20 ütemes zenekari variáció (117–136. ütem) sűrű szimfonikus hangzásával új világot teremt a korábbi szóló- és kamarajellegű anyagok után. Hangkészlete ezúttal is szabályos tizenkétfokú sorokból áll. Az erőteljes hangzást a vonós hangzás uralja, amelyet a fafűvósok *unisono* játékaival erősít meg a szerző. A három-hangos motívumok hangismétlésekkel bővülve a téma A-dallamsorát idézik.



39. kottapélda: A zenekar 2. hegedű és brácsa szólamának hangjai a 117–119. ütemekben

A hegedűkben a 21. ziffertől kezdődő 3 ütem a *- d*-centrumával – az A-variáns témasor anyagára emlékeztet (*disz-cisz-d*). A 121. ütemben felütéssel induló bőgő és fagott szólam anyaga a B-dallamsorból vett motívum rákfordítását repetáló hangokkal kibővítve használja: *f-b-cesz*.

A teljes variációt uraló hangismétlések és repetálások a téma negyedik (C) sorát idézik, míg a 133. ütemtől induló 4 ütemes bővítés kvarttlépései a B-dallamsort, majd a három-hangos dallamsejt a téma A-dallamsorára utalnak.

A 137. ütemtől induló szakaszban a vonósnégyes önálló szerepet kap, először szólal meg kíséret nélkül: a kvart távolságban *e-h-f-c*-ről induló ereszkedő *fortissimo pizzicato* skálája bevezet az új hangzásképbbe.

Piu mosso ♩ = 160  
pizz.

40. kottapélda: A vonósnégyes 137. ütemének hangjai

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

A 138. ütemtől a téma három-hangos motívumait különböző oktávokba szétdobálva szólalnak meg. A 141. ütemben a hegedű szólamában induló *g-fisz-gisz* dallamsejt háromszor ismétlődik, amelyet a kvartett többi hangszerei a következő ütemben imitálnak. A hangzásképet az üres húros *pizzicatók* és a Bartók-*pizzicatók* is színesítik.

A 145. ütemben megjelenő xilofon a második hegedű hangjait két ütemen át imitálja, míg a kvartett többi tagja az eltolt, hosszú hangjaikkal ellenszólamot alkotnak.

Veress külön utasításként beírja a brácsa üres húros játékmódját és az 1. hegedű-cselló párosnak a vibrátós *pizzicato* játékmódját is (145. ütem). A változatos *pizzicato*-variációban különféle elemekkel teszi változatosabbá a játéktechnikát: a 163. ütemben a három-hangos motívum második és harmadik hangja *legato glissandóval* játszandó.

A 147. ütemtől a xilofon központi hangja az *a* lesz, amely a következő ütem repetálásával egyértelművé válik.

A hangzás sokszínűségét a különböző hangszerek megszólaltatásával gazdagítja a szerző: a 149. ütemben *e-gesz* szekundsúrlódó, ellenpontoszó hárfa, majd a tam-tam, és a kisdob és végül a zongora megjelenése ugyancsak a színes hangzásképet szolgálja.

Veress a *pizzicatos* hangzást egy újféle pengetési módszerrel teszi még változatosabbá: oly módon, hogy a főhang erőteljes megpengetése után a váltóhangokat csak balkézben kell lebillenteni, ezáltal azok gyengébben szólalnak meg, mint a főhangok.

Quart.

41. kottapélda: A vonósnégyes *pizzicato*-játékának új eleme a 150. ütemtől

A xilofon az egész variáció során kiemelt szerepet kap: dallamsorainak hangkészletében a tizenkét hang mindegyike előfordult. A három-hangos motívumok, a hangismétlések, a kvart-, szeptim- és nóna- hangközlépések az eredeti téma dallamsorainak (A, B, C) anyagát idézik fel. A zongora jelentősége ezekben a variációkban válik meghatározóvá: ellenpontoszó anyagával gazdagítja a zenekari hangzást.

## Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

Veress az 1. hegedű *c*-hangról induló, emelkedő skáláját (165. ütem) a vonósnégyes többi szólamában eltolva, pontos imitációval lépteti be, amelyet a 168. ütemben egy cintányérütéssel szakít meg és átvezet a következő variációhoz.

### 8. variáció:

A *più mosso* ( $\downarrow = 168$ ) jelzésű variáció 2 részre bontható: az első szakasza a 169–178. ütemig terjed, amelyet a variációt bővítő szakasz követ (179–197. ütem). A variációt indító három tizenkétfokú, *pizzicato* kvartettakkordra három erőteljes – szintén tizenkétfokú – zenekari *pizzicato* válaszol. A hármas egységek mindegyikében megtalálhatóak az A és az A-variáns dallamsorból idézett három-hangos motívumok és annak fordításai (tükörfordítás, rákfordítás). A kvartett és a zenekar vonósainak akkordjai láncszerűen fűződnek össze és ezáltal a folyamatosság érzetét keltik a hallgatóban.

The image displays two systems of musical notation for the 8th variation. The first system shows the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) playing a series of chords in 4/4 time, marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system shows the string section (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) playing a similar series of chords, also marked with a forte (*ff*) dynamic and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The tempo is indicated as *Piu mosso* with a quarter note equal to 168 beats per minute ( $\downarrow = 168$ ).

42. kottapélda: A vonósnégyes és a zenekar vonósainak *pizzicato* akkordláncolata

A 179. ütemben induló bővítésben a ritmikus elemek a főszerep: a timpani *cisz-h-c* hangokból variálva alkot hangpárokat, hármas-motívumokat (eredeti három-hangos dallamsejtet és fordításait), miközben az egyre sűrűsödő ütőhangszerek teszik sokszínűvé és ritmikusá a hangzást.

Osztrotsits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

Veress a *stringendó*val, az anyag sűrítésével, a trillával és a *crescendó*val megérkező *fortissimo* ütéssel (198. ütem) vezet át a tétel utolsó formaegységéhez, a kódához.

43. kottapélda: Az ütősök egyre gyorsuló és sűrűsödő, kódához vezető anyaga

## Kóda:

A *Poco meno mosso* jelzésű ( $\text{♩} = 144$ ) kóda különösen szép és lebegő hangzásképét a hárfa *glissandó*ja, a cselesztta lassabb mozgású *fesz-g* közötti fel és le tizenkétfokú skálája, a zongora *cluster*, pedálos akkordja, a vonósok *divisi*, szordínós *tremolói* és a trombita *e*-hang trillája adja.

44. kottapélda: A kóda hangzásképét meghatározó szövet, amely a 198–206. ütemekig ismétlődik

Az 1. tétel analízise – *Le cadenze (Molto allegro risoluto)*

A vonósok negyedenként beléptető *tremolós* hangjaival 4 ütem alatt (198–201. ütem) kialakul a tizenkétfokú hangsor mindegyik változata. A sűrű *tremolót* Veress a tétel végéig fokozatosan csökkenti, míg végül a zenekari 1. hegedű a *d*-hangjával egyedül marad. Ez a szerkesztésmód *crescendo-decrescendo* érzetet kelt a tizenkétfokú skála beléptető és kiúsztatott hangjaival.

A 201. ütemben megszólaló xilofon a 210. ütemig szünetekkel szaggatva és különböző oktávokba „ugrálva” szólaltatja meg a már ismert három-hangos motívumot és fordításait (*fisz-e-f, c-d-cisz, d-cisz-disz*).



45. kottapélda: A kóda 201-203. ütemének és a 207-210. ütemének xilofon szaggatott megszólalása

A xilofon 9 hangot felölelő hangkészlete – a tételt záró vonósnégyes-*unisono* megjelenésével – a kvartett kinyíló és erőteljes három-hangos motívumával válik szabályos tizenkétfokú dallamsorrá. A tétel zárómotívuma az A-dallamsorból ismert mottó rákfordításaként jelentkezik, amely *fortissimo, risoluto* karakterével, erőteljes kijelentő gesztusával lezárja a nagyszabású tételt.



46. kottapélda: Az 1. tételt záró vonósnégyes *unisono* hármashangos motívum

### 2.3. A 2. tétel analízise – *Gli ordinamenti (Andante tranquillo)*

A 2. tétel *Gli ordinamenti* (díszítések) tételcíme a népzenei hagyományból ismert gazdag díszítésekre utal, amely a tétel búsongó, jajongó hangzását markánsan meghatározza. Veress népzenehez való kötődését ennek a tételnek a lecsapódásaiban is érzékelhetjük.<sup>1</sup>

A vonósnégyesverseny második és záró tétele – a terjedelmes nyitótétellel ellentétben – nem a szigorúan vett schönbergi tizenkétfokú rendszer szerint, hanem egy szabadabb kromatikus rendszerben lett megszerkesztve.<sup>2</sup> A tétel szerkesztésének vizsgálatakor egyértelműen érzékelhető, hogy Veress dallamalkotó ösztöne annyira erőteljes, hogy képes áttörni az atonális technikán is, és azt a megfelelő kompromisszumokkal a saját egyéni zenei nyelvvé alakítja át.<sup>3</sup>

A versenymű középső tétele a háromrészes felosztás (gyors–lassú–gyors) szimmetriatengelyeként szolgál. Veress a panaszos, kesergő hangvételű középső tételben is egyértelműen láttatni engedi a három-hangos dallamcsírából építkező szerkezet prekonceptióját.

Az 1. tételhez hasonlóan a pointillista-technika a 2. tételben is erőteljesen érzékelhető: Veress műveiben a mozaikszerű építkezés az 1960-as évektől kezdődően meghatározó formszerkesztési sajátossággá fejlődik.<sup>4</sup> A három-hangos dallamsejtből fejlődő és kibontakozó vonósnégyesverseny tételei a mozaikszerű építkezés ellenére erős belső kohézióval bírnak.<sup>5</sup>

Az első tételhez hasonlóan a lassú tétel hangzását is a nagyszeptim-kisnóna-súrlódás határozza meg, amely a szerkezet mikroegységeiből, a szekundlépésekből felépülő motívumok hangzásvilágából eredeztethető.

#### **A tétel formai áttekintése:**

A 97 ütemes lassú tétel háromtagú formája egy variációsort rejt, amely a két szélső tételt szorosan összefűzi és az 1. tétel alaptémájának elemeiből építkezik.

---

<sup>1</sup> Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In. Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 58-135. 59.

<sup>2</sup> Csicsery-Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek*. (Budapest: Occidental Press, 2007). 44.

<sup>3</sup> Terényi: i.m., 91.

<sup>4</sup> Terényi: i.m., 92.

<sup>5</sup> I.h.



A 2. tétel analízise – *Gli ordinamenti (Andante tranquillo)*

A háromrészes szerkesztés első nagy formaegysége (A: 1–24. ütem) további 4 részre bontható: *a* (1–4. ütem), *a-toldalék* (5–8. ütem), *b* (9–17. ütem) és *a-bővítmény* (18–24. ütem).

A B-formarész a 25–52. ütemekig értelmezhető, amely ugyancsak 4 kis egységre osztható: *a* (25–31. ütem), *a-toldalék* (32–36. ütem), *b* (37–43. ütem) és *c* (44–54. ütem).

A tétel harmadik nagy formaegysége az 55–97. ütemekben bontakozik ki, amely kezdetén a sirató dallamát idézi (55–65. ütem), majd az első formarész új variációja ismerhető fel (66–75. ütem). Ezután a B-rész új formában jelenik meg (76–84. ütem), ami továbbvezet a tétel elején megszólaló sirató új variánsához (85–91. ütem). Az harmadik formarész kódával záródik (92–97. ütem), amelyben az *a* és a *b* anyag újra megjelenik.

| <b>A</b>   | <b>B</b>  | <b>A-variáns</b>  |
|--|---|---|
| 1–24. ütem   | 25–54. ütem   | 55–97. ütem   |
| <i>a</i> : 1–4. ütem<br><i>a-toldalék</i> : 5–8. ütem<br><i>b</i> : 9–17. ütem<br><i>a-bővítmény</i> : 18–24. ütem | <i>a</i> : 25–31. ütem<br><i>a-toldalék</i> : 32–36. ütem<br><i>b</i> : 37–43. ütem<br><i>c</i> : 44–54. ütem | <i>A1</i> : 55–65. ütem<br><i>A2</i> : ( <i>a a b a</i> ): 66–75. ütem<br><i>B1</i> : 76–84. ütem<br><i>A3</i> : 85–91. ütem<br><i>kóda (b a)</i> : 92–97. ütem |

6. ábra: A 2. tétel szerkezeti felépítése

**A tétel motivikus analízise:**

A közel 9 perc hosszúságú 2. tétel tehát szintén az 1. tétel főtémájából ismert háromhangos dallamcsírából épül fel.

Az első formaegység (1–24. ütem) 4 részre bontható, amely a magyar népzeneből ismert népdalok négysorosságát idézi. Veress alapvetően kétféle anyagból szerkeszti meg a dallamsorokat: a hang vagy dallamsejt ismételtetéséből és az ebből kibontakozó éneklő dallamból.<sup>6</sup> A tételt indító panaszos jajongás, a hangismétlések és a gazdag díszítések a népzenei hagyományból ismert siratóra emlékeztet.

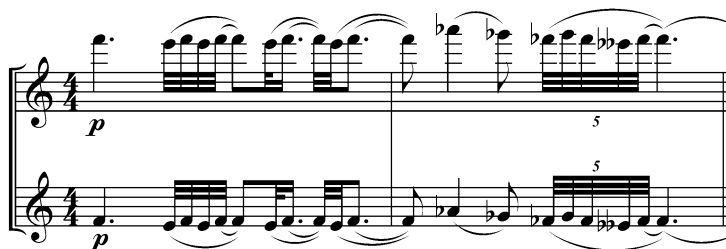
A brácsa halk *e-tremolója* fölött a vonósnégyes két hegedűje két oktáv távolságban, az *f*-hangról lefelé lépő, *unisono* anyagával és jajongó gesztusával kezdi a sirató első

<sup>6</sup> Terényi: i.m., 97.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

mozzanatát. A timpani *e*-trillája a brácsa remegését erősíti meg, amelyre támaszkodva az oboa és a basszusklarinét a két ütemes, lefelé hajló motívumával válaszol. A tétel első szakaszában (A) a recitáló vonósnégyes nyitóütemeire a fúvósok dallamsorai *quasi* kiegészítve válaszolnak.

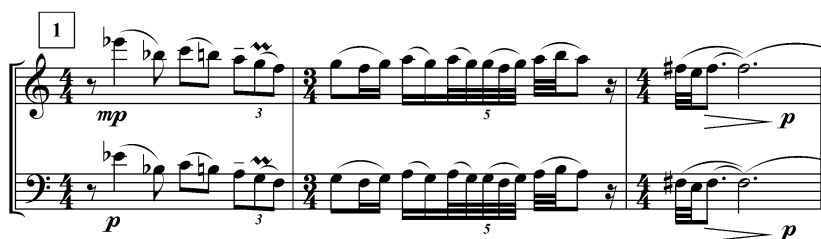
A tétel indításakor (*a*: 1–4. ütem) a hangkészlet az *f*-*e*-centrum köré csoportosítható. A vonósnégyes recitáló dallama váltóhangokból és egy Doppelschlag-motívumból építkezik, amely a főhangot két nagyszekund lépéssel járja körbe.



47. kottapélda: A 2. tétel 1-2. ütem vonósnégyes hegedűszólamainak recitáló dallama

Az *a*-toldalék 4 üteme az *a*-rész építkezéséhez hasonló, de annyiban különbözik tőle, hogy a recitáló dallam első váltóhangja ezúttal tükörmozgásban felfelé lép a korábbi lefelé lépéshez képest, és a dallam még díszítettebbé válik, és a három-hangos dallamsejt is felfedezhető benne. Erre a díszített sirató dallamra ugyanaz a zenekari apparátus válaszol, mint előzőleg, de ezúttal gazdagabban díszítve szólalnak meg.

A 9 ütemes *b*-szakasz indulását a tam-tam *pianissimo* ütése jelzi (9. ütem), amelyet az 1. hegedű-cselló siratóra emlékeztető *unisono*, az alaptéma harmadik sorából származtatható kvart lefelé lépéssel induló, a három-hangos alapmotívumot rejtő, majd nagyszekund lépésekből felépülő dallama követ.



48. kottapélda: az 1. hegedű-cselló sirató *unisono* dallama (9–11. ütem)

A 11–13. ütemben a fuvola és a klarinét három ütemes, nagyszext-párhuzamban mozgó, az előző szakaszokban megismert motívumaival, ritmus-*unisono*-ban válaszol. A *b*-

## A 2. tétel analízise – *Gli ordinamenti (Andante tranquillo)*

szakasz záró 4 üteme a már megismert motívumokból megszerkesztve épül fel az 1. hegedűcselló *unisono* és az oboa-fagott szekundsúrlódásos anyagából. Az *e-f* tonalitás az egész A-részben erőteljesen érzékelhető. A brácsa *tremolózása* a 15. ütem befejezéséig vékony, remegő réteggként szólal meg, amelynek a hangkészlete 9 hangból áll.

Az első nagy formarész (A) zárósora a 18. ütemtől értelmezhető. Az *a*-bővítőben az *a*-dallamsorra emlékeztető, hangismétlésekre épülő váltóhangos motívumait ezúttal az 1. hegedű-brácsa *unisono*n és a nagyszseptim távolságban együtt mozgó 2. hegedű szólaltatja meg. Az *e-f* centrum az egész formaegységben erőteljesen jelen van. Az egyre sűrűsödő anyagban a vonósnégyes recitáló szövetére az egyre sűrűbben megszólaló zenekar aktuálisan párba állított két fűvősa lefelé hajló motívumokkal válaszol. A 22. ütemben a keservesen jajongó váltóhangos motívum még sűrűbb szövetben, ezúttal a teljes vonósnégyesben megszólalva hangzik el.

A 30 ütemes B-rész (25–54. ütem) 4 részre bontható. A középrész első egysége (25–32. ütem) a zenekar hegedűszólamainak a halk *tremolója* fölött megszólaló 1. hegedűcselló kisszeptim-súrlódásos recitáló dallamával indul, amely a tétel *a*-szakaszára emlékeztet. Az egyre dúsuló anyagban az alaptémából ismert három-hangos dallamsejtek különböző változatait ismerhetjük fel.

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Cello (Vc). The score is in 4/4 time and marked *p* (piano). Each part features a tremolo pattern of three notes, circled in red. The notes are G4, A4, and B4. The score is marked "con Sord." (con sordina) above each part. The first two measures show the Violin I and II parts playing the tremolo, while the Viola and Cello parts are silent. In the third measure, the Viola and Cello parts join in with the same tremolo pattern. The fourth measure shows all four parts playing the tremolo.

49. kottapélda: A 25–28. ütem zenekar vonós szólamainak *tremolós*, három-hangos motívumai

A 32. ütemben az 1. hegedű oktávjaiban a második dallamsor, az *a-toldalék* kezdetét jelzi. A gazdag díszítésű, panaszos dallamsorok alatt húzódó negyed-mozgásos szövetben is a három-hangos motívum variánsai húzódnak. Továbbá az 1. hegedű és brácsa megszólalásának mozaikos felépítésében is a három-hangos motívum ismerhető fel.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

50. kottapélda: A 32–33. ütem mozaikokból felépülő három-hangos motívuma

Az *a*-toldalék egyre erősödő és dúsabbá váló 5 ütemes egysége a 37. ütemben, az 1. hegedű magasba törő *c*-hangjára fellépve teljeseedik ki és indítja el a középrész harmadik, *b*-dallamsorát. Az 1. hegedűben a négyvonalas *c*-ről kibontakozó és lehajló tizenkétfokú dallam a három-hangos dallamsejttet felhasználva teljeseedik ki.

51. kottapélda: A 37. ütemtől az 1. hegedűben kibontakozó tizenkétfokú dallam

Az 1. hegedű erőteljes intenzitású futamát a 39. ütemtől fokozatosan belépő vonósnégyes szólamai egymást imitáló és egymás szavába vágó, bő kvart–szűkített kvint lépésekből és az alpmotívumból felépülő dallamsorai követik. A zenekar az előző szakaszban megkezdett anyagát folytatja, amely egy hátsó réteggként húzódik végig a vonósnégyes imitációs szerkesztésű szövete alatt. A fokozatosan lecsendesedő és vékonyodó zenei hangzás az 1. hegedű 43. ütemének keresgélő dallamával vezet át a középrész (B) utolsó szakaszához.

Az új, *c*-formarész (44–54. ütem) az alaptéma negyedik sorát idézi az ismételt hangokra épített sebes futamaival és a záróütem ritmus-unisonós, *glissandós* szövetével. A tétel során először szólal meg a vonósnégyes zenekari kíséret nélkül.

Veress a B-formarész zárósorában (*c*) a tempó gyakori változtatásával jelzi a tétel érzelmi hullámzását, fokozódását. A változatos tempó- és karakterjelzéseken túl ritkán használt ütemmutatókra való váltást láthatunk.

A 2. tétel analízise – *Gli ordinamenti (Andante tranquillo)*

|                 |   |
|-----------------|---|
| <b>45. ütem</b> | <i>poco a poco piú mosso</i>  |
| <b>46. ütem</b> | ♩ = 60  |
| <b>48. ütem</b> | ♩ = ♩ , Az ütemmutató 12/8-ad.<br>(Lassabb tempóérzet a szextoláról kvartolára váltás miatt.) |
| <b>50. ütem</b> | <i>sempre piú agitato</i>   |
| <b>53. ütem</b> | ♩ = 72, majd <i>accelerando</i>   |
| <b>54. ütem</b> | ♩ = 80, ♩ = ♩ . Az ütemmutató: 23/4-ed.   |
| <b>55. ütem</b> | ♩ = 94, <i>Con moto, appassionato</i>   |

7. ábra: A B-rész c-szakaszának karakterjezései, ütemmutató- és tempóváltozásai a 3. nagy formarész (A-variáns) kezdetéig

A 48. ütem 12/8-ados ütemmutatóra váltása (♩ = ♩) valójában egy lassabb tempót eredményez, hiszen negyed alatti szextoláról, negyed alatt megszólaltatott kvartolára vált. Az 50. ütemtől lépcsőzetesen gyorsulva és a dinamikában erősödve érkezünk meg a hatalmasra szélesedő záróütemre (54. ütem), amely átvezet a tétel 3. nagy formarészához (A-variáns). A 23/4-edes ütemmutatójú, *clusterekben* megszólaló, tömörszerű, ritmus-unisonót alkalmazó ütemben a hangismétléseken és a *glissandón* túl a három-hangos motívumot is felfedezhetjük.

The image shows a musical score for a quartet of violins and violas. The score is in 23/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dynamics are marked 'ff' and 'sim.'. The score is divided into two systems, with the first system showing the beginning of the measure and the second system showing the end. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

52. kottapélda: Az 54. ütem hatalmasra bővülő ritmus-unisonós vonósnégyes anyaga

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

A *con moto, appassionato* karakterjelzésű A-variáns formarész kezdete a vonósnégyes heves tömörszerű mozgásába a zenekar erőteljes megszólalásának pillanatától értelmezhető. Veress az új formarészben újra bejárja a már megtett utat és feleleveníti a már ismert zenei elemeket, variált formában.

A szakasz első 11 ütemes egységében (A1: 55-65. ütem) az első nagy formarész (A) újraértelmezése hallható, de ezúttal a szimfonikus hangzás erőteljes kibontakozásában. A zenekar a kinagyított váltóhangos motívumok után kromatikusan felfelé lépdelve, majd a tam-tam ütéssel éri el a tétel tetőpontját.

A csúcspontot elérve a *Larghetto, espressivo* karakterjelzésű 10 üteme (A2) egy nyugodtabb hangvételben, imitációs beléptetésekkel az A-rész siratóját idézi: *a* (66–67. ütem), *a* (68–69. ütem), *b* (70–72. ütem), *a* (73–75. ütem). Veress a vonósnégyest ezúttal szólisztikus igénnyel, zenekari kíséret nélkül szólaltatja meg.

A 76. ütemben induló *Tranquillo* jelzésű B1-szakasz 9 üteme a tétel középrészének (B) a motívumaiból (*a*, *a-toldalék*, *b*, *c*) létrehozott variánsa. A vonósnégyes hangzása elvékonyodik, és apró részletekre bomlik szét, miközben a hárfa állandó mozgása hálóként szövi át és uralja a rövid formaegység hangzását.

A *Piú tranquillo* timpani ütése (85. ütem) egy új, rövid formarészt indít el, ahol az 1. hegedű-cselló páros tükörmozgásban a sirató dallam *a*-anyagának egy variált formáját játssza. Az ütősöknek és kiemelten a xilofonnak – az 1. tétel zárásához hasonlóan – kulcsszerepe van: a kóda hangzásképét készítik elő, formarészeket választanak el, továbbá a korábban bemutatott motívumokat szólaltatják meg. A 86. ütemben a xilofon szólamában a hangisméltéses motívumot, majd a *d–e–disz* három-hangos motívum két oktáv távolságba szétterülő formáját hallhatjuk.



53. kottapélda: A 86. ütem xilofon hangisméltéses és három-hangos motívumból felépülő anyaga

A *Tempo I.* jelzésű hat ütemes kóda (92–97. ütem) két részre bontható: a két ütemes, *quasi improvvisando* jelzésű, *b*-szakaszt idéző csellószólo dallamára és a záró négy ütem *a*-

A 2. tétel analízise – *Gli ordinamenti (Andante tranquillo)*

dallamsorra emlékeztető vonósnégyes anyagára. Veress a 2. hegedű-brácsában megszólaló *f*-*e*-hangokra összeszűkülő szekundsúrlódással a tételt indító *f*-*e*-tonalitáshoz tér vissza.

54. kottapélda: A 2. tétel indító és záró ütemeinek *e-f* tonalitása<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Terényi: i.m., 133.

## 2.4. A 3. tétel analízise – *Le fanfare (Presto leggero)*

A frontális építkezésű vonósnégyesverseny befejező, 3. tétele az 1. tétel variánsa, de funkcióját tekintve ellenkező hatású: a nyitótétel súlyos és drámai hangvétele a zárótételben egyre csillapszik és a mű befejezésére könnyedén szétfoszlik.<sup>1</sup> A két szélső tétel tehát ellentétes karakterekkel és hangeffektusokkal lett megformálva. A két tétel viszonya ellentétpárokkal szemléltetve: súlyos–könnyed, sötét–világos, terjedelmes–rövid, improvizatív–kötött vagy küzdelmes–gondtalan.

A befejező tétel a 2. tételhez hasonlóan egy szabadabb kromatikus rendszerben lett megalkotva.<sup>2</sup> A zárótétel a versenymű korábbi tételeinek építkezéséhez hasonlóan a háromhangos dallamsejtből szerveződik. A V-betűt kirajzoló dallamsíra tehát a mű egész szerkesztésének alapmotívumaként szolgál.

A *Le fanfare* cím a tétel fanfárszerű hangzására utal, amely a befejező tételt jelentősen meghatározza.

### A tétel formai áttekintése:

A bő 4 perces, 193 ütemes, suhanó 3. tétel a nyitótétel variációja. A versenymű tételeinek időtartama a következőképpen aránylik egymáshoz: 2,5 : 2 : 1 (1. tétel: 10' 53" ca. – 2. tétel: 8' 49" ca. – 3. tétel: 4' 18" ca.).

A 6 részből felépülő variációs tétel első formaegysége (1–14. ütem) az 1. tétel témájának A-dallamsorát idézi. A 31 ütemes 2. variáció (15–45. ütem) az alaptéma 2., A-variációs sorára utal, amelyet a 35 ütemes 3. variáció (46–81. ütem) követ a B-sor anyagából inspirálódó anyaggal. A variációsor 4. eleme (82–119. ütem) az alaptéma B-sorára rímel, míg az 5. variáció (120–163. ütem) a téma A-sorára variál. A tételt záró 6. variáció (164–193. ütem) a téma B-sorát eleveníti fel.

---

<sup>1</sup> Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselmélet.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 58-135. 94.

<sup>2</sup> Csicsery-Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek*. (Budapest: Occidental Press, 2007.) 43.



| 1.<br>variáció | 2.<br>variáció | 3.<br>variáció | 4.<br>variáció  | 5.<br>variáció   | 6.<br>variáció   |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|------------------|------------------|
| 1–14.<br>ütem  | 15–45.<br>ütem | 46–81.<br>ütem | 82–119.<br>ütem | 120–163.<br>ütem | 164–193.<br>ütem |
| A              | A-var.         | B              | B               | A                | B                |

8. ábra: A 3. tétel szerkezeti felépítése

### A tétel motivikus analízise:

A vonósnégyesverseny zárótétele az egész mű formai koncepciójának elvén a háromhangos dallamcsírából eredeztethető. A dallamsejtből felépülő és kiteljesedő egységek erős belső kohézióval fűződnek össze. A háromhangos motívum különbözőképpen variálva, számos fordításban fordul elő a 3. tétel során is.

Az 1. tételhez hasonlóan a befejező tételt is az *a*-tonalitás uralja: az tételindításkor ugyanúgy az *a*-centrum köré szerveződik a zenei szövet, mint a tétel zárásakor. Az versenymű egészét vizsgálva megállapítható, hogy az *a*-centrum a mű központi tonalitásának tekinthető, hiszen a kompozíció indítása és zárása is egymásra rímel az *a*-tonalitással.

A hangisméltés – tartott hang – ereszkedő dallamvonal – kadenciális érkezés sémája az egész utolsó tételen végigvonul:<sup>3</sup> a horizontális dallamot egy vertikális szerkesztési móddal kombinálja össze a szerző. A témavariáns minden motívuma, dallamcsírája vertikális variánsokban rendeződik újra.

#### 1. variáció:

A 14 ütemes 1. variáció az alaptéma rendkívül szétterülő variációja: az alaptéma dallamanyaga horizontálisból vertikális szerkesztésűvé változik át. Az 1. tétel kezdősorából ismert *aisz-gisz-a* háromhangos motívum enharmonikusan (*b-gisz-a*), a hárfával színezett zenekar vonósainál, akkordba rendeződve jelenik meg a tamburo piccolo felütését követően. Veress a vonósok akkordját *secco, non vibrato* utasítással látja el, amellyel egy lebegő, vékony hangzást hoz létre. Az akkordban megjelenő *c*-hang az alaptéma 3., B-sorából származtatható.

<sup>3</sup> Terényi: i.m., 96.

Osztroits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

Az alaptéma A-variációs sor anyaga és a 3. dallamsor nagy utat bejáró dallamíve összeolvad, amely az 1. klarinét szólamában fedezhető fel (2–3. ütem). A fagott a klarinétól veszi át a sebes futamot és a 2. sort variálja: zárófordulatával visszavezet az *a*-centrumhoz (3–4. ütem).

The image shows a page of a musical score for a concert piece. At the top, it is marked 'Presto leggero' with a tempo of ♩ = 152-160. The score is for a string quartet and orchestra. The instruments listed on the left are: 2 FLAUTI (Piccolo), 2 OBOI, 2 CLARINETTI in Si♭, 2 FAGOTTI, 2 CORNI in FA, 2 TROMBE in DO, 1 TROMBONE, ARPA, PERCUSSIONE (Piatto gr., Tamb. picc., c.c.), QUARTETTO d'Archi, VIOLINI I and II, VIOLE, VIOLONCELLI, and CONTRABASSI. The score contains various musical notations including notes, rests, dynamics (p, pp, f), and performance instructions like 'p secco, non vibr.' and 'div.'. The first four measures are shown, with the string quartet and some woodwinds playing a complex, rhythmic passage.

54. kottapélda: A versenymű 3. tételének 1–4. üteme

Az 5. ütem oboaszólamában megjelenő kvint és kvartlépések az alaptéma 3. sorát idézik: ez a motívum a tétel során meghatározó jelentőséggel bír. A vonósnégyes szólamai a 4. ütemtől egymás után beléptetve, a gomolygást erősítve a három-hangos dallamsejtet ismételtetik, a téma első két sorára emlékeztetve.

A vonósnégyes 2. hegedű szólamának ismételt hangjai (7. ütem) az alaptéma 4. sorának repetícióját idézik és meghatározzák a tonális érzetét. A fúvósok *aisz-gisz-a-c* akkordja a repetált *h*-hanggal kiegészülve fürtakkorddá, *clusterré* tömörül. Ebben a gyors mozzanatban egyszerre jelenik meg az alaptéma összes sorának jellegzetessége: a három-hangos motívum, a hangismétlés és a 3. sor kisszekundlépése is.

### A 3. tétel analízise – *Le fanfare (Presto leggero)*

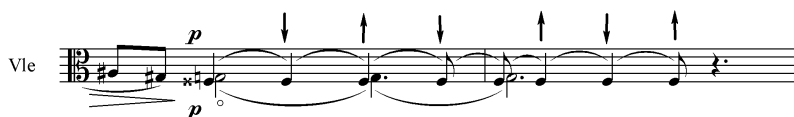
A 10. ütemtől induló 6 ütem (10–15. ütem 3. ütéséig) a 2. hegedű ismételt *g*-hangjára építkezik. A klarinét kvart- és kvintlépéseit az oboa és az 1. hegedű három-hangos motívumaiból létrejött heves, egymás szavába vágó, aszimmetrikus dallama követi, amely átvezet a tétel következő variációjához.

#### 2. variáció:

A 31 ütemes 2. variáció a 15. ütemtől a 45. ütem végéig terjed. Az ismételt hangot a 2. hegedűtől a kvartett csellistája veszi át, a *d*-tonalitást megerősítve. A zenekar *cisz-esz-e* tartott hangjai a szekundsúrlódásos hangzást erősítik.

A cselló repetált *d*-hangja fölött az aszimmetrikus, egymás szavába vágó dallamot a vonósnégyes brácsája veszi át, amit a kvartett 1. hegedűsének ad tovább (15–21. ütem).

A 2. hegedűben folytatódó repetált anyag ezúttal *a*-hangon szólal meg, amely a brácsa kettőzött *g*-hangjával a szekundsúrlódásos, lebegő érzetet erősíti. Veress a brácsa kettőzött prím *g*-hangjának (*fiszisz-g*) játékmódjához két utasítást rendel: az üres-húr jelzéssel a *g*-hang stabil hangmagasságát biztosítja, míg a le és fel nyilak a másik hang negyedhangos játékmódjára utalnak.



55. kottapélda: A zárótétel 21–22. ütemének brácsa negyedhangos játéka

A 22. ütemben a 2. hegedűben megszólaló mottó (*a-gisz-aisz*) egy három ütemes kupolás dallamsort formál, amely az oboa anyagában teljeseedik ki, miközben a vonósnégyes két belső szólama *unisonó*ban, az oboával aszimmetrikus anyagot játszik.

A 29. ütem hangszínképe a hárfa *pianissimo*, zsongó megjelenésével megváltozik. A repetált hangot ezúttal a vonósnégyes brácsása viszi tovább, *gisz*-hangra lépve. Ehhez a központi hanghoz társulnak a zenekar tartott hangjai és a hárfa tizenhatod-mozgása, amely a következő hangokból felépülő akkord megszólalását eredményezi: *f-g-gisz-a-b-c-desz*. A megszólaló klarinét kvártfüzéréből összeálló dallam az alaptéma 3. sorára utal.

A vonósnégyes *sforzato*, *pizzicato* *fisz-g-a-h-c* cluster akkordja (32. ütem) a zenekar fúvós dallamainak indításául szolgál. Az oboa és a klarinét szekundsúrlódásban

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

halad, hangkészletében megszólaltatva mind a 12 hangot. Ehhez egy ütéssel később a fuvola csatlakozik a *c-esz-b* tartott hangokkal egy hátsó réteget képeznek az ekkor megszólaló fagottnak, aki a dallamával imitálja a korábban megszólaló oboa és klarinét anyagát úgy, hogy az első három hang tükörfordításban szólal meg, míg az ütem 2. ütésétől az imitáció szekund-távolságban halad az oboa és klarinét anyagához képest.

56. kottapélda: A 32–34. ütemek fafűvós ütemei

A 35. ütemtől induló rész a *d* központi hang köré csoportosul: a vonósnégyes hegedűiben megszólaló sebes, *unisono* anyag a *d*-hangot írja körbe. A 38. ütemben a *desz*-hangon megszólaló brácsa a szekundsúrlódásos hangzást erősíti tovább, valamint ritmus-unisonóban halad a két hegedűvel, többnyire ellentétes irányú mozgást végezve. Az egy ütem erejéig 12/8-ados ütemmutatóra váltott ütem végén a brácsa csatlakozik a hegedűkhöz és *unisono*ban halad a 43. ütem felé, ahol a *cisz* központi hang erősödik meg.

A cselló *arpeggio, pizzicato* és a zenekar különböző szólamaiban megszólaló *g–d–h* akkord fölött a klarinétban ismét kibontakozik a kvintlépéssel induló kvartfűzér (43. ütem). A variáció utolsó ütemében az 1. hegedű a három-hangos motívum (*c–h–cisz*) záróhangján a brácsával olvad össze, és tovább lendíti a folyamatot egy *c*-hangra záró, lefelé haladó futammal a következő variáció felé.

### 3. variáció:

A 35 ütemes 3. variáció (46–81. ütem) 3 szakaszra osztható: 46–52. ütem, 53–60. ütem és 61–81. ütem. A variáció főként az alaptéma 3., B-sorát idézi a kvartlépésekből álló dallamfordulataival.

### A 3. tétel analízise – *Le fanfare (Presto leggero)*

A variáció első szakasza a brácsa lefelé rohanó skálájának *c*-hangra érkezésével indul és a *c* központi hang köré szerveződik. Ezt a repetáló hangot a kvartett csellistája viszi tovább, aki aztán 6 ütemen át, a variáció első formaegységének a végéig ismételteti. A variáció nyitó ütemében a harsonán megszólaló, kvartlépésekből álló motívum ismét az alaptéma B-sorát intonálja.

A 49. ütemben a zenekar *h-cisz-d* tartott hangjaihoz és a csellóban lüktető *c*-hangjához a timpani csatlakozik. A timpani ritmikus, morzénak ható anyagával *fisz*-hangon lüktet, miközben a cselló zaklatott szigorúsággal és kizökkenhetetlenséggel a *c*-hangot ismétli: a két hangszer bő kvart távolságban halad, amellyel ugyancsak az alaptéma 3. sorára való utalást erősítik. A halk szigorúsággal morajló *c-fisz* fölött megszólaló trombita (51. ütem) *cisz-gisz* lépésével a kvintés–kvartos anyagot vezeti tovább.

A cselló–timpani duó halk morajlását a vonósnégyes *fortén* berobbanó anyaga szakítja meg. Az 53. ütemtől induló, 8 ütemes középső szakaszban a kvartett zenekari kíséret nélkül játszik. Az 1. hegedű felfelé törő, és a *g*-hangra érkező három-hangos koncepciót erősítő kezdőmotívumához (*gesz-asz-g*) a vonósnégyes többi szólama *disz-gisz-cisz* hangokon csatlakozik. Az így létrejött kvarttorony (*disz-gisz-cisz-g*) ritmus-*unisonó*ban folytatja útját.

A 8 ütemes középső szakasz (53–60. ütem) további 2 részre bontható: a nyolcadszünettel elválasztott kétszer 4 ütemre, amelyben a vonósnégyes tömbszerű ritmus-*unisono* mozgása kvart – bő kvart – szűkített kvint – tiszta kvint távolságban halad. A szólamok hangkészlete hiányos tizenkétfokú hangsorokból áll, amelyek számokkal felírva a 4+4 ütemben az 1. hegedűtől a csellóig a következő arányokat mutatják: 10+7+6+11, 11+11+11+10.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

57. kottapélda: A vonósnégyes 53–60. ütemének ritmus-*unisonós*, aszimmetrikus zenei szövege

A tömbyszerű mozgáshoz az 55. ütemtől eltolt, aszimmetrikus ritmus társul, ahol a gerendázás szerint csoportosított páros és páratlan számú nyolcados lüktetés váltakozik. Az 56. ütem nyolcad-felütéssel induló, aszimmetrikus szakaszban a következőképpen változik meg a lüktetés a páros és páratlan számú nyolcadok csoportosításával: 3+3+3+2+3+4+5+3+2.

A tömbyszerű mozgás aszimmetrikusságát egy széttöredezett, ellentétes irányú *glissandó*val induló, hármastütemű ütem igazítja ki (59. ütem), amellyel a lüktetés-érzet egy pillanatra rendeződik. Innen halad tovább a következő ütem lefelé és felfelé futó skáláihoz, amelyekben különbözőképpen csoportosítja a skálák nyolcad-mozgásait a szerző. A vonósnégyes két szélső szólama 5+4, a 2. hegedű 3+6, míg a brácsa 2+3+4 arányban osztja el a 9/8-os ütemet.

A 3. variáció utolsó szakaszának (61–81. ütem) indulásakor a kvartett tömbyszerű, aszimmetrikus mozgása folytatódik. A vonósnégyes szövegéhez először a fagott csatlakozik a *legatós*, hármastütemű, kvart–kvintlépésekből felépülő dallamával. A 63. ütemtől a vonósnégyes is a hármastüteműre rendeződik át: szólamaikban a kvart–kvintlépések mellett a három-hangos motívum is számtalanszor megjelenik. Majd fokozatosan kapcsolódnak be a zenekar fúvósai a már jól ismert kvartos dallamaikkal: a kürt után a trombita, majd a klarinét, továbbá a fagott és a trombita ellenszólama társul, végül a kürt

dallama. Az 1. hegedű 68. ütem közepén induló ismételt *f*-hangjait, majd azt ezt követő lefelé futó skáláját a 2. hegedű és a cselló a 71. ütemben különbözőképpen imitálják.

A 72. ütem végétől a 78. ütem akkordjáig a kvartett két szélső és a két belső szólama páros és páratlan lüktetésben hadakoznak. Eközben a zenekar fúvósai egymásnak adogatva, olykor *glissandó*val variálva szólaltatják meg kvartos–kvintes dallamfoszlány többnyire felfelé törő motívumát. A 3. variáció záró 4 üteme a vonósnégyes záróakkordjával és a kürt–trombita–harsona trió szigorú kijelentésével indul. Az általuk megszólaltatott akkordokban elrejtve vertikálisan is megtalálhatjuk a három-hangos motívumot (78. ütem: *bé–asz–a* vagy 79. ütem: *e–d–esz*). Az ütő megjelenése a 79. ütemben megerősíti a repetált anyag markánságát, és elindítja a zenekar lefelé hajló motívumait. A szólamok egymás utáni beléptetése egyre duzzasztja a zenei szövet sűrűségét, amellyel aztán átvezet a következő formaegységre.

#### 4. variáció:

A variáció a brácsa lüktető beléptetésével indul: a *fisz* központi hang repetálásával és a három-hangos motívum körülírásával a *fisz*-tonalitást erősíti. A 38 ütemes formaegység (82–119. ütem) az alaptéma B-sorának variációja: a kvartmotívum ezúttal az oboában szólal meg (85. ütem). A tartott hangokból összeálló rétegben *clusterek* szólnak: szekund-, nóna- és szeptimsúrlódásos hangzásokat eredményezve.

A 88. ütemben megjelenő 2. hegedű a három-hangos motívumot rejtő és felfelé törő felütéséhez a brácsa ritmikus és repetáló szólama is társul, amelyhez a 90. ütemben az 1. hegedű is társul. Tömbszerű mozgásukhoz a cselló a következő ütemben csatlakozik. Az egyre dúsabbá váló hangzásba belépő szólamok a tömbszerű ritmus-*unisono*-játék mellett páros és páratlan lüktetést ütköztető, a három-hangos motívum valamely változatát és kvartlépéseket rejtő motívumokat játszanak. Veress ezeket az ütköztető anyagokat a dinamikai utasításokkal jelezve egyértelműen feltüntette.

E közben a zenekar cselló szólamában a mottó (*a–gisz–aisz*) rák-fordítású, szélesre terített, tizenhatod-mozgásban sűrűsödő változata szólal meg (88–91. ütem), amelyet először a trombitával, majd a zenekar 1. hegedűjének indulóhangjával színez és erősít meg a szerző.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

58. kottapélda: A zenekari cselló szélesre terített, rák-fordítású három-hangos motívuma (88–91. ütem)

A fuvola 90. ütemében induló szólama a zárótétel 4. ütemében bemutatott három-hangos ismétlődő dallamfoszlányt idézi, amelyet a szólamok egymásnak átadogatva egészen a 101. ütemig játszanak. Ez a vékony réteg ugyancsak a zsongó, gomolygó hangzást erősíti a variáció során.

59. kottapélda: a 90. ütemben induló fuvola három-hangos, sebes futama

A 100-102. ütemben a 2. hegedű és a 102-103. ütemben az 1. hegedű felfelé törő, majd visszacsorgó anyagára először a cselló (104. ütem), majd az 1. hegedű és a 2. hegedű lefelé hajló dallama válaszol. A zenei történést a vonósnégyes két felső szólamának nagyszekund-súrlódásban kromatikusan mozgó, ritmikailag aszimmetrikus motívuma vezeti tovább (109. ütem).

Az *f-fisz-gisz-aisz* hangokkal megszólaló vonósnégyes ismét tömbszerűvé válik, ellentétes irányt végző mozgásához a kürt által elindított, az alaptéma 3. sorát idéző, kvartlépéses dallama illeszkedik. Veress a kvartett és a zenekari anyagban is játszik az artikuláció változtatásával: a vonósnégyes *legatós* hármaskötéseit, *tenutós* külön képzett hangokkal variálja, míg a zenekari szólamokban a kötőíveket különálló *staccatót* és *tenutót* változó artikulációra változtatja.



### A 3. tétel analízise – *Le fanfare (Presto leggero)*

60. kottapélda: A 110–113. ütem zenei szövetének változatos artikulációi

A következő ütemben a hárfa felfelé haladó *glissandójával* a variáció tetőpontjára érkezünk (115. ütem): a *fortissimóra* erősödő kvartett a magasból csorog vissza, majd a két hegedű kiüsztatásával és az artikuláció *legatóra* váltásával a zenei szövet puhul és fokozatosan elvékonyodik. Ezt a hangzasképet erősen befolyásolja a timpani *d–g* kvintmozgása, ami a korábbi kvartos anyag ritmusában lüktet tovább és a vonósnégyes alsó két szólamával átvezet az 5. variációra.

#### 5. variáció:

A 44 ütemet felölelő zenekari variáció a 120–163. ütemekben szólal meg. Az előző variációt átvezető timpani az új formarész elején a hangisméltéses és a kvartmozgásos anyag ritmusát imitálva *g*-hangon lüktet tovább, a zenekar cselló szólamának *esz*-hangját repetálva. A variáció az alaptéma 1., A-sorának egy új változata.

Az *esz*-tonalitás a csellószólam anyagában erősödik meg: az *esz*-hangot ismétlő, majd a súllyal jelzett *esz* központi hangját körüljáró anyagot, a bögő 8 ütemen át tartott *e*-hangja és a trombitában megszólaló kvintés–kvartos dallama töri meg.

A három-hangos motívumok horizontálisból vertikálissá szerveződő akkordjai az 5. variáció tartott hangjaiban is meghatározó (128. ütem: *desz(=cisz)–h–c*). A kvartos–kvintés dallamot ezúttal a 6/8-ados ütemmutatóra váltáskor a kürt szólaltatja meg, amelyet aztán

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

kvintpárhuzamban és 2 ütemes *legató*val a fuvolák vesznek át és vezetnek tovább a variáció új szakaszához.

A 133. ütemben induló 1. klarinét 4 ütemes dallama 3 részre osztható. Az A-rész nagyszekund és kisterc lépését követően lefelé mozgó skálát indít. A B-rész az eredeti három-hangos motívumnak a tükörrák fordításával indul, majd 7 hangból felépülő skálával folytatódik. A C-rész a B szakaszhoz képest hasonló elv szerint épül fel, annyi különbséggel, hogy az utolsó 3 hang az alapmotívum rákfordítású variánsa.



61. kottapélda: A 133–136. ütem klarinét szólamának három részes felépítése

A 134. ütemben megszólaló 5 ütemes *a*-bőgőhang az *a*-tonalitás érzetét alapozza meg. A klarinét egy ütemmel korábbi indulását az oboa imitációja vágja közbe és a klarinét korábban bemutatott elemeit variálva suhan előre. Veress ennek a sémának megfelelően építi fel és fokozatosan lépteti be az egyre sűrűsödő hangzárképbe az egymás szavába vágó fúvósok dallamát.

A zenekar egyre fokozódó heveségét és feszültségét a bő kvart – szűkített kvint – tiszta kvart lépésekből összeállított dallamfoszlányok teremtik meg, és a variáció 6/8-os ütemre váltva éri el tetőponját (146. ütem), ahol az egymáson hömpölygő, többnyire kvart felépítésű akkordok háromféle sebességben, 3 rétegben vannak jelen. Amíg a fafúvósok a leggyorsabb mozgást végzik, addig a rezes hangszerek 3/8-ados, lassabb mozgásban haladnak. Ehhez csatlakozik augmentálva a vonósok és a hárfa *unisono*, *pizzicato* és *fortissimo* *g–c–f* ütemenként lépő kvartlépcsője (148–150. ütem).

### A 3. tétel analízise – *Le fanfare (Presto leggero)*

62. kottapélda: A hárfa és a vonósok *unisono*, augmentált pizzicatói  
(146–151. ütem)

A már ismert kvartlépésekből egybefűzött dallamsorok szaggatottabb megjelenései és a dinamika fokozatos halkulása a zenei szövet vékonyodását idézi elő (151. ütemtől). A fagottokban megjelenő *staccatós*, ellenkező irányban mozgó kvintlépései (154. ütem), a variáció végén kvartlépésben felfelé lépő, ritmikus, de lecsendesedő folyamatát készíti elő.

#### 6. variáció:

A *desz-d-esz-e-f* cluster tartott hangjaiból a zenekari csellószólam *d staccatós*, ismételt hangjaival a *d*-tonalitást erősítve indítja el a tétel utolsó variációját. A cselló repetált hangjaival az ütősök az ismételt hangos dallamfoszlányt imitálják és a kvartokból összeállt dallamsor ritmikai megfelelőjét idézik.

A 30 ütemes 6. variációt indító csellószólam halk, *d*-hangot ismétlő és körüljáró morajlása során néha kidugja a fejét egy-egy 3 szekundlépésekből álló, felfelé lépő skálamotívum. Ebből a 3 hangból álló motívumból bontakozik ki aztán a 173. ütemben egymás után beléptetett zenekari vonósszólamok anyaga. A sűrűsödő, egymást szavába vágó

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

dallamsorokban számos alkalommal felfedezhetők a három-hangos alapmotívum különböző fordításai és kvart–kvint lépései is.

A 178. ütemben a két zenekari hegedűszólam a *d*-centrumot alulról és felülről érintő lépéseihez csatlakozó brácsaszólam *h–c* váltóhangjai a szekundsúrlódásos hangzást még inkább megerősítik. Ehhez az anyaghoz csatlakozik a hárfa 8 hangú, kvartlépcsős dallama, amely fokozatosan megnyugtatja, halkítja és lassítja a tempót és átvezet a variáció utolsó szakaszához.

63. kottapélda: A 178–180. ütem hárfa és a zenekari vonós szólamok *Poco allegretto*-ra átvezető anyaga

A *Poco allegretto* ( $\text{♩} = 100\text{–}104$ ) jelzésű zárószakasz (181. ütem) ütemmutatója a 13. ütem során 6 alkalommal változik meg.

| 181. ütem | 184. ütem | 185. ütem | 186. ütem | 187. ütem | 188. ütem |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 12/8-ad   | 15/8-ad   | 9/8-ad    | 12/8-ad   | 15/8-ad   | 12/8-ad   |

9. ábra: A 181–188. ütemek közti ütemmutató-váltások

A záróvariáció során először megszólaló vonósnégyes egy nosztalgikus hangulatot idéző anyaggal lép be: az 1. hegedűben és brácsában megszólaló kvartlépcsős, *legato* dallamára a vonósnégyes két szélső szólamának kvarttal induló *pizzicato* anyagával megtámasztva a 2. hegedű válaszol (181–182. ütem). A 2. ütemes egységre a széttöredezett szólamok egymáshoz csatlakozó dallamfoszlányai reflektálnak.

A fagott és a fuvola halk kvartlépcsős dallamtöredéke búcsúzóul szólal meg a vonósnégyes egyre elvékonyodó és fáradó hangvételében.

### A 3. tétel analízise – *Le fanfare (Presto leggero)*

A 188. ütemtől induló 6 ütemes szakasz a lassulás, szétfoslás érzetét kelti az egyre hosszabb szüneteket beékelő szövet gesztusaival. A vonósnégyes 4 zárütemében szolgál: az alaptémából ismert három-hangos mottó különböző fordításokban három-hangos tömbökben, *pianón*, röviden, szaggatottan és lihegve jelentkezik. A kvartett 4 ütemes anyagában összesen kilencszer, de egyidejűleg háromszor szólal meg a három-hangos motívum.

A vonósnégyes utolsó megszólalásaként az 1. hegedűben elhangzó *bé-gisz-a* mottó visszaidézi a versenymű indulását is és visszatér az egész művet átszövő *a*-tonalitáshoz.

64. kottapélda: A vonósnégyes utolsó, három-hangos, tömbszerű megszólalásai a 188–191. ütemben

Az utolsó 3 ütem lecsendesedő, visszaemlékező és búcsúzó anyaga két gesztust jelenít meg: a xilofon a kvartlépéses dallamot szólaltatja meg, majd az ütő erre a motívumra rímelő ritmussal és a zárütem 4 halk hangjával válaszol.

65. kottapélda: A vonósnégyesversenyt záró ütős megszólalások (191–193. ütem)

## 2.5. A versenymű hangfelvételei

### 2.5.1. A Végh Quartet és a Basel Quartet hangfelvételeinek összehasonlító vizsgálata

Veress vonónégyesversenyéből máig – a disszertációírás 2023. augusztusi lezárásáig – mindösszesen 2 közreadott hangfelvétel készült: a Végh Quartet bázeli ősbemutatóján rögzített koncertfelvétel, valamint a Basel String Quartet lemeze.

A Végh Quartet és a Basler Kammerorchester felvétele 1962. január 26-án, a versenymű ősbemutatóján készült, ahol a karmester a versenymű dedikációcímetje, Paul Sacher volt.<sup>1</sup> A Schweizer Radio und Fernsehen által megörökített hanganyag a BMC Records 2018-as kiadásával vált elérhetővé a nagyközönség számára.<sup>2</sup>

A Basel String Quartet lemezfelvétele 2013. január 5–7-én, Jan Schultsz vezényletével és a Hungaria Symphony Orchestra közreműködésével került rögzítésre. A felvételt Budapesten, a Hubay Jenő Zeneiskola hangversenytermében a Tom-Tom Studio D készítette. A CD 2013-ban, a londoni Toccata Classics gondozásában jelent meg.<sup>3</sup>

|                             | 1. felvétel   | 2. felvétel   |
|-----------------------------|---|---|
| <b>Vonósnégyes szólista</b> | Végh Quartet:<br>Végh Sándor,<br>Zöldy Sándor,<br>Janzer György,<br>Szabó Pál | Basel String Quartet:<br>Susanne Mathé,<br>Isabelle Ladewig,<br>Stella Mahrenholz,<br>Stéphanie Meyer |
| <b>Zenekar</b>              | Basler Kammerorchester  | Hungarian Symphony Orchestra  |
| <b>Karmester</b>            | Paul Sacher   | Jan Schultsz  |

<sup>1</sup> Berlász Melinda: „Veress Sándor művei. Érettkori művek.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 158-172. 171.

<sup>2</sup> Végh Sándor: *Végh in His Mother Tongue*. Veress Sándor: Concerto vonós négyesre és zenekarra. (Budapest: BMC Records, 2018.) BMC CD 263.

A dupla CD-s Végh Sándor zenei anyanyelve című kiadványnak első hangfelvételén Veress vonós négyesversenye mellett Kodály: *2. vonós négyese*, Op. 10 és Bartók: *6. vonós négyese* szólal meg a Végh-quartet előadásában.

<sup>3</sup> Sándor Veress: Complete Music For String Quartet. Concerto for String Quartet and Orchestra. (London: Toccata Classics, 2013.) TOCC 0062.

A Basel String Quartet 2013-as lemezének a CD hátsó borítóján a kiadó a versenymű első kiadását jelzi, habár kronologikusan a Végh Quartet felvétele készült előbb. A Végh Quartet ősbemutatóján rögzített felvétele csak később, 2018-ban került kiadásra.

A Basel Quartet hangfelvételén a vonós négyes-versenymű mellett, Veress két vonós négyese is hallható.

|                                    |   |  |
|------------------------------------|---|--|
| <b>Felvétel időpontja és helye</b> | 1962. január 26., Basel, Radio Basel, Musiksaal | 2013. január 5-7., Budapest, Hubay Jenő Zeneiskola, Koncertterem |
| <b>Rögzítette</b>                  | Schweizer Radio und Fernsehen                   | Tom-Tom Studio D   |
| <b>Kiadó és a kiadás időpontja</b> | BMC Records, Budapest, 2018.                    | Toccat Classics, London, 2013.                                   |

10. ábra: A versenymű felvételei

Veress a partitúrában tételekre bontva jelzi az előadás általa elképzelt időtartamát. Ezeket az időjelzéseket a két kvartett hangfelvételének tételekre bontott és teljes mű játékidejét rögzítő adatokkal hasonlítottam össze, amelynek adatait táblázatba rendezve rögzítettem.<sup>4</sup>

A tételidők hossza a két felvételen – a különböző tempók és az elképzelésbeli, előadásbeli különbségek ellenére is – közel azonos időtartamúak. Az 1. és 2. tételek hossza elhanyagolható különbséget mutat, míg a 3. tétel bő 1 perces eltérését az ösbemutató 42 ütemmel rövidebb verziójú előadása magyarázza, amelyre a versenymű előadásainak sajátosságai című alfejezetben részletesen kitérek.

Veress időelképzeléséhez viszonyítva az 1. tétel 15 és 12, valamint a 2. tétel 17 és 13 másodperces eltérései a kadenciák kínálta szabadság és a *parlando, rubato* előadásmódhoz képest elhanyagolhatók. A 3. tétel időtartalma a Basel String Quartet előadásában 25 másodperccel hosszabb a Veress által bejegyzett időtartamhoz viszonyítva, amely a mérsékelt tempóválasztás következményeként értelmezhető.<sup>5</sup> A Végh Quartet felvételének 3. tételének hossza nem összevethető Veress eredetileg elképzelt becslésével, hiszen egy rövidebb verziót játszanak a felvételen.

<sup>4</sup> A BMC Records gondozásában megjelenő vonósnégyeskonzert felvétele az élő koncertfelvétel mozzanatait, a tapsokat és a tételek közti szünetet is rögzíti. A tiszta játékidő tehát rövidebb, mint amit a CD hátsó borítóján tételekre bontva jeleznek. A táblázatban a tiszta játékidőt rögzítettem.

<sup>5</sup> A felvételek különböző tempóiról a következő alfejezetekben részletesen beszámolok.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

|  | <b>Veress által<br/>előírt<br/>játékidő</b> | <b>Végh<br/>Quartet<br/>felvételének<br/>időtartamai</b> | <b>Basel String<br/>Quartet<br/>felvételének<br/>időtartamai</b> |
|--|---|--|--|
| <b>1. tétel:</b><br><i>Le cadenze.</i><br><i>Molto allegro,</i><br><i>risoluto</i> | min. 10' 53"<br>ca.                         | 11' 08"  | 11' 05"  |
| <b>2. tétel:</b><br><i>Gli ordinamenti.</i><br><i>Andante</i><br><i>tranquillo</i> | min. 8' 49"<br>ca.                          | 9' 06"   | 9' 02"   |
| <b>3. tétel:</b><br><i>Le fanfare.</i><br><i>Presto leggero</i>                    | min. 4' 18"<br>ca.                          | 3' 38"   | 4' 43"   |
| <b>A versenymű<br/>összeideje</b>  | min. 24 ca.                                 | 23' 52"  | 24' 50"  |

11. ábra: A versenymű tételekre bontott és összesített időtartamainak összehasonlítása



## 2.5.2. A versenymű előadásainak sajátosságai

Elsőként Veress tempójelzéseit a két felvétel tempóival hasonlítottam össze, amelyet táblázatba rendezve mutatok be.<sup>1</sup>

A táblázatban rögzített adatok tanulsága szerint a felvételek közel egyenlő hosszúságúak. Részletesebben vizsgálva azonban kiderül, hogy más koncepció szerint, más tempókkal haladnak a mű egészét tekintve.

A partitúra elején található jelmagyarázat értelmében az 1. tétel kadenciáit a megfelelő keretek között improvizatíván, az előadó fantáziájának szabadságával kell előadni. A tempó, a ritmus és a hangjegyek értékei, valamint a motívumok és figurációk ismétlésének száma az előadó fantáziája szerint szabadon értelmezhetők. A hangjegyek megközelítő képét adják a zenei szövetnek, amelyek az előadók fantáziájának vezérfonalaként szolgálnak.<sup>2</sup> A vonósnégyesverseny helyes megszólaltatása tehát megkívánja, hogy az előadó, mint társszerző vegyen részt az előadásban.

A kadenciák improvizatív szabadságát ellensúlyozva Veress a versenymű kötött zenei szöveiteiben a tempó- és karakterjelzések pontos elképzelését rögzíti a partitúrában. Veress azonban mégsem túlzó e tekintetben, hiszen bízik abban, hogy a zenei szövet kifejezőereje olyan erőteljes önmagában is, hogy az előadó támaszkodhat e zenei anyag vezetésére.<sup>3</sup>

Zenei utasítást a vonósnégyesverseny egészében leginkább az 1. tételben találhatunk, olyanokat, mint *risoluto* (határozottan, dacosan), *leggiero* (lazán, könnyedén), *appassionato* (szenvedélyesen), *rubato* (kötetlen, oldott tempóban), vagy *improvvisando* (rögtönözve, improvizálva). Veress a karakterjelzésekhez többnyire tempójelzést is társít.<sup>4</sup>

A Végh Quartet és a Basel String Quartet tempójelzésekhez való viszonyát metronómszámokkal, táblázatba rendezve szemléltetem.

---

<sup>1</sup> A tempójelzéseket a Suvini Zerboni által kiadott partitúra adatai alapján vizsgáltam.

<sup>2</sup> Sándor Veress: Concerto per quartetto d'archi e orchestra. Partitúra. Edizioni Suvini Zerboni. Milano, 1964. Olasz, angol, német nyelvű bevezető szöveg. Magyar fordítása: Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stílselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 58-135. 92.

<sup>3</sup> Terényi: i.m.,94.

<sup>4</sup> Terényi: i.h.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

| 1. tétel – <i>Le cadenze</i>              | Tempójelzések   | Végh Quartet  | Basel String Quartet  |
|---|---|---|---|
| 1-69. ütem                                | <i>Molto allegro, risoluto,</i><br>♩= 160-168   | ♩= 157-160  | ♩= 150-135-re lassulva  |
| 70. ütem:<br>2. hegedű kadencia           | <i>libero, quasi improvvisando</i>  | 2. hegedű szabadon, zenekar ♩= 159 ca.  | 2. hegedű szabadon, zenekar ♩= 146 ca.  |
| 71-80. ütem                               | <i>Tempo I.,</i><br>♩= 160-168  | ♩= 159  | ♩= 148  |
| 81. ütem:<br>brácsa kadencia              | <i>libero, quasi improvvisando</i>  | brácsa szabadon, zenekar ♩= 176 ca.   | brácsa szabadon, zenekar ♩= 140   |
| 82-95. ütem                               | <i>Tempo I.,</i><br>♩= 160-168  | ♩= 155  | ♩= 138-140  |
| 96. ütem:<br>1. hegedű és cselló kadencia | <i>Risoluto,</i> ♩ = 152, majd az 1. hegedű: <i>libero, quasi improvvisando,</i> a cselló: <i>Tempo giusto</i> ♩= 152 | ♩=86-135 lassan kezdve, egyre gyorsítva, majd lassítva szabadon. Az 1. hegedű szabadon, a cselló: ♩= 92-133 között szabadon | ♩= 133, majd az 1. hegedű szabadon, a cselló: ♩= 133 ca.                                    |
| 97. ütem                                  | <i>Tempo giusto,</i> cselló: ♩ = 138<br>1. hegedű: <i>libero, quasi improvvisando</i>                                 | cselló: ♩= 80-109 között szabadon, 1. hegedű szabadon   | cselló: ♩= 78- 100 egyre gyorsítva, szabadon, 1. hegedű szabadon                            |
| 98. ütem                                  | <i>Tempo giusto,</i> cselló: ♩= 144,  | cselló: ♩= 55-100 között szabadon inkább a gerendák szerint értelmezve, 1. hegedű szabadon                                  | cselló: ♩= 63-100 között szabadon, inkább a gerendák szerint értelmezve, 1. hegedű szabadon |
| 99. ütem                                  | 1. hegedű ♩= 152 ca. és <i>libero,</i> cselló ♩= 104 ca. <i>rubato, parlando</i>                                      | 1. hegedű ♩= 96-ról szabadon fokozatosan gyorsítva, cselló: ♩= 65 ca., de szabadon  | 1. hegedű ♩= 152 és rögtön gyorsít cselló: ♩= 83 ca., de szabadon                           |
| 100-106. ütem                             | Zenekar: <i>Quieto,</i> ♩= 104, 1. hegedű és cselló: ♩=104,   | Zenekar: ♩= 145 ca., 1. hegedű és cselló:   | Zenekar: ♩= 90 ca., 1. hegedű és cselló: ♩= 78 ca., majd ♩=                                 |

A versenymű előadásának sajátosságai

|                      |   |   |   |
|----------------------|---|---|---|
|                      | majd <i>Meno mosso</i> :<br>♩=96, majd <i>Poco rubato</i> , ♩= 92 ca. | ♩= 82 ca., majd ♩= 74 ca., majd a <i>Poco rubato</i> : ♩= 85 ca., de szabadon | 70 ca., majd a <i>Poco rubato</i> : ♩= 79 |
| <b>107-108. ütem</b> | <i>Tempo giusto</i> ,<br>♩= 116                                       | ♩=102 ca., de szabadon  | ♩= 111                                    |
| <b>109-116. ütem</b> | <i>Tempo I.</i> ,<br>♩= 160   | ♩= 128 ca.  | ♩= 130-ról 120-ig lassítva                |
| <b>117-136. ütem</b> | <i>Tempo I., ma poco meno mosso</i> ,<br>♩= 148                       | ♩= 140 ca.  | ♩= 125-130                                |
| <b>137-168. ütem</b> | <i>Piú mosso</i> ,<br>♩= 160  | ♩= 150-155  | ♩= 160-ról 150-re lassulva                |
| <b>169-197. ütem</b> | <i>Piú mosso</i> ,<br>♩= 168  | ♩= 173-ról ♩= 185-re gyorsulva  | ♩= 171-ről 185-re gyorsítva               |
| <b>198-212. ütem</b> | <i>Poco meno mosso</i> ,<br>♩= 144                                    | ♩= 100-105  | ♩=80 és az utolsó ütem<br>♩= 152          |

12. ábra: Az 1. tétel tempóinak összehasonlítása

| <b>2. tétel – <i>Gli ordinamenti</i></b> | <b>Tempójelzések</b>                            | <b>Végh Quartet</b>       | <b>Basel String Quartet</b> |
|--|---|---------------------------|-----------------------------|
| <b>1-45. ütem</b>                        | <i>Andante tranquillo</i> ,<br>♩= 52-54         | ♩= 47-52                  | ♩= 41-45                    |
| <b>46-49. ütem</b>                       | ♩= 60   | ♩= 59                     | ♩= 47-58                    |
| <b>50-52. ütem</b>                       | <i>sempre piú agitato</i>                       | ♩= 59-61                  | ♩= 58-66                    |
| <b>53. ütem</b>                          | ♩= 72   | ♩= 51-ről gyorsul<br>= 56 | ♩= 71-ről gyorsul<br>=77    |
| <b>54. ütem</b>                          | ♩= 80   | ♩= ca. 56                 | ♩= 77                       |
| <b>55-65. ütem</b>                       | <i>Con moto, appassionato</i> ,<br>♩= 94        | ♩= 87                     | ♩= 90                       |
| <b>66-75. ütem</b>                       | <i>Larghetto</i> ,<br>♩= 69, majd <i>Quieto</i> | ♩= 43-30                  | ♩= 45-48                    |
| <b>76-82. ütem</b>                       | <i>Tranquillo</i> ,<br>♩= 64                    | ♩= 61                     | ♩=57                        |

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

|                    |  |   |  |
|--------------------|--|---|--|
| <b>83. ütem</b>    | <i>Piú mosso,</i><br>♩ = 80                        | ♩ = ca. 66  | ♩ = 65   |
| <b>84-91. ütem</b> | <i>Piú tranquillo,</i><br>♩ = 60                   | ♩ = ca. 54  | ♩ = 60   |
| <b>92-97. ütem</b> | <i>Tempo I.,<br/>quasi improvvisando</i><br>♩ = 54 | cselló <i>rubato</i><br>♩ = ca. 45, majd ♩ =<br>46-30 | cselló <i>rubato</i><br>♩ = ca. 45, majd<br>♩ = 41 |

13. ábra: A 2. tétel tempóinak összehasonlítása

| <b>3. tétel – <i>Le fanfare</i></b> | <b>Tempójelzések</b>                   | <b>Végh Quartet</b>                             | <b>Basel String Quartet</b>         |
|-------------------------------------|--|---|-------------------------------------|
| <b>1-180. ütem</b>                  | <i>Presto leggero,</i><br>♩ = 152-160  | ♩ = 151, majd lassul<br>♩ = 147 ca.             | ♩ = 142, majd<br>lassul ♩ = 132 ca. |
| <b>181-193. ütem</b>                | <i>Poco allegretto,</i><br>♩ = 100-104 | ♩ = 71, majd<br>fokozatosan lassul<br>♩ = 65-ig | ♩ = 87-90                           |

14. ábra: A 3. tétel tempóinak összehasonlítása

A táblázatok adatait vizsgálva kijelenthető, hogy a vonósnégyesverseny két, teljesen különböző értelmezésben szólal meg. A tempókat figyelembe véve megállapítható, hogy a versenyművet általánosságban a Basel String Quartet lassabban és kimértebben játssza, míg a Végh Quartet gyorsabb és szabadabb tempói általánosan közelebb állnak Veress elképzelt tempójelzéseéhez és *rubatós* fogalmazásmódjához.

Számos forrás tanúskodik arról, hogy a kompozíciós munka megkezdésétől az ősbemutató pillanatáig a szerző szoros kapcsolatban állt a Végh kvartett tagjaival. Olyannyira, hogy a vonósnégyes tagjai a vonósnégyesverseny egyes részeiben fontos hangzás- és vonótechnikai tanácsokkal és ötletekkel inspirálták Veress munkáját.<sup>5</sup>

Veress Sándor barátjának, Demény Jánosnak írt 1962. február 17-i leveléből tudhatjuk, hogy a mű ősbemutatóját megelőző héten Veress a Végh Quartet és a Paul Sacher vezette

<sup>5</sup> Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályáútján (1935—1962).” In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2012). 423-439. 434.

Basler Kammerorchester próbáin is részt vett, amelyről óriási lelkesedéssel és elragadtatással számolt be a szerző.<sup>6</sup>

Az ősbemutató felvétele tehát minden bizonnyal azt az interpretációt örökítette meg, amely tartalmazza Veress elképzelését a versenymű előadásáról. A kadenciákra összpontosító 1. tétel anyaga megköveteli a szabad játékmódot és a fantázia inspirálta improvizáció-szerű szakaszokat. Ennek megfelelően a Végh Quartet tagjai a hangjegyeket és motívumokat vázként tekintve szabadon variálnak a hangcsoportok számával, idejével és karaktereivel. Olykor a vonásnemeken és a kötőíveken is változtatnak, amelyekkel új hangeffektusokat és még gazdagabb hangzást hoznak létre.

A Végh Sándor vezette vonósnégyes nemes egyszerűséggel, mély értéssel és gazdag fantáziával szólaltatja meg a nekik dedikált vonósnégyesversenyt. A felvételt hallgatva szembetűnő Véghék szélsőségesebb tempói és *rubatói*, amelyek a még kifejezőbb előadasmódot és a helyes interpretációt szolgálják. Véghék feltűnően személyes hangon játsszák végig a vonósnégyesversenyt, amelyet még az erőteljesebb és markánsabb *risoluto* szakaszokban is megőriznek. A hangminőség végig igényes és a hangzástól különösen sokszínű.

A Basel String Quartet lemezén rögzített felvétel jelentős különbségeket mutat a Végh Quartet ősbemutató előadásához képest: a tempók mérsékeltebbek, az előadasmód kiegyenlítettebb, a rögzített hangjegyeket precízen szólaltatják meg, továbbá bizonyos tekintetben realisabb játékmódot tükröz. Az 1. tétel kadenciáit magas minőségben szólaltatják meg, habár a Veress által előírt improvizatív hozzáállást mérsékelten alkalmazzák játékukban. A Basel String Quartet felvételét ugyan nem előzhette meg Veresssel való együttműködés, mégis több szempontból figyelemre méltó a vonósnégyeskoncertből készült felvételük.

A két előadás interpretációjában tehát jelentős különbségekkel és eltérő megoldásokkal szembesülhetünk. Az alábbiakban kísérletet teszek észrevételeim felvázolására, amelyeket tételekre bontva és pontokba szedve közlök, különösképpen a Végh Quartet felvételére fókuszálva.

---

<sup>6</sup> Demény János: „Veress Sándor – Életmű-vázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 12-57. 45.  
Lásd a versenymű bemutatása, 2.1. fejezetben.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

### 1. tétel:

A kadenciák pilléreire épülő 1. tétel jellemzője, hogy a szabad előadásmódú kadenciák hátsó rétegében egy osztrinátó-zenekari szövet húzódik, amely meghatározott tempóban lüktet végig a szólisták improvizatív szakaszaiban.

A Végh Quartet felvételén az osztrinátó-megszólalásoknál törekedtek arra, hogy azt a hallgató előbb önmagában hallhassa és csak ezt követően lép be a szólista az improvizatív zenei anyaggal. Így tehát a szólisták megjelenései előtt a kottaképhez viszonyítva hosszabb idő telik el. A Basel String Quartet esetében ez ellenkezőleg történik: szabályosan, a partitúra lejegyzésének megfelelően kezdik a kadenciák szólóanyagát játszani.

A Végh Sándor vezette vonósnégyes egyéni előadásmódjának sajátosságait pontokba szedve közlöm:

- az 1. kadencia szabad játékmódját megelőző tizenkétfokú 4 akkordot tempón kívül, szabadon és egyre szélesedő *arpeggio*val szólaltatja meg Zöldy Sándor.
- Zöldy az 1. kadencia *legatós* kezdősorát a gerendák szerint csoportosítva és a tizenkétfokú sorokat jól értelmezve, szabadon és végig *g*-húron maradva játssza.
- ugyanő az 1. kadencia 2. sorának lefelé *staccatós* vonását *legatón* szólaltatja meg.
- a 2. hegedű kadencia 2. sorában levő *c-d* hangközt előbb külön, többször ismételve játssza, majd egyre sűrítve kettesével és végül *saltato* vonással, bedobva vékonyítja el a zenei anyagot. A motívum súllyal jelölt záróhangját erőteljesen kiemelve interpretálja.
- a 2. sor *pizzicato*-akkordjait Zöldy előbb egyben pengeti (első két akkord), majd egyre szélesedő *arpeggio* játékmóddal szólaltatja meg (összetartozó 3 akkord).
- az 1. kadencia 3. sorának *e-f-gesz* *legatós* motívumát *a*-húron többször ismétli, majd az *e*-hangról induló lefelé *staccato* skála hanghosszait változtatva, az első hangot hosszabban, míg a következő hangokat egyre rövidebben és a tempót egyre gyorsítva játssza.
- Zöldy a kadencia 4. sorának elválasztott kettőskötéseit *quasi portato* vonással adja elő, amit a *piano* jelzésű *tremoló*, de nagyon erőteljesen megszólaló hangközével folytat.
- a 2. hegedű kadencia 5. sorának szélesen induló és egyre gyorsuló futamában Zöldy a *h-aisz-hisz-cisz* motívumot többször megismételve, a hangok hosszát változtatgatva halad tovább.

## A versenymű előadásának sajátosságai

- a kadencia utolsó sorának *gesz*-*g* nónalépését *glissandó*val oldja meg a 2. hegedűs,
- a 79. ütemben megszólaló zenekari hegedű szólamok *pizzicato glissando* kettőskötéseinek érkező hangjai nem hallhatóak. Ugyanez figyelhető meg a Basel String Quartet felvételén is.
- a brácsa-kadencia nagyon tisztán értelmezve és artikulálva szólal meg Janzer György előadásában. Az aprólékos díszítések hangjai világosan és jól kivehetően, a főhang nyomatékát mégsem gyengítve hangoznak el.
- a brácsa-kadencia 5. sorában a dobott kettőskötéseket *saltato* játékmóddal, a hangközt többször ismételve fejezi be Janzer.
- a *Tempo I.* jelzés előtti koronás, *glissandós* kettőskötésébe a brácsás belevált és a záróhangra felfelé érkezik.
- a kadencia markáns záróakkordjait tempóban, de *arpeggio* szólaltatja meg.
- az 1. hegedű-cselló kadencia *risoluto* anyagában a két hangszeres együttes mozgása a hegedű trioláinál szétválik, és a kötött ritmus szabad tempójává válik.
- Végh a 96. ütem *libero, quasi improvvisando* rész kezdeténél *g*-üveghangra csúszik és azt repetálja egyre gyorsítva, felfelé vonással játszva. A szabad, improvizatív szakasz 3. sorának végén az *a*-hangot *tenuto* helyett röviden, és az előző hangra rákötve szólaltatja meg.
- az 1. hegedű-cselló kadencia *libero, quasi improvvisando-Tempo giusto* szakaszának 4. sorában Végh a *b*-hangot előbb egy oktávval lejjebb játssza, amelyről *glissandó*val éri el az oktávval magasabbra írott *b*-hangot.
- a kadencia 5. sorában az 1. hegedűs a *d*-hangról *d-c* hangközre lépése helyett a *d-t* elhagyja és a *c*-hangra csúszik fel.
- az 1. hegedű-cselló kadencia *Tempo giusto* szakaszában Szabó Pál gesztusszerűen és szabadon játssza a motívumokat, de az artikulációkat pontosan betartva, nem túlzó szélsőséggel, inkább improvizatív hatást keltve.
- Szabó a kadencia utolsó sorában a balkéz-*pizzicato* helyett vonóval szólaltatja meg a + jeles nyolcadokat, valamint a *tenutós b*-hangot röviden, míg a záró kettőskötésbe beleváltva, – a hegedű záró *pizzicatójára* várva – hosszabban játssza.
- a 97. ütemben Végh az előkérő *glissandózik* a *c-d* főhangra, amelyre megérkezve indul el Szabó *pizzicatós Tempo giusto* anyaga. A *c-d* hangköz megszólalását követően Végh felfelé *staccato*-vonással, rövid hangokkal szólaltatja meg a hangközt.

Osztróits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

- A *libero, quasi improvvisando* jelölésű 1. hegedű szakasz első sorában az első kötőívet szétszedi: 3 hang külön, majd 3 hang kötve szólal meg Végh előadásában.
- Az 1. sor közepétől választgatva, felfelé *staccato*-vonásnimmel szólal meg a zenei anyag, egészen a 2. sor *f–e–d* 3 hangos motívum ismételéséig. Az *ad libitum*mal jelölt *f–e–d* hangokat ötször ismétli Végh úgy, hogy első alkalommal 3 hangot összeköt, majd 1 hangot külön és 2 hangot kötve játszik. Ezután a lefelé haladó skálát felfelé *staccatózza* az 1. hegedűs.
- A szabadon improvizálandó 1. hegedű kadenciaszakasz 3. sorának közepén az *a*-hangról *d*-re lépés helyett csúszik Végh.
- Az 1. hegedű kadencia 6. sorában az első kötőívet Végh ketté bontva (2+3) szólaltatja meg.
- A cselló 3. sorában a *sforzato* nem hallatszik, továbbá a sor végi kettőskötés csúszása után a 2. akkord hangja nem kivehető. A következő sor *glissandós* kettőskötésénél az érkező akkordot újból megpengeti Szabó. A 4. utolsó, szabadon játszandó *sforzatós* akkordot jól elosztva szólaltatja meg a csellista és az 1. hegedű lefelé skálájának záróhangjával jól összehangolva fejezi be a kadencia ezen szakaszát.
- A 98. ütemben a cselló a *Tempo giusto* jelzés ellenére szabadon, a motívumokat a gerendázásnak és a kötőíveknek megfelelően értelmezve szólaltatja meg.
- A 99. ütemben Veress utasításának megfelelően indul Végh, majd egyre gyorsítva érkezik meg a *tremolo* koronás záróhangra.
- A 100. ütem kezdésénél az ütő túlsúlyba kerül a csellóhoz képest, így a háromhangos motívum kezdőhangja Szabónál nem hallatszódik.
- A 103. ütem vibrátós *pizzicato* effektusa az 1. hegedű-csellóban kevésbé kivehető, inkább csak az eleje vehető ki a pengetett motívumnak. A 106. ütemben Végh más technikával oldja meg ugyanezt az effektust: ezúttal a kezdőhangokat *arpeggio* játékmóddal és erőteljesebben pengeti meg, ami következtében a hangeffektus tisztábban hallatszódik.
- A 108. ütem felfelé mozgó *glissandóját* a zenekar gyorsabban szólaltatja meg a *Tempo giusto* előzményhez képest.
- A 8. variációra átvezető *pizzicatós* anyag (137. ütemtől) tempójában egyre gyorsul és a xilofon belépésekor a tempó zilált és a szólások anyagai nem pontosan fűződnek össze.



## A versenymű előadásának sajátosságai

- A 169. ütemtől induló vonósnégyes és zenekari *pizzicato* kiegyenlítően szólalnak meg. A tempó egyre fokozódik a szakaszban előre haladva. A kvartettben megszólaló *pizzicato* effektusok a 178. ütemtől kevésbé hallatszódnak.

### 2. tétel:

A népzenei hagyományból inspirálódó 2. tétel sirató dallama *parlando, rubato* játékmódra ösztönzi az előadóit. Ennek értelmében a Végh Quartet megfelelő keretek között, de nagy szabadsággal szólaltatja meg a tételt. A Végh Sándor vezette kvartett kifejező gesztusokkal, együtt lélegezve és mély érzésekkel átítatva játssza a versenymű középső tételét is.

Az alábbiakban főbb észrevételeimet vázolom fel a Végh Quartet felvételének 2. tetele kapcsán:

- Végh a 34. ütemben a *c*-hangról *desz*-hangra lépést csúszással adja elő.
- Végh a 35. ütem végétől a 37. ütemre megérkező csúcspontig oktávban játszik, így átütőbb és sűrűbb hatást ér el. A tetőpontot is oktávval megtámasztva éri el, majd az alsó oktávot elengedve folytatja a partitúra lejegyzése szerint. Az oktáv távolságban duplázott 36. ütemben az *e-disz*-hangok fölötti kötést szétszedi és külön vonóra játssza.
- A 38. ütem utolsó szextolájában is változtat Végh az artikuláción és a kötésekkel változatosabbá téve az utolsó egységben három hangot kötve, majd 3 hangot külön szólaltat meg.
- A rövid, pontokkal ellátott negyedeket az 1. hegedűs a 43. ütemben leginkább *portátós* vonással játssza.
- Az 52. ütem végén a kvartett közösen egy lassítást játszik, majd úgy fordulnak rá a hirtelen gyorsabb,  $\text{♩} = 72$  metronómszámú szakaszra.
- A hatalmasra szélesedő 54. ütemben a vonósnégyes ritmus-*unisonói* a szabad *parlano, rubato* játékmód ellenére is jól és tömbszerűen szólalnak meg. A ritmus szabad értelmezésében, miszerint többek között az első pontozott negyedek rövidebben játsszák, máshol meg hosszítanak, a vonósnégyes összhangja töretlen.
- A 66. ütem indulása az előző szakaszt záró *fortissimo* ütés lecsengésében megszólal.

Osztrócsits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

- Az imitációs szerkesztésű 66. ütemtől a gyorsabb tempójú indítást követően nyugodtabbá válik, de a személyes mély érzések és kifejezés végig jelen van a kvartett önálló megszólalásában is.
- A 70. ütem *Quieto* 6 üteme az előzményekhez képest jelentős tempócsökkenést mutat.
- Az utolsó *quasi improvvisando* dallamot Szabó személyes hangon és szabadon szólaltatja meg, amellyel rávezet a tételt záró 4 ütemre. A Végh Quartet előadásában a záróütemek egyre lassulnak, olyannyira, hogy az utolsó előtti hang szinte másfélszer hosszabbá válik.

### 3. tétel:

A rövid, ca. 4 perces tétel tömbyszerű mozgásai a vonósnégyes és a zenekar anyagában is jól artikuláltak, tisztán értelmezve és nagy kifejezőerővel szólalnak meg mindkét hangfelvételen. Az két előadás interpretációjakor az ismételt hangokból felépülő motívumok tempója időnként meglódul, de nem válik a karakter és a kifejezőerő rovására.

Alább néhány pontban összegyűjtöttem a Végh Quartet egyéni megközelítésének jellemzőit a 3. tétel előadásában is:

- Ahogy a fejezet első felében említettem a Végh Quartet az ősbemutatón egy rövidebb verziót ad elő: a 128. ütem 3. ütésén a zenekar két hegedű szólama, a hárfá, a fagott és a triangulum nem lép be, hanem az ütem végén az egész együttes a 171. ütemre ugrik és onnan folytatják a tétel előadását.
- A 188. ütemtől induló három-hangos tömbök egyre lassítva, elfáradva szólalnak meg, majd a xilofon kissé késve és a tempót előre lökve szólal meg, amit az ütősök reménytelenül végkicsengésű zárással fejeznek be.

## Összegzés

Az 1961-ben komponált *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* lehetőséget nyújtott Veressnek a már évek óta érlelődő stílusváltásra, amelyben az új kompozíció-technikai elemek – mint a dodekafónia és az aleatoria – a személyes szemléletét tükröző eljárásokkal szintézist alkotnak. Amint Veress fogalmazta: a "tradíció és az új szemlélet" egyesülésének példája.

Érdekes jelenség, hogy Veress az 1. tételben a schönbergi dodekafónia alkalmazásával egyidejűleg további új kompozíciós elemeket is alkalmaz: mint például az aleatoriát, azaz a szabad improvizációs részeket, amelyeknek vizsgálatára és alkalmazására a tételbe iktatott kadenciák adnak alkalmat. Ezt a technikát későbbi műveiben is folytatja. Hasonlóképpen szembevetővé válik a tételben az osztinátók alkalmazása.

Az új, kísérleti kezdeményezések mellett megőrzi saját, személyes dallamalkotó koncepcióját, mint például a műben meghatározott szerepet betöltő három-hangos motívum szerepét és a dallamsorokban való gondolkodás elemeit is (A, A-variáns, B, C), amely korábban is meghatározó szerepet játszott műveiben.

A versenymű 2. és 3. tétele a schönbergi dodekafóniától eltávolodva egy kromatikus rendszerben lett megszerkesztve. Veress dallamalkotó gondolkodásmódja – az 1. tételhez hasonlóan – e tételeket is erőteljesen átszövi. Népzene-kutatói tevékenységéből származó tapasztalatai is erőteljesen befolyásolják a két tétel strukturális és motivikai szerkesztését.

Fontos hangsúlyozni, hogy e merész, kísérletező versenymű létrejöttében Veress egy hozzá közelálló, régi együttműködésben edződött vonósnégyesre, a Végh Quartetre építhetett, akik az alkotómunkában is aktív részt vállaltak. Továbbá Paul Sacherre, a 20. század meghatározó jelentőségű karmesterére és mecénására, akinek felkérése ösztönözte a vonósnégyesverseny megalkotását.

A Paul Sacher vezette Basler Kammerorchester és a Végh Quartet együttműködésében megszólaló ősbemutató felvétele *quasi* hangzó fényképként szolgál a mai hallgató számára, hiszen a 20. századi előadásmód korpének jellegzetességeit és kiemelten Végh Sándor utánozhatatlan nagyságának előadását örökíti meg.

Mindezek az alkotói szempontok és körülmények indokolják, hogy a versenyművet a legalaposabb, mikro-analízis módszerével vizsgáltam meg. Ismereteim szerint ehhez a kétoldalú szerkezeti és hangfelvételi vizsgálatra a korábbiakban még nem történt kísérlet a Veress-irodalomban.

## Függelék

### I. Veress Sándor ősbemutatóra készült eredeti, német nyelvű műismertető szövege:<sup>1</sup>

#### Zu meinem Konzert für Streichquartett und Orchester

Als mir die Anregung und dann der Auftrag von Herrn Dr. Paul Sacher, ein Streichquartettkonzert zu komponieren, zugekommen ist, haben sich innere Neigung und äußerer Anlaß ergänzenderweise glücklich getroffen. Seit vielen Jahren schon beschäftigte mich der Gedanke, ein Konzert für Streichquartett und Orchester zu schreiben, und dies um so mehr, als die idealen Interpreten für ein Werk diese Gattung, die Herren des Végh-Quartetts, mit denen ich seit den schönen Zeiten unserer Jugendjahre in Budapest befreundet bin und die bereits meine beiden Streichquartette gespielt haben, sozusagen natürlicherweise vorhanden waren. Dazu kommt noch, daß ich in der Persönlichkeit von Sándor Végh einen Musiker schätze, der mir dank seiner ganz außergewöhnlichen Klangphantasie und seines hohen instrumentaltechnischen Könnens immer wieder wertvolle Anregungen für meine kompositorische Arbeit gebracht hat. Wenn dieses glückliches Zusammentreffen von Komponist und Interpreten noch von einem Dirigenten wie Dr. Paul Sacher ergänzt wird, der ja nicht nur mit den idiomatischen Besonderheiten der zeitgenössischen Musik tiefstens vertraut ist, sondern auch durch seine persönliche Bekanntschaft mit Bartók und seiner Kunst zu den wenigen westeuropäischen Künstlern gehört, die die Stileigenschaften und die Aufführungspraxis der ungarischen Musiksprache von Grund auf kennen, so waren wirklich alle Voraussetzungen des Entstehens eines Werkes gegeben, das sich in diesem musikalischen Raum bewegt und das aus der Situation der künstlerischen Stellung eines heutigen Komponisten von diesem Kulturkreis heraus seine Grundkonzeption erfährt.

Die Problematik eines Werkes dieser Gattung stellt keine geringen Anforderungen an den Schöpfer. Wenn man davon absieht, das Streichquartett einfach etwa im barockschen Sinne als Solo-Ensemble in den Klangkörper eines klanglich homogenen Orchesters einzubauen, dann fühlt man sich sogleich mit den verschiedensten musikalisch-technischen Fragen konfrontiert. Ohne daß hier all diese Einzelheiten der klanglichen und formproportionellen Beziehungen zwischen konzertantem Streichquartett und Orchester

---

<sup>1</sup> Sándor Veress: *Zur meinem Konzert für Streichquartett und Orchester. Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*. 19. Jan. 1962. No. 100.

A szerzői műismertetés magyar nyelvű fordítását lásd a disszertáció 2.1. fejezetében.

## Függelék

erwähnt werden sollen, möchte ich die Aufmerksamkeit lediglich auf zwei grundsätzliche Aspekte lenken, die die kompositorische Konzeption bei dieser Werkgattung vom heutigen künstlerischen Standpunkt aus zu bestimmen vermochten. Da das Streichquartett als kammermusikalische Zusammensetzung bereits alle Möglichkeiten des musikalischen Geschehens in sich vereinigt, wäre das Hinzufügen eines weiteren Klangkörpers, wie z. B. der eines Orchesters, völlige sinnlos, würde man das Streichquartett nicht als Ganzes, als homogenes <Instrument> behandeln, das als klanglicher Kontrast dem Orchester gegenübergestellt wird. Ich versuche also, bei vielen Stellen meiner Komposition das Streichquartett als melodietragendes Unisono-Instrument, das aber durch sein Wesen eine unerschöpfliche Skala der Klangfarbenschattierungen ermöglicht, zu behandeln, um dadurch die nötige klangliche Abzeichnung vom Orchester zu erhalten. Andererseits ergibt sich vom Streichquartett als Auswertung, nämlich die Behandlung der einzelnen Stimmen als Soloinstrumente, etwa in der Art wie ich dies z.B. in den leicht ausgedehnten kadenzartigen Solostellen des ersten Satzes darzustellen versuchte. Aus dieser Letzteren Verwendungsart des Streichquartetts resultiert dann eine weitere Möglichkeit der musikalischen Konstruktion, indem bei vielen Stellen zu den solistisch behandelten Stimmen des Quartetts das Orchester entweder einen klanglichen Hintergrund beigibt - wie bei den Solomusikalischen Geschehen mitspielt, wie dies grundsätzlich im langsamen Satz und oft auch im Schlußsatz der Fall ist. Im übrigen beschränkt sich das Orchester auch sonst nirgends auf eine Begleitungsrolle, sondern nimmt im Werk stets als gleichberechtigter <Partner> teil. Daß dabei sowohl den einzelnen Instrumenten des Streichquartetts wie auch dem Orchester höchst virtuose Aufgaben zugeordnet sind, versteht sich von selbst.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.

## II. Veress Sándor a dodekafóniáról:<sup>2</sup>

[...] Belső érdeklődésem ezek után egyre inkább a tizenkéthangú rendszer felé terelődött. Ennek az érdeklődésnek a kezdetei még a pesti zeneakadémiai tanárságom idejére nyúlnak vissza. Ott kezdtem foglalkozni a schönbergi technikával. Volt egy tanítványom, aki ebben már növendékként is erősen részt vett: Ligeti György. Kompozíciós osztályomban annak idején sok ilyen próbálkozást irányítottam, a magam számára is itt és ekkor kezdtem közelebbről tanulmányozni. Svájcban már egyre intenzívebben foglalkoztatott a tizenkétfokúság. Stílusom, már akkor is, amikor tonális módon komponáltam, korán eltolódott a kromatikus textúra irányába. Utólag visszatekintve, amikor az ember már látja a fáktól az erdőt, vagyis bizonyos távlatból szemléli saját műveit is, most látom igazán, hogy milyen merészen léptem erre az útra I. és II. vonósnégyesemben, meg más műveimben. Belső fejlődésem arra készítetett, hogy fokozatosan távolodjak el a dúr-moll tonalitástól, mondjak búcsút modális korszakomnak, és törekedjek hangrendszerünknek teljes felhasználására – tehát az oktávot megosztó tizenkét hang egyenrangú alkalmazására. Ennek a fejlődésnek különböző fázisain mentem át. Egy időben erőteljesen foglalkoztam Schönberggel, az ő elvei alapján próbáltam zenei textúrákat, zenei konstrukciókat létrehozni. Ennek legmarkánsabb példája Vonósnégyes-versenyem, amelynek első tétele szigorúan a schönbergi rendszer adaptálásával készült. A második és harmadik tétel azonban már nem ebben a rendszerben, hanem egy szabad kromatikus rendszerben épült. Saját fejlődésem menete ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy Schönberg útja nem a jövő útja. Ő nagy indító volt.

A XX. század zenéjének egyik jellemző vonása, hogy mindenképpen igyekszik elszakadni a dúr-moll rendszertől. Egyszerűen szólva, a XX. század zenéje avval kezdődik, hogy a Kelet betör a nyugateurópai színpadra. Ez rengeteg új impulzussal járt. A Nyugat zenéje a későromantikával úgy elhasználta a dúr-moll rendszert, hogy abban a keretben valóban lehetetlen volt valami újat létrehozni: vagy utánszót vált belőle, vagy valamilyen vizenyős romantikus zsákutca. Már az idős Liszt érezte ezt; azok a remekművek, melyeket utolsó két-három évében komponált, azt mutatják, hogy ő is világosan megérezte ezt a krízist, és kereste belőle a kiutat. A bitonalitással kísérletezett, különleges akkordfűzésekkel,

---

<sup>2</sup> *Veress Sándor: Önéletrajz*. Bónis Ferenc Veress Sándorral készített interjújának újraközlése. In: Csicsery Rónay István: *Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek*. (Budapest: Occidental Press, 2007.) 7–47, itt: 43–46. További közlések: 1/ Bónis Ferenc: „Három nap Veress Sándorral.” *Kortárs*, 1987. (31. évf./7, 8, 9.), 2/ Bónis Ferenc: „Veress Sándor”. In Bónis Ferenc (szerk.): „Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről.” (Budapest: Püski kiadó 2002. 108–138.)

sajátosan újszerű dallam-konstrukciókkal – melyekkel a XX. századhoz, Debussyhez és Bartókhoz épített hidat. A századforduló táján valóban nagy fordulópontjához érkezett a nyugati zene fejlődése; ebben főleg két, „keletről betört” mester játszott meghatározó szerepet. Az egyik Stravinsky volt, aki a *Sacre du printemps*-nal olyan útra lépett, amelyben abban az időben nemhogy a nagyközönség, de a zenészek többsége sem tudta követni. Nagyon is érthető, hogy miért robbantotta ki a *Sacre du printemps* párizsi ősbemutatója a zenetörténet legnagyobb botrányát. Olyan érzelmeket szabadított fel – pro és kontra –, melyeket zenemű addig aligha. Bartóknak hasonlóképpen robbanó hatású zongoraműve pedig, az *Allegro barbaro*, két évvel a *Sacre* előtt, 1911-ben íródott. Az új irány úttörői, Stravinsky és Bartók elődei, szintén Keleten keresendőek. E fejlődésben nagy része volt Muszorgszkijnak és vele egy időben a népzene iránti érdeklődés feltámadásának Kelet-Közép Európában. E népzenei betörése az európai zenébe hatalmas újdonság volt, mely másfelől a nyugat-európai zenének a dúr-moll rendszer előtti korszakával teremtett új kapcsolatot.

Ezek a gondolatok azért fontosak számomra, mert a bennük felismert összefüggések mutatták meg továbblépésem irányát. A schönbergi rendszer átmenetet jelentett számomra; fontos azért volt, mert lehetővé tette, hogy bizonyos zenei konstrukciók kipróbálásával sikerüljön eltávolodnom a dúr-moll gondolkozástól, részben a modális gondolkozástól is, és elinduljak a kromatika felé.

A kromatikának két fázisa van: a szabad kromatika és a rendszerbe foglalt kromatika. Ez már a legutolsó stáció ebben a folyamatban.

[...] „Melodikus-sor”: ez számomra sokat jelent. Bármit csináltam is életemben, bármilyen rendszer szerint próbáltam is összerakni a hangokat úgy, hogy valami értelmük legyen: soha nem tértem le a melódia bázisáról. Számomra a zene gerince ma is a melódia. Dallam persze sokféle elképzelhető. Mint zenei kategóriát, mint zenei gondolkodási kategóriát azonban, legalábbis a magam számára, nem nélkülözhetem. Amikor tizenkéthangos rendszert alkalmazok, annak alapja is mindig egy dallamcentrikus tizenkéthangú sor. Zenei gondolkodásomnak ma is ez az uralkodó elve. Ebben a belső szükséglet bizonyos logikus-történeti szemponttal találkozik. Végül is a zene fejlődéstörténete során egyre több és több hang töltötte ki az adott teret – mondjuk az oktávét: a pentatónia öt hangja, a dúr-moll rendszer hét alaphangja –, míg végül fokozatosan eljutottunk oda, hogy hangrendszerünknek mind a tizenkét hangját szeretnénk egyenrangú építőelemnek tekinteni. Természetesen valamilyen elv szerint rendszerezve ezeket az építőelemeket. Bennem ma már annyira természetessé vált a tizenkét hang perspektívájában

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

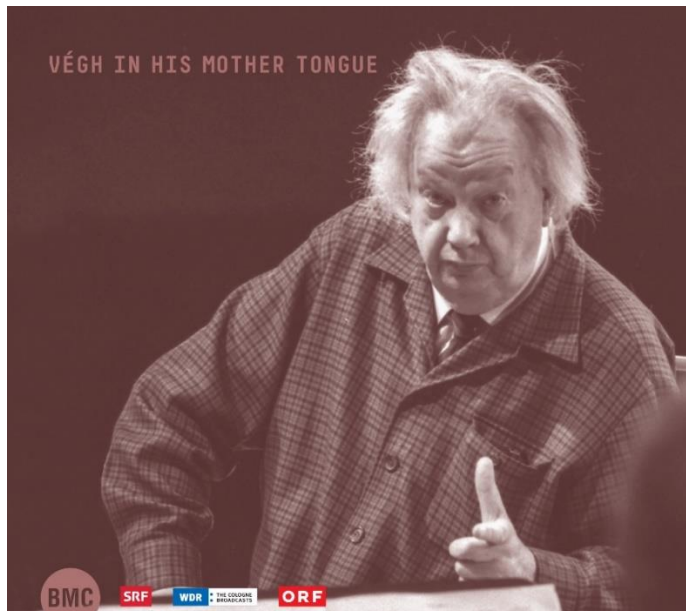
való gondolkozás, hogy akármit csinálok, akármilyen zene idea vetődik fel bennem, az önkéntelenül ezt a horizontot fogja be. Ez nagyon jó érzés, mert hihetetlenül nagy szabadságot ad az embernek: nincs korlátok közé szorítva.

Minden skálarendszer ugyanis: korlát, mely eleve meghatározza, hogy ide vagy oda mi való. A zeneszerzőnek tulajdonképpen az a feladata, hogy megérezze: milyen hangok érzik jól magukat egymás mellett. Vannak hangok, amelyek kívánják egymás társaságát, más hangok rosszul érzik magukat egymás mellett. Ha az ember ezt megérzi, akkor ösztönösen is, tudatosan is, azokat a hangokat keresi, amelyek kiegészítik egymást. Most, amikor valamiféle zenei koncepciót alakítok ki magamnak, azt a belső szabadság határozza meg: nem kötnek a diatónia korlátai, szabadon élhetek tizenkét hangos oktávbeosztásunkkal. Bármilyen módon élhetek vele, csak legyen belső logikája. Olyan ez, mintha egy szép, tágas mezőn sétálnék, melyen az utakat nem szegélyezik korlátok: mehetek, ahova csak akarok. Természetesen itt is megvan a belső logikája annak, hogy az ember miképp mozog, hogyan sétál. Visszafordítva a szót a zenére: ez a tágas horizont, ez a belső szabadság akkor ér valamit, ha együtt jár bizonyos zenei-logikával. A tizenkét hangot nem lehet akárhogyan egymás mellé tenni. Schönbergnek is, Webernek is megvolt a maga logikája: ám a dűrmoll rendszer szabályainál sokkal szigorúbb korlátokat állítottak maguk köré. Ha ezeket a korlátokat leromboljuk: megérezzük ennek a tizenkét hangos mezőnek hihetetlenül nagy inspiráló hatását. Ez az én jelenlegi stádiumom; én most így képzelem el magamnak a komponálást.

További műveim, amelyek a *Vonóstrió* után megszülettek: a *Vonósnégyes-koncert*, melyet szintén Sacher rendelt – erről esett már szó. Fontosnak érzem még egyik legújabb művemet, a *Klarinétversenyt*, melynek konstrukciója az imént kifejtett elveket tükrözi.



III. A *Concerto vonósnégyesre és zenekarra* felvételeinek CD-borítói:



15. ábra: Végh Sándor zenei anyanyelve című CD borító előlapja

**VÉGH IN HIS MOTHER TONGUE**

|  |  |         |
|--|--|---------|
| <b>CD1</b>   |  |         |
| 1-2. Zoltán Kodály: <i>String Quartet No. 2, Op. 10</i>              |  | 16' 02" |
| 3-6. Béla Bartók: <i>String Quartet No. 6</i>                        |  | 31' 56" |
| 7-9. Sándor Veress: <i>Concerto for String Quartet and Orchestra</i> |  | 24' 45" |
| <i>Total time:</i>   |  | 72' 45" |
| <b>CD2</b>   |  |         |
| 1-3. Sándor Veress: <i>Concerto for Violin and Orchestra</i>         |  | 27' 16" |
| 4-7. Sándor Veress: <i>Four Transylvanian Dances</i>                 |  | 14' 20" |
| 8-11. Robert Volkmann: <i>Serenade No. 2 in F major, Op. 63</i>      |  | 11' 53" |
| 12. Andor Losonczy: <i>Passacaglia</i>                               |  | 9' 13"  |
| 13. Jenő Takács: <i>Passacaglia, Op. 73</i>                          |  | 13' 26" |
| <i>Total time:</i>   |  | 76' 07" |

**Végh Quartet** (1-9, CD1): Sándor Végh – violin  
Sándor Zsöly – violin  
György Janzer – viola  
Pál Szabó – cello

**Basler Kammerorchester**, conducted by Paul Sacher (7-9, CD1)  
Sándor Végh – violin (1-3, CD2)  
Berner Stadtorchester, conducted by Luc Balmer (1-3, CD2)  
Camerata Salzburg formerly Camerata Academica of the Mozarteum Salzburg, conducted by Sándor Végh (4-13, CD2)

Tracks 1-2, 7-9 on CD1 and 1-3 on CD2 recorded by SRF (Schweizer Radio und Fernsehen)  
Tracks 3-6 on CD1 © A Westdeutsche Rundfunk Cologne Production, 1958; Licensed by WDR mediagroup GmbH  
Tracks 4-13 on CD2 recorded by Austrian Broadcasting Corporation ORF  
Supported by the National Cultural Fund of Hungary  
Recorded at SRF on 14 January, 1954 (1-2, CD1); at WDR on 5 February, 1958 (3-6, CD1); at Radio Basel, Musiksaal on 26 January, 1962 (7-9, CD1); in Bern on 14-15 December, 1959 (1-3, CD2); at the Salzburg Festival, Kleines Festspielhaus on 7 August, 1993 (4-7, CD2); at the Great Hall of the Salzburg Mozarteum Foundation on 12 February, 1986 (8-11, CD2); on 12 March, 1983 (12, CD2) and on 16 November, 1984 (13, CD2)  
Artwork: László Huszár / Greenroom  
Produced by László Géz  
Production editor: Dániel Löwenberg  
Project coordinator: György Wallner  
Label manager: Tamás Bognár  
© 2018 Budapest Music Center Records  
BMC CD 263  
www.bmcrecords.hu / info@bmcrecords.hu

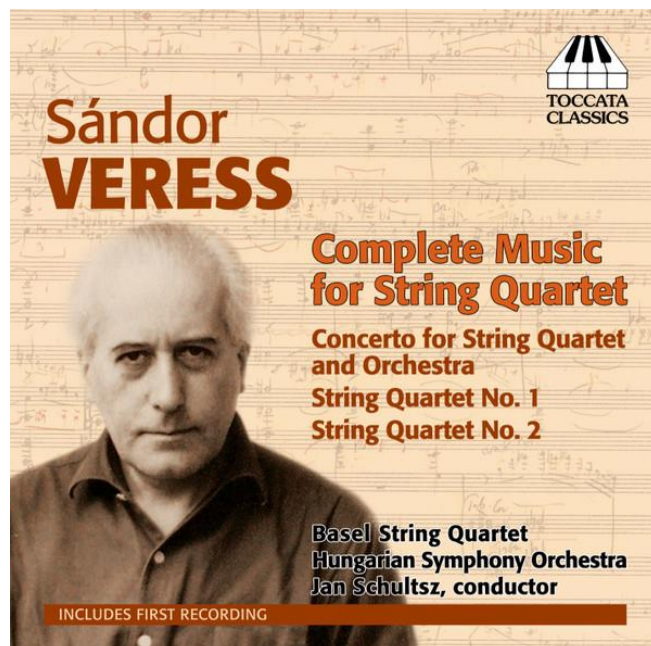
Printed in Hungary 

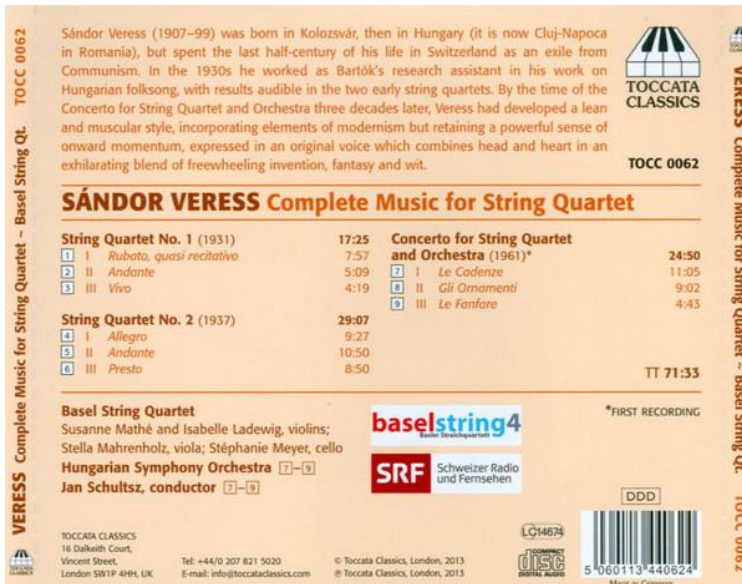
 5 998309 302633

16. ábra: Végh Sándor zenei anyanyelve című CD hátoldala

Osztrotsits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.



17. ábra: A Basel String Quartet lemezének borító előlapja



18. ábra: A Basel String Quartet lemezének hátoldala

## Bibliográfia

- Bartha Dénes: „Végh Sándor hegedűestje.” In: Gádor Ágnes, Szirányi Gábor (szerk.): *Bartha Dénes emlékkönyv*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008). 198-199.
- Beckles Willson, Rachel: „A New Voice, A New 20th Century? An Experiment with Sándor Veress.” *Tempo* 62/243 (2008. január): 36-41.
- : „Letters to America.” In: Friedemann Sallis (szerk.): *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*. Waterloo/Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2011. 129-149.
- Berlász Melinda: „Veress Sándor – a népzene kutató.” In: Berlász Melinda szerk:
- Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 136-148.
- (összeáll. és közr.): „Veress Sándor műveinek jegyzéke. 1. Zeneművek jegyzéke. 2. Írásművek jegyzéke. 2/b Zenetudományi előadások.” In: Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 155-180.
- : „Tradíció és jelen nagy szintézisben való összefogása a barbarizmus szegyenkorában. Veress Sándor emlékezete.” *Muzsika* 35/5 (1992. május): 11-13.
- : „Ad trio d’archi. Ein Dokument zum harmonischen Denken von Sándor Veress.” *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 7 (1994): 30-33.
- : „Veress Sándor Kodály-köszöntői az emigrációból.” *Forrás* 39/12 (2007): 87-100.
- : „Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése (1930-1967).” In: U.ő. (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 175-200.
- : „Veress Sándor Kodály-képe. Veress Sándor Kodály-írásainak és előadásainak történeti szerepe a Kodály-irodalomban.” In: U.ő. (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 201-222.
- : „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935-1962).” In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez:*

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezőmódok szintézisére.*

*Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2012. 423-439.

—————: „Veress Sándor *Memento*ja az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére”.

In: Bónis Ferenc (szerk.): *A nemzeti romantika világából. Magyar zenetörténeti tanulmányok.* Budapest: Püski, 2005. 275-286.

————— (közr.): „The Correspondence of Zoltán Kodály and Sándor Veress (1930-1967)”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher.* Kassel: Bärenreiter, 2008. 223-240.

Berlász Melinda-Terényi Ede-Demény János: *Veress Sándor.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 180.

Bónis Ferenc: „Three Days with Sándor Veress the Composer. Part I”. *The New Hungarian Quarterly* 28/108 (1987. tél): 201-210.

—————: „Paul Sacher.” in: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről.* Budapest: Püski, 2002. 94-107.

—————: „Veress Sándor.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a Magyar zenéről.* Budapest: Püski kiadó Kft., 2002. 108-135.

Clarke, Colin: „VERESS: String Quartets Nos. 1 and 2. Concerto for String Quartet and Orchestra.” *Fanfare* 37/5 (2014. május-június): 456-457.

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

Csobádi Péter: „Harmonia mundi, a természet ritmusa. Csobádi Péter beszélgetése Végh Sándorral.” *Muzsika* 34/12 (1991. december): 29-31.

Dalos Anna: „Ügyek és tettek. Schiff András Veress- és Haydn-felvételeiről.” *Muzsika* 42/10 (1999. október): 43-45.

—————: „Variációk egy témára. Veress Sándor és Szöllősy András szerzői lemezéről.” *Muzsika* 45/12 (2002. december): 39-41.

—————: „Határátlépések. Veress Sándor művei új felvételeken.” *Muzsika* 47/3 (2004. március): 35-38.

Demény János: „Veress Sándor.” *Tempo* 88 (1969. tavasz): 19-22.

————— (közr.): „Veress Sándor négy levele Bartók Bélához”. *Jelenkor* 24/3 (1981. március): 221-227.

## Bibliográfia

- : „Veress Sándor – életmű-vázlat.” In: Berlász Melinda, Demény János, Terényi Ede (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 12-57.
- Demény János – Berlász Melinda: „Veress, Sándor”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 26. kötet. 472-474. London: Oxford University Press, 2001<sup>2</sup>.
- Farkas Zoltán: „Száz éve született Waldbauer Imre.” *Muzsika* 35/5 (1992. május): 15.
- Gerlich, Thomas: „Sándor Veress’ Trio über drei Gemälde alter Meister.” *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996): 30-34.
- Jemnitz Sándor: „Három szerzői est.” *Népszava* 61/102 (1933. május): 6.
- J. Győri László: „A zene nem tárgy – élőlény. Budapesti beszélgetés Heinz Holliggerrel.” *Muzsika* 42/4 (1999. április): 36-37.
- Kerékfy Márton (ford., szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.
- Kunkel, Michael: „Sándor Veress. Complete Music for String Quartet (Streichquartette 1 & 2, Konzert für Streichquartett und Orchester).” *Dissonanz/Dissonance* 126 (2014. június): 65-66.
- Lanz, Doris–Gerhard, Anselm: *Sándor Veress. Komponist–Lehrer–Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Lehman, Mark L.: „Quartets (2); Quartet Concerto; Trio; Andreae: Trio 2; D'allesandro: 6 Minatires.” *American Record Guide* 77/3 (2014. május-június): 188-189.
- Lőwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.
- Mason, Colin: „Sándor Veress.” In: Heindrich Lindlar (szerk.): *Musik der Zeit. Ungarische Komponiste*. Bonn: Verlag Boosey & Hawkes, 1954. 60-62.
- Rumy Balázs: *Veress Sándor klarinétversenye*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.
- Szabó Judit: *Hagyomány és megújulás Veress Sándor vonósnégyeseiben*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.
- Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíloselemzés.” In: Berlász Melinda, Demény János, Terényi Ede (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.: 58-135.

Osztrosits Éva: *Concerto vonósnégyesre és zenekarra*. Új szerzői törekvések a hagyományos és az új kifejezésmódok szintézisére.

Tóth Aladár: „Új Magyar Vonósnégyes a Fodor-Zeneiskola termében.” *Pesti Napló* 87/68 (1936. március): 14.

Tóth Aladár: „Az Új Magyar Vonósnégyes hangversenye. Veress Sándor új kvartettje.” *Pesti Napló* 88/291 (1937. december): 11.

Traub, Andreas: „Sándor Veress. Lebensweg–Schaffensweg”. In: U.ő. (közr.): *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Berlin: Haseloff, 1986. 22-99.

—————: „Sándor Veress. Konzert für Klarinette und Orchester”. *Melos* 49 (1987. január): 65-84.

—————: „Sándor Veress.” In: Hanns-Werner Heister–Walter-Wolfgang Sparrer (szerk.): *Komponisten der Gegenwart*. München: Edition text + kritik, 2001.

—————: „Emigration nach Utopia. Briefe von Sándor Veress an Béla Bartók.” *Dissonance* 96 (2006): 23.

————— – Veress, Claudio (közr.): „Sándor Veress 1947 in England. Briefe an seine Frau”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 206-222.

Végh, Alice: *Mein Leben mit Sándor Végh von A bis Z*. Salzburg: Privátkiadás, 2002.

Végh Sándor: *Végh in His Mother Tongue*. Budapest: BMC Records, 2018. CD 263.

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

Veress, Claudio: „Komponieren in Zeichen skeptischer Parteilichkeit. Der Film »Talpalatnyi föld« im Kontext der letzten ungarischen Jahre von SándorVeress”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 36-76.

Veress Sándor: „A XIII. nemzetközi zeneünnepély.” *Munka* (1935. október): 1371-1372.

—————: „*Ad Trio d'archi*.” Gépiratos magyar nyelvű szerzői műismertetés Berlász Melinda Veress-gyűjteménye.

—————: „*Zu meinem Konzert für Streichquartett und Orchester*.” *Mitteilungen des Basler Kammerorchester*. 19. Jan. 1962. No. 100