

KÁDÁR ORSOLYA

KODÁLY ZOLTÁN SZÓLÓSZONÁTÁJA STARKER JÁNOS
INTERPRETÁLÁSÁBAN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2021

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

KODÁLY ZOLTÁN SZÓLÓSZONÁTÁJA
STARKER JÁNOS INTERPRETÁLÁSÁBAN

KÁDÁR ORSOLYA

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2021

| | |
|--|-----|
| Tartalomjegyzék | |
| Tartalomjegyzék..... | III |
| Köszönetnyilvánítás..... | V |
| Bevezető..... | VI |
| 1. A gordonka tanszék megalapítása Magyarországon. Starker János és a Magyar Királyi Zeneakadémia..... | 1 |
| 1.1. Popper Dávid..... | 1 |
| 1.2. Schiffer Adolf..... | 2 |
| 1.3. Weiner Leó (1885-1960)..... | 3 |
| 2. Starker János életrajza..... | 6 |
| 3. A rendszerezett vonós hangszerjáték..... | 9 |
| 3.1. Előkészületek (<i>Playing Preparation</i>)..... | 9 |
| 3.1.1. Légzés..... | 9 |
| 3.1.2. Ülési pozíció..... | 10 |
| 3.1.3. Energiafelhasználás..... | 11 |
| 3.2. Jobb kéz, kar, ujjak..... | 13 |
| 3.3. Bal kéz, kar, ujjak..... | 14 |
| 3.4. Zenei alkalmazás..... | 19 |
| 4. Kodály Zoltán: Szólószonáta gordonkára, op. 8..... | 22 |
| 4.1. Első tétel..... | 27 |
| 4.2. Második tétel..... | 29 |
| 4.3. Harmadik tétel..... | 31 |
| 5. Kodály Szólószonáta különböző kiadású kottáinak összehasonlítása..... | 35 |
| 5.1. Első tétel..... | 36 |
| 5.2. Második tétel..... | 40 |
| 5.3. Harmadik tétel..... | 43 |
| 6. A Kodály Szólószonáta két felvételének összehasonlító elemzése..... | 47 |
| 6.1. Bevezetés..... | 47 |
| 6.2. Első tétel..... | 47 |

| | |
|----------------------------------|----|
| <i>6.3. Második tétel</i> | 55 |
| <i>6.4. Harmadik tétel</i> | 60 |
| Bibliográfia | 67 |

Köszönetnyilvánítás

Elsősorban témavezetőmnek, Dalos Annának szeretnék köszönetet mondani, aki hihetetlen szakmai felkészültségével, alaposságával es maximalizmusával a lehető legtöbbet hozta ki belőlem.

Köszönet illeti a családomat is, akik végig támogattak tanulmányaim alatt.

Kádár Orsolya, 2020.01.01.

Bevezető

Starker János, az egyik legjelentősebb magyar gordonkás, nevét együtt említhetjük a valaha élt legnagyobbakéval: Pablo Casals, Pierre Fournier, Popper Dávid, Msztyiszlav Rosztropovics vagy Jacqueline du Pré. Különlegessége számomra abban rejlik, hogy az egyik legsokrétűbb muzsikus volt: nemcsak szólista, hanem zenekari játékos, kamarazenesz és tanár is volt.

A II. világháború idején zsidó származása miatt a zeneélet periferiájára került. Kiemelkedő tehetsége mégis utat tört magának a legsötétebb időkben is, reputációja nemcsak Magyarországon, de nemzetközileg is egyre nőtt. A háborús évek alatt nehezen jutott szólószerepléshez, viszont sok kamarazenét játszott Sebők Györggyel, Ajtay Viktorral, Ákos Ferencel és Lukács Pállal.¹ Miután emigrált az Egyesült Államokba, minden lehetőség adott volt, hogy kibontakozzon tehetsége: az egyik legfoglalkoztatottabb előadónak nőtte ki magát, megszámlálhatatlan hang, illetve képfelvétel kötődik nevéhez, a bloomingtoni Indiana University máig legendás tanárává vált. Szerkesztésében megjelent számos kotta, Kodály, Bach, Beethoven, Schubert és Dvořák műveiből, valamint saját kadenciákat is írt néhány műhöz.²

Az egyik legtudatosabb hangszerjátékosnak tartom, az *Organized Method of String Playing*³ című metodikai-zenei írása minden magyar gordonkás tanulmányainak részét kellene képezze. Mivel angol nyelvű, sokak számára nehezebben érthető. Összefoglalásával és analizálásával céloim segíteni azokat a gordonkásokat, akik szeretnének ennek a tudásnak a birtokába jutni. A négy részre bontott írás – előkészületek, jobb kéz, kar, ujjak, bal kéz, kar, ujjak, valamint a zenei alkalmazás – átfogó megoldást kínál a különböző technikai nehézségekre.

Kalandos életútja megírásában más forrás hiányában – főleg a gyermek és ifjúkori évekre vonatkozólag – nagy segítségemre volt önéletrajzi ihletésű *The World of Music According to Starker* című könyve,⁴ amelyben írói vénája is megmutatkozik. Sokszor fanyar humorral fűszerezve meséli el élete fontosabb pillanatait. Fontosnak tartottam foglalkozni a

¹ Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században*. DLA doktori disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 27.

² Uwe Kraemer: *A Unique Artist and Teacher: The Cellist Starker János* Philips Classics CD kísérőfüzet New York, LP (Period SPL 510), 3.

³ Janos Starker: „An Organized Method of String Playing.” In: Murray Grodner (szerk.): *Concept in String Playing: Reflections by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music* (Bloomington: Indiana University, 1979) 133-155.

⁴ Janos Starker: *The World of Music According to Starker* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

Zeneakadémián eltöltött diákéveivel, hiszen a gordonkás többször is utalt rá, mennyire meghatározóak voltak számára emberileg és szakmailag az ott eltöltött évek, valamint a tanárok, akikkel együtt dolgozhatott. Schiffer Adolf és Weiner Leó munkássága nagy hatással volt rá, így dolgozatomban külön foglalkozom ezen muzsikussal, mindamelllett, hogy rövid áttekintés olvasható a Popper Dávid által felépített magyar gordonka tanszék megalakulásáról és helyzetéről.

Disszertációmban kiemelten foglalkozom Kodály Szólószonátájával, mivel Starkert a mai napig a mű első számú interpretálójaként tartják számon, életútját végigkíséri a darab. A minden gordonkás számára megkerülhetetlen mű egészen más magaslatokba emelte a gordonkajáték technikáját. Kodály figyelemmel követte Starker pályáját, többször is meghallgatta a gordonkás előadásában művét és a legnagyobb elismeréssel méltatta azt. A két muzsikust a háború után barátságot kötött egymással, mely életre szólónak bizonyult.⁵

A Szólószonáta formai elemzésén kívül dolgozatomban összehasonlító elemzést készítettem Starker felvételeiből, két, különböző életszakaszban felvett hanganyagból. Az 1950-ben készült felvétel⁶ zenei és technikai megoldásait vettem össze húsz évvel későbbi, 1970-ben rögzített⁷ anyagával. Az elemzésemből tisztán látható, hogy a gordonkás globális nézőpontja a darab tekintetében nem változott az évtizedek alatt, alap koncepcióját mindvégig megtartotta. Zenei megoldásai mellett külön fókuszáltam azok technikai megvalósítására, figyelembe véve az *Organized Method of String Playing*ben leírtakat.

Dolgozatomban megpróbáltam rámutatni, hogy a sokak szerint „hideg, száraz” gordonkajátékossá titulált Starker valójában emocionális, érzékeny előadó, kiemelkedő technikai felkészültséggel és zenei tudatossággal.

⁵ Martin Anderson: „Music without Frills.” *The Strad*, 110/1310 (1999/6): 628-630

⁶ Kodály: Sonata for Unaccompanied Cello op. 8. Period SPL 510, RPM33 1/3, SPL510-A, SPL510-B (US: Period Records, 1950).

⁷ Kodály: Sonata for Unaccompanied Cello op. 8. „*Starker Plays Kodaly*”. DE1015 (Japan: Delos INC., 1987).

1. A gordonka tanszék megalapítása Magyarországon. Starker János és a Magyar Királyi Zeneakadémia

A Magyar Királyi Zeneakadémia 1875. évi megalapítása új fejezetet nyitott a magyar zenei életben. Bár már 1840 óta működött a Nemzeti Zenede, azonban ebben az intézményben csak közép szintű képzésben részesülhettek a hallgatók. A Zeneakadémia első elnöke Liszt Ferenc volt, aki vezetői teendői mellett zongorát is tanított. Igazgatónak Erkel Ferencet nevezték ki. 1886-ig csak zeneszerzés, zongora, magánének, orgona, hegedű és karének szakra lehetett jelentkezni a Zeneakadémián.⁸ 1886/1887-es tanévben Popper Dávid vezetése alatt megalakult a gordonka tanszék.

1.1. Popper Dávid

Popper Dávid (1843–1913) korának legkiemelkedőbb és elismertebb csellistája volt. A drezdai iskola alapítójának, Friedrich Dotzauernek egyenes ági növendéke volt.⁹ Mind virtuozitásban, mind zeneiségében előbbre mutatott kortársainál. Liszt Ferenc közbenjárásával az 1886. évben meghívást kapott a gordonka tanszék megszervezésére és vezetésére a Magyar Királyi Zeneakadémián. Kezdetben csak két növendéke volt, más tanszékekhez képest a gordonka szak nem volt különösebben népszerű. A diákok leginkább a zongora, valamint a magánének tanulást preferálták, az évkönyvben pontos adatokat lehet találni erre vonatkozólag.¹⁰ A könyvtárban is mindössze tizenhárom gordonka kotta volt fellelhető.¹¹ Talán a szűkös repertoár is motiválta Poppert csellóművei megírásában. Számos karakterdarabja mellett kiemelt fontosságú az op. 73 *Hohe Schule des Violoncello-spiels* negyven etüdjé. Technikai nehézségét és virtuozitását tekintve Paganini op. 1-es *24 Caprices for Solo Violin* darabjaihoz hasonlatosak. Csak a legmagasabb technikai felkészültség mellett lehetséges az interpretálásuk. A kamarazenét kezdetben Popper (vonós) és Hubay (zongorás) tanítottak. Érdekes tény, hogy abban az időben a diákok – a cselló súlya miatt – nem a saját hangszerükön játszottak az órákon, hanem iskolai kölcsöngordonkán.¹² Az 1901/1902 évtől a gordonka egyre nagyobb népszerűségének köszönhetően a nagyobb

⁸ N.N. (szerk.): *Országos Királyi Zeneakadémia Évkönyve, 1885/1886.* (Budapest: Athäneum, 1886), 4.

⁹ Mód Orsolya: *Popper élete és művészete*, DLA doktori értekezés. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2013), 20.

¹⁰ I.h.

¹¹ Dalos Anna: „Traditions of the Hungarian Cello School from Popper to Starker” In: Halász Péter (szerk.): *From Budapest to Bloomington. Janos Starker and the Hungarian Cello Tradition* (Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999), 162.

¹² Mód: i.m., 56.

létszámú osztályt már nem tudta Popper egyedül ellátni, így tanítványát, Schiffer Adolfot kérte fel az előkészítő osztály tanítására.¹³

1.2. Schiffer Adolf

Schiffer Adolf (1873-1950) autodidakta módon tanult meg csellózni, könyvelő volt a szakmája.¹⁴ A Pablo Casalssal való találkozás meghatározó volt életében, hiszen az ő tanácsára ment Budapestre, hogy Popper Dávidnál tanulhasson.¹⁵ 1893-tól hivatalosan is Popper osztályában tanulhatott, ahol mestere irányítása alatt annak egyik legkiemelkedőbb diákjává nőtte ki magát. 1900-ban az előkészítő tagozatot tanította, 1906-ban már rendes tanári megbízást kapott.¹⁶ Ekkor a Zeneakadémia gordonka tanszakán előkészítő tagozaton 26,¹⁷ az akadémiai évfolyamon pedig négy beiratkozott hallgató volt.¹⁸ 1910-ben megírta *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola* című könyvét¹⁹, melyet Popper Dávidnak ajánlott.

A gordonka technikáját rendszerező, első tematikus írás a francia Michel Corrette nevéhez fűződik, 1741-ből.²⁰ A 19. században kezdődtek kísérletek a hangszerjáték tudományos, fiziológiai vizsgálatára. Az első ilyen könyv az 1903-ban megjelentetett *Die Physiologie der Bogenführung auf dem Streich-Instrumenten* volt.²¹ Azonban ezek az írások nem kezdőknek íródtak, ezt a hiányosságot kívánta pótolni Schiffer. Könyve első kötetében az alapvető zenei fogalmakat tisztázza: kulcsok, ritmusok, vonásnemek, zenei szimbólumok, alsóbb fekvések használata. A második kötetben bemutatja a vonóhasználatot, hangképzést, a felsőbb regiszterekben való játékmódot, díszítéseket, a hüvelykujjhasználatot, valamint a pizzicato és a flageolett alkalmazását. Zenei példákkal mutatja be ezeket. Később Starker is írt több metodikai jellegű írást: *A vonósjáték rendszeres iskolája*²² címmel kottapéldákkal illusztrált gyakorlatokat tartalmaz, míg az *Organised Method of String Playing*²³ című írása elméleti síkon közelíti meg a technikai problémákat.

¹³ Morvacsik Géza: *Az Országos M. Királyi Zeneakadémia évkönyve, 1900/1901.* (Budapest: Athäneum, 1901), 11.

¹⁴ I.h.

¹⁵ I.h.

¹⁶ Morvacsik Géza: *Az Országos M. Királyi Zeneakadémia évkönyve, 1906/1907.* (Budapest: Athäneum, 1907), 1.

¹⁷ Morvacsik Géza: *Az Országos M. Királyi Zeneakadémia évkönyve, 1906/1907.* (Budapest: Athäneum, 1907), 131-132.

¹⁸ I.m., 133.

¹⁹ Schiffer Adolf: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola.* (Budapest: Rozsnyai, 1910).

²⁰ Suzanne Wijsman: „Violoncello: II. 18th and 19th Centuries 2. Technique” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 26. (London: Macmillan Publishers, 2001), 752.

²¹ Friedrich Adolf Steinhausen: *Die Physiologie der Bogenführung auf dem Streich Instrumenten* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903).

²² Starker János: *A vonósjáték rendszeres iskolája- balkézgyakorlatok gordonkára* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965).

²³ Janos Starker: „An Organized Method of String Playing.” In: Murray Grodner (szerk.): *Concept in string playing: Reflections by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music* (Bloomington: Indiana University, 1979) 136.

1935-ben Dohnányi Ernő gordonkatanári tananyag megírásával bízta meg Schiffert, amiről a Zeneakadémián előadásokat is tartott.²⁴ Az ekkor 62 éves professzor fáradhatatlanul gyűjtötte az anyagokat az akkor fellelhető könyvekből, hétről-hétre készülve az előadásokra. A német nyelvű írásokat tanítványok, kollégák fordították magyar nyelvre. Ezek az írások Schiffer 1950-ben bekövetkezett halála után egykori növendékéhez, Csáth Emőkéhez kerültek, aki később, 1970-ben a volt tanítvány Starkerre bízta.²⁵ Starker támogatásával az összegyűjtött és magyarra fordított írásokat könyv formában jelentették meg, a *Gordonkajáték metodikája* címmel.

Az 1934/1935 tanév egyfajta fordulópont volt a Zeneakadémia történetében és Starker János pályáján egyaránt. Ebben az évben mentették fel Hubay Jenőt főigazgatói teendői alól,²⁶ helyét Dohnányi Ernő vette át.²⁷ Starker hivatalosan ekkor iratkozott be a Zeneakadémia előkészítő tagozatára,²⁸ jóllehet, már korábban is, 1930 óta látogatta Schiffer óráit.²⁹ Ekkor még Schiffer egy idősebb tanítványa, Hochstrasser Hugó (később Horányi Hugó) foglalkozott vele rendszeresen, Schiffer csak minden második héten hallgatta meg.³⁰ 1935-ben Dohnányi felkérte Schiffert a Zeneakadémia gordonkatanár képzőjének megszervezésével és vezetésével.³¹

1.3. Weiner Leó (1885-1960)

Schiffer mellett Weiner játszotta a legfontosabb szerepet Starker zenei nevelésében. Kodály és Bartók kortársaként Weiner meghatározó alakja volt a magyar zenei életnek a 20. század első felében. Velük ellentétben azonban a konzervatív vonalat képviselte. Mélyen tisztelte és követte a tradíciókat, nem volt nyitott a novumra. A kortárs zeneszerzők újító törekvéseivel egyáltalán nem tudott azonosulni. Debussy és Bartók, akik a fül differenciáltságában hasonlóak voltak hozzá, mégis a legnagyobb ellentettjei. Kovács Sándor „forradalmároknak” nevezi őket, míg Weinert törvény és hagyománytisztelőnek.³²

²⁴ Starker János: „Bevezető” In: Schiffer Adolf: *A gordonkajáték metodikája*. (Budapest: Atheneum, 2001). 7-9.

²⁵ Schiffer: i.m., hátlap.

²⁶ Dr. Isov Kálmán (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve. 1934-35*. (Budapest: Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1935.), 19.

²⁷ I.m., 19.

²⁸ I.m., 82.

²⁹ Starker, i.m., 133.

³⁰ Starker, i.m., 7.

³¹ Isov Kálmán: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1935/1936*. (Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1936), 32.

³² Kovács Sándor: „Weiner Leó” In: Molnár Antal (szerk.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 268-269.

Már igen fiatalon megmutatkozott tehetsége a zeneszerzés iránt. Ebben az időben írta a *Szerenád*ot (1906), a *Farsangot* (1907), az *Esz-dúr vonósnégyest* (1906), valamint a *Csongor és Tünde* kísérezőzenéjét (1913). 23 évesen kezdett el a Zeneakadémián tanítani, először zeneelméletet és zeneszerzést. Hosszabb szerzői krízis után (1924-1930) ismét elkezdett zenét szerezni, új stílusban, a nemrég újra felfedezett magyar népzeneire alapozva műveit.³³ Zeneszerzői válsága alatt döntött úgy, hogy más területre összpontosítja figyelmét: a tanítás felé fordult. Vonós és zongorás kamaraegyüttesek mellett fúvóegyüttesekkel is elkezdett foglalkozni. Weiner tanításában a vezérmotívum az volt, hogy az előadó minél inkább hű maradjon az zeneszerző eredeti szándékához, ragaszkodott a kottahű interpretációhoz. A 20. század előadói gyakorlatára nem ez volt a jellemző. Zeneszerzői mivolta miatt kamaraóráin először mindig a kotta formatani – összhangzattani elemzése volt az első szempont, melyek megértetése a növendékekkel tanításának egyik kulcsfontosságú része volt.³⁴ Starker 1936-ban csatlakozott Weiner osztályához,³⁵ zongorás kamara órára járt. Egyik alkalommal Beethoven op.5 no. 2 zongora-gordonka szonátáját játszotta partnerével.³⁶ Weiner – szokás szerint – hamar leállította őket. A zongoristának adott néhány gyakorlati tanácsot a pedálokkal és ujjrenddel kapcsolatban. Starkernek azt az instrukciót adta, hogy a főtémát a D húron kezdje el játszani. A fiatal gordonkás válasza az volt, hogy az túl nehéz – Weiner ezután elküldte őket az óráról. Starker visszaemlékezése szerint ez az esemény fordulópont volt a zenei gondolkodásában, innentől kezdve soha többé nem választotta a biztonságos és kényelmes technikai megoldásokat, kizárólag a zenei szükségszerűség vált mérvadóvá.³⁷ Annak ellenére, hogy Weiner nem tudott vonóshangszerezen játszani, kiváló ujjrendeket, valamint vonásokat javasolt diákjainak. A „Weiner” vonásnemek klasszikussá váltak, a mai napig használatosak a vonós hangszeres repertoárban. Weiner maga is írt zeneelmélet témájú könyveket.

Különös összefüggés Schiffer és Weiner pályája között, hogy a II. világháború kezdetével a zsidótörvények bevezetése miatt Weiner megkeresztelkedett, keresztapjául pedig Schiffer Adolfot választotta.³⁸ A zsidó származása miatt ért támadások miatt 1938-tól

³³ Melinda Berlász: „The Nature and Significance of Leo Weiner’s Chamber Music Teaching” In: Halász Péter (szerk.): *From Budapest to Bloomington* (Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999), 175.

³⁴ Molnárné Svikhura Márta: *Vonós Hangszerszerűség és plasztikusság Weiner Leó kamaraműveiben és tanítási módszerében. DLA disszertáció.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 182.

³⁵ Janos Starker: „Recollection of Leó Weiner” In: Halász Péter (szerk.), i.m., 188.

³⁶ I.h.

³⁷ I.h.

³⁸ Molnárné Svikhura Márta: *Vonós Hangszerszerűség és plasztikusság Weiner Leó kamaraműveiben és tanítási módszerében. DLA disszertáció.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 6.

1945-ig kénytelen volt felfüggeszteni munkáját, azonban a világháború befejeztével újból visszatért pozíciójába, egészen 1957-es nyugdíjazásáig.

Starker visszaemlékezésében így írta le mesterét:

Lelki szemeim előtt megjelent Weiner alakja és nem tudtam mosolygás nélkül megállni. Láttam lefelé görbülő orrát, mely majdnem alsó ajkáig ért és száját is elfödte, lazán csapott vállait, azt a gacsos, lúdtalpas járását, mely olyan emberre vall, aki egész életét ülve, vagy hangszeres növendékei között imbolyogva, a muzsikára koncentrálni töltötte.³⁹

³⁹ „Starker János visszaemlékezése” in: Berlász Melinda (szerk.): *Weiner Leó és tanítványai* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003), 164.

2. Starker János életrajza

Starker János gyermek, illetve ifjúkori éveiről nem találtam hiteles forrást az önéletrajzi ihletésű *The World of Music According to Starker* című könyvön kívül, ezért az erre az időszakra vonatkozó információkat csak innen tudtam összegyűjteni.

Starker János 1924 július 5-én született⁴⁰ bevándorló szülők harmadik gyermekeként. Igen fiatalon, négy évesen kezdett el hegedűn tanulni, nem sokkal később megkapta első gordonkáját. Teller Ferencnél kezdte el tanulmányait, aki Schiffer növendéke volt. Ő mutatta be Schiffer Adolfnak is, akinél később hivatalosan is folytatta tanulmányait a Zeneakadémián. Már 1938-ban felfigyelt tehetségére a szakma, amikor lehetősége volt előadni Dvořák h-moll gordonkaversenyét nagyzenekarral,⁴¹ az ismertséget mégis az 1939-es Kodály Szólószonáta eljátszása hozta meg számára.⁴² Karrierjében azonban gátolta zsidó származása, egészen a háború végéig stigmatizálták, emellett bevándorló mivolta miatt is mellőzve volt. Koncert lehetőségeinek száma limitált volt, amiatt a rendelet miatt, amely kimondta: nyilvános előadásokon 8:1 lehet a zsidó közreműködők száma. Leginkább házi koncerteken volt lehetősége játszani, különböző felállásokban: szonáta, trió, vonósnégyes. Az egyre erősödő antiszemitizmus és Hitler növekvő hatalma miatt a zsidó származású Starker családnak is szembe kellett néznie a borzasztó következményekkel. Starker internáló táborba kényszerült egy időre a Csepel szigetre. Egy svéd házaspár közbenjárásával, akik Schiffer barátai voltak, sikerült elbocsájtást nyernie: felkérést kapott a Göteborgi Szimfonikusokhoz, mint szóló csellista, ezáltal kaphatott svéd útlevelet, bár végül sosem töltötte be ezt a pozíciót. Ezután Starker megkeresztelkedett, majd 1944-ben összeházasodott első feleségével, Urányi Évával (1944–1948). Ekkor döntött úgy, hogy elhagyja Magyarországot.

A Svájcba vezető út első állomása Románia volt, ahova a gordonkáján kívül nem vitt mást. Az állomásozó katonáknak kellett egy éves kihagyás után játszania. Erre az előadásra úgy emlékezett vissza, mint élete legsikeresebb koncertjére. Ezután muzsikus ismerősöknél húzták meg magukat feleségével, házi koncertekből volt némi bevételük.

⁴⁰ Noel Goodwin: „Janos Starker” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 24. (London: Macmillan Publishers, 2001), 292.

⁴¹ Dr. Isoz Kálmán (szerk.): *Zeneakadémia Évkönyve 1937-1938* (Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1938), 67.

⁴² Dr. Isoz Kálmán (szerk.): *Zeneakadémia Évkönyve 1938-1939* (Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1939), 84.

A háború véget ért, a szüleivel való találkozás reményében visszatértek feleségével Budapestre. 1945-ben felkérték a Magyar Állami Operaház szóló gordonka pozíciójára, melyet 1946-ig töltött be.

Ausztriába utazott, ahol jelentkezett a genfi nemzetközi zenei versenyre, melyre meghívást is kapott Svájcba. Nem sokkal később Franciaországba ment, ahol lehetősége volt meghallgatni Paul Torteliert gordonkázni. Starker a koncert után eljátszotta neki Kodály Szólószonátáját, amit Tortelier nem ismert, Starker visszaemlékezése szerint a francia gordonkás meghökkenve fogadta a művet. Ő mutatta be Starkert Pierre Fourniernek, kinek javaslatára meghívták a gordonkást a francia rádióba játszani. Párizs több szempontból is fontos állomása volt életének, ott vette fel 1948-ban először Kodály Szólószonátáját.⁴³ A felvétel elnyerte a *Grand Prix du Disque* első díját. Mivel a bakelit lemezre limitált hosszúságú anyagot lehetett felvenni, időhiány miatt két vágás is hallható a lemezen. Ekkor Kodály éppen Párizsban járt, ahol előadásokat tartott, melyek alkalmával Starker részleteket játszott a Szólószonátából.

1948 tavaszán szintén Párizsban találkozott Doráti Antallal, aki akkor a Dallas Symphony Orchestra zenei igazgatója volt. Starker játékát hallva Doráti felajánlotta neki a zenekar szólógordonka állását. Az Egyesült Államokba való emigrálása után 1948-ban alá is írták a szerződést, 91 koncerten működött közre a zenekarnál 1948-1949 között.⁴⁴ Fritz Reiner (Reiner Frigyes) meghívására 1949-től a Metropolitan Operaház szólógordonkása lett 1953-ig. A MET-nél töltött évek alatt Starker a zenekarozás mellett tanított, koncertezett és felvételeket készített. Ekkor rögzítette Starker a Bach szviteket, Beethoven és Brahms gordonkaszonátáit,⁴⁵ valamint a Kodály Szólószonáta második felvételét.⁴⁶ Reinert kinevezték a Chicago Symphony Orchestra karmesterének. Ragaszkodott Starker személyéhez és magával is vitte új zenekarához. 1949-től 1958-ig töltötte be a szólócellista pozícióját. 1956-ban megszerezte az amerikai állampolgárságot. Ebben az évben a londoni Wigmore Hallban koncertezett, ami után az EMI-vel tíz CD felvételre írt alá szerződést. Ekkor készült el a harmadik Szólószonáta felvétel.⁴⁷

⁴³ Kodály: *Sonate Pour Violoncelle* . 78 RPM. 6160. Al 0500 (Paris: Pacific Compagne Generale du Disque, 1948).

⁴⁴ Peter P. Jacobi: „The Starker Story—Life in Amerika Since 1948.” In: Halász Péter(szerk.): *From Budapest to Bloomington* (Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999) 216.

⁴⁵ I.m. 218.

⁴⁶ Kodály: *Sonata for Unaccompanied Cello op. 8*. Period SPL 510, RPM33 1/3, SPL510-A, SPL510-B (US: Period Records, 1950).

⁴⁷ Kodály: *Sonata dor Unaccompanied Cello op. 8*. 33CX1595 (New York: 1956, Columbia Records).

1958-ban kapta meg professzori kinevezését a bloomingtoni Indiana Universityn.⁴⁸ Az új állás anyagi biztonságot jelentett, s ez segítette abban, hogy a szóló karrierjére koncentráljon. Reputációja egyre nagyobb lett, ekkor már szólolistaként is elismerték széles körben. New York-i debütáló koncertjét is pozitívan fogadta a kritika: a *Herald Tribune* újságírója, az egyik legnagyobb szabású művészeti eseménynek nevezte a koncertet, míg a *Times Magazinban* is elismerően írtak Starkerről.⁴⁹

1960-ban leszerződött a *Colbert Artist*-tal, francia, német, olasz, spanyol és portugál menedzserek segítették munkáját. 1962-ben a *Mercury Recordings* tíz CD-re szóló, exkluzív szerződést ajánlott fel neki.⁵⁰ 1970-es japán turnéja ismét fontos állomás volt számára, hiszen ekkor rögzítette a Kodály Szólószonátát negyedik, egyben utolsó „hivatalos” alkalommal. A felvétel a Delos gondozásában jelent meg.⁵¹ Starker életében több mint 175 felvételt készített különböző kiadókkal. Az ötödik Bach szvit felvételéért elnyerte 1997-ben a Grammy díjat.⁵² 1950 és 1965 között felvételein, valamint koncertjein a „*Lord Alyesford*” *Stradivarius* hangszeren játszott, majd 1965-től a Matteo Goffriller-féle, „*The Star*” nevű gordonkán, mely 1705-ben készült.⁵³

2013-ban bekövetkezett haláláig aktívan koncertezett, a világ szinte minden pontján megfordult a legnagyobb presztízsű zenekarok szólójaként. Emellett ugyanolyan intenzitással látta el pedagógusi teendőit is.

⁴⁸ Goodwin: i.m., 292.

⁴⁹ Peter P Jacobi: i.m., 222.

⁵⁰ Janos Starker: *The World of Music According to Starker* (Bloomington: Indiana University Press, 2004) 191.

⁵¹ Kodaly: Sonata for Unaccompanied Cello op. 8. „*Starker Plays Kodaly*”. DE1015 (Tokyo: Delos INC., 1987).

⁵² J. S. Bach: Suites for Solo Cello. (New York: BMG Classics, 1997).

⁵³ John Dilworth: „Bursting with character” In: *The Strad*, 110/1310. 1999/6 636.

3. A rendszerezett vonós hangszerjáték

Az Indiana University művésztanárai írásait összefoglaló *Concepts in String Playing*⁵⁴ című könyvben Starkernek *Organized Method of String Playing* címmel jelent meg írása, melyet négy részre osztott: : I. *Előkészület* (Playing Preparation) II. *Jobb kar, kéz, ujjak* (Right Arm-Hand-Finger) III. *Bal kar, kéz, ujjak* (Left Arm-Hand-Finger) - valamint - IV. *Zenei alkalmazás* (Musical Application).⁵⁵

3.1. Előkészületek (Playing Preparation)

A fejezet magában foglalja az izmok, erő és súly felhasználását, csakúgy, mint a mozdulatok, egyensúly és légzés helyes alkalmazásának kérdését.

3.1.1. Légzés

Magától értődő, hogy a fúvós hangszeren játszóknak kiemelt hangsúlyt fektetnek a helyes légzés elsajátítására. Az elkezdett frázis előtt vett levegővétel nemcsak a tempó megadására alkalmas, hanem a darab karakterét is előkészíti. A frázison belül a tagolást is sokszor levegővétellel segítik. Véleményem szerint ugyanez igaz a vonós hangszeren játszóknak is, a légzés fontos része a hangszerjátéknak. Joseph Sandersnek a *The Strad* című lapban megjelent írása is foglalkozik a vonós hangszeren játszóknak és a légzés összefüggésével: ha nem megfelelő a légzés, a karok hamar elgyengülnek, ami a vállak felhúzásához vezethet.⁵⁶ Ennek révén ugyan nagyobb nyomást lehet kifejteni, de ez megtöri a természetes hangszer tartást, valamint felesleges energiakifejtést igényel. Starker is kiemelten hangsúlyozza a kontrollált légzés fontosságát: úgy gondolja, hogy általános tendencia, hogy egy nehezebb futamnál, vagy koncerten idegesek leszünk, gyorsabban szívjuk be a levegőt, esetleg vissza is tartjuk, ami oda nem illő hangsúlyhoz, elő nem készített indításhoz és fekvésváltáshoz vezethet.⁵⁷ Emellett a vissza tartott lélegzet miatt nem jut elég oxigén az agyba és a véráramba, ami csökkenő koncentrációt és fokozott stresszt eredményez.

⁵⁴ Murray Grodner (szerk.): *Concept in string playing: Reflections by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music* (Bloomington: Indiana University, 1979)

⁵⁵ Janos Starker: „An Organized Method of String Playing.” In: Murray Grodner (szerk.): *Concept in string playing: Reflections by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music* (Bloomington: Indiana University, 1979) 136.

⁵⁶ Joseph Sanders: „Breath with your body” In: *The Strad*, 2002/6. 631-635

⁵⁷ Starker: i.m., 140.

Egy gyakorlatot ajánl, amely segíti a helyes levegővétel elsajátítását hangszerjáték közben.⁵⁸ Ki kell fújni a tüdőből az összes levegőt, ezután az általunk választott egységnyi idő alatt egyenletesen beszívni, így megtöltve újra oxigénnel a tüdőt. Ugyanannyi idő alatt kell kifújni is. Később szinkronizálni kell a vonó sebességét a ki, – illetve belégzéssel. Starker úgy gondolja, hogy elegendő gyakorlással ez a fajta tudatos légzés automatikus lesz. Anticipációként tekint a légzésre, melynek magában kell foglalnia a darab főbb jellemzőit: karakterét, tempóját, harmóniai struktúráját és a melódiát is.⁵⁹ A megelőlegzés része a hangszerjátéknak: vonóváltás előtt meg kell változtatni a vonó irányát, húrúváltásnál a húrsíkot, fekvésváltás előtt bal kar pozícióját, a vonó sebesség változásánál a súly elosztását kell átcsoportosítani.

3.1.2. Ülési pozíció

Az ülési pozíció kulcsfontosságú, hiszen ettől függ, milyen módon idomul a hangszer az emberi testhez, ami meghatározó a gordonkajáték szempontjából. Számptalan lehetőség, technika létezik, azonban ezek csak irányelvek, függ az egyén fizikai adottságaitól, a hangszer méretétől, a csellólábtól és magától a széktől is. Mindenkinek saját magának, egyénileg kell megtalálnia a megfelelő elhelyezkedést. Starker is kiemeli a helyes ülési pozíció megtalálásának fontosságát, hiszen a különböző húrsíkokon való játszás megköveteli a megfelelő testsúly elosztás változtatását is, amit csak a helyesen felvett ülő pozíciónál tudunk alkalmazni. Úgy gondolja, a leginkább optimális az, amelyikből bármikor fel lehet állni egyenes háttal, előre dőlés nélkül.

Írásaiból Starker azonos című előadássorozatot tartott, az egyik ilyen alkalommal, amiről videó felvétel is készült, egy gyakorlattal segítette közönségének megtalálni a megfelelő ülési pozíciót.⁶⁰ A megfelelő helyzet megtalálásához szorosán hozzá tartozik a csellóláb választása és hosszának beállítása, ami befolyásolja, hogy a hangszer milyen szögben idomul a testhez. Popper Dávid a régi módszer szerint, támasztóláb nélkül tartotta hangszerét, térde közé szorítva azt, ami több szempontból is kényelmetlen és hátráltató volt. Azonban tanítványa és későbbi kollégája, Schiffer már bizonyosan használta a technikai újítást. Akár a hajlított csellólábat használjuk, akár a hagyományos, „egyenes” csellólábat, olyan szögben kell beállítani a hangszert, hogy térdeinkkel szabadon tudjuk mozgatni

⁵⁸ Starker: i.h.

⁵⁹ Starker: i.m., 140.

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Z6f5kcjIq6I> (utolsó megtekintés: 2018.05.05)

jobbra-balra attól függően, melyik húrsíkon történik a vonóhúzás. Ezt a mozgást úgy tudjuk koordinálni a legkönnyebben, hogy bal lábunknál a lábujjakra helyezzük a súlyt, a jobbnál pedig a sarkunkra (vagy fordítva), térdünkkel minél kisebb részen érintkezve a csellótesttel, a hangtompítás elkerülése érdekében.⁶¹

Az alábbi fotóval kiválóan lehet szemléltetni a gordonka ilyen fajta „mozgatását” játék közben.⁶² (1. fotó)



1. ábra: Starker János és Sebők György, archív fotográfia

3.1.3. Energiafelhasználás

Az Előkészületek című részben Starker osztja Schiffer azon nézetét, miszerint játék közben az energiafelhasználást a fizikai szükségletek szempontjából a minimumra kell csökkenteni, hogy minél több energiát tudjunk fordítani a mentális és érzelmi részre. A drámai mozdulatok és színpadias játékmód bár látványos, eltorzítja az előadást, eltereli a figyelmet a lényegről. Starker valószínűleg már tanárától, Schiffer Adolftól is ezt a fajta játékmódot tanulhatta, hiszen visszaemlékezésében olvashatjuk, hogy egykori tanára kigúnyolta azt, aki a zenéhez nem illeszkedő mozdulatokat tett játék közben és „bohóchoz illőnek” nevezte.⁶³

A testtartásunk nyugodt legyen. Az ide-oda ringás kerülendő. Az arc ideges rángása és a száj állandó nyitva tartása (nyelvöltéssel!) is zavarólag

⁶¹ Starker: i.m., 42.

⁶²https://www.google.hu/search?q=janos+starker+gy%C3%B6rgy+sebok&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj8JPM4MvdAhXHfMAKHSvGD5gQ_AUIDigB&biw=1440&bih=693#imgrc=qq_m6kLFNRY61M:

⁶³ Starker: i.m., 134.

hat és csúnya látvány, amiért is nem lehet elég korán az ezekről való leszoktatást elkezdni.⁶⁴

Starker szerint az ilyen gesztusokat, látványelemeket általában azok az előadók vetik be, akik kompenzálni szeretnének bizonyos technikai hiányosságokat.⁶⁵ Ezzel nem értek egyet teljes mértékben, hiszen ha megnézzük például Jacqueline Du Pré játék közben, teátrális mozdulatai szembetűnőek, szinte táncol a színpadon hangszere mögött, ezzel semmit sem elvéve a produkció minőségéből.⁶⁶ Starker és Du Pré két szélsőséges példa, de véleményem szerint tágabb a határ. Az alábbi fotókkal is megpróbálom demonstrálni a két csellista közötti játékmódbeli különbséget. (2a, 2b fotó)



2. ábra: a - Jacqueline Du Pré, b – Starker János (forrás: internet)

Az Előkészületek című fejezetben Starker megemlíti az izomfeszültség-energia kifejtés fontosságát is. Véleménye szerint az energiát jobb kézben a húrok és a vonó metszéspontjára, balkézben az ujjak és a fogólap találkozására kell irányítani – ennek az energiának a hátból kell kiindulnia, és a vállakon át, a fel- és alkaron keresztül, végül a tenyéren át jut el az ujjakba.⁶⁷ Ezt az izomfeszültséget arányosan kell elosztani, ügyelve arra, hogy az energiaáramlás ne szakadjon meg. Ha megfelelő ez az arány, az szabad, feszültségmentes játékmódot eredményez.

⁶⁴ Schiffer: i.m., 24.

⁶⁵ Starker: i.m., 138.

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=f6wt64X8Am0> (utolsó megtekintés: 2016.05.05.)

⁶⁷ Starker: i.h.

A megfelelő érzet megtalálásához egy egyszerű gyakorlatot ajánl Starker: Állva fel kell húzni a vállakat, olyan magasra, amennyire csak lehetséges. Ezután a kezeket a lapocka irányába kell húzni, majd ebben a pozícióban előre forgatni, úgy, hogy a kézfej összeérjen. Ebből a tartásból egy gyors és hirtelen mozdulattal kell játszási pozícióba helyezni a kezét, így érezve a hátizmok aktív részvételét. A túlzott izomfeszültség vonós kézben általában a vállakban, lefele irányuló vonónál a jobb kar nyitásakor az alkarban, valamint a hüvelykujjban van. Kerülni kell a „szögletes” mozdulatokat, minél inkább plasztikusságra kell törekedni. A különböző húrsíkokon való játék az erőkifejtés megfelelő váltakozását igényli, ami megköveteli a testsúly elosztásának a változtatását is, anélkül, hogy elvesztenénk a kontrollt és az egyensúlyt.⁶⁸

3.2. Jobb kéz, kar, ujjak

Itt szeretném egykori amerikai professzorom, Peter Wiley szavait idézni, melyek teljesen megváltoztatták a hozzáállásomat a bal és jobb kéz relációjáról: „Left hand notes, right hand music”. Ezt a mondatot a gyakorlatba átültetve a következő konzekvenciát vonhatjuk le: bal kezünk felelős a hangokért, a vonó pedig azért, hogy ezek a hangok hogyan állnak össze zenévé. Éppen ezért legalább akkora szerepet kellene tulajdonítani a megfelelő jobbkéz technika elsajátítására, mint bal kezünk esetében: tapasztalatból mondhatom, hogy egy-egy nehezebb futammal napokat, akár heteket el lehet tölteni, hiszen az intonáció pontatlansága még a nem szakavatott fül számára is rögtön érzékelhető, sokkal feltűnőbb, mint egy esetleges pontatlan vonóváltás.

A vonós kéz mozgását és anatómiai felépítését Schiffer is elemzi *A vonóvezetés* című részben: a vonó fogása, helye, hosszúsága, iránya és mozgása, mind hozzájárul a vonós hangképzéshez. A vonóváltással kapcsolatban megemlíti a finom, körívet leíró csuklómozgást,⁶⁹ csakúgy, mint Starker, aki még felhívja a figyelmet az ujjak relációjára. Véleménye szerint vonóváltásnál ügyelni kell az ujjak közötti feszültség, valamint annak csökkentésének koordinálására: a lefele vonónál a gyűrűs, illetve a hüvelykujj, a felfele vonónál a mutató, illetve hüvelykujj kapcsolatára kell összpontosítani.⁷⁰ A kar mozgásának megfelelő iránya előkészíti a húr-váltást. A lefelé irányuló vonóhúzásnál a teljes karsúlyt a vonóra kell helyezni, majd a vonó csúcsa felé haladva, fokozatosan emelni a felkart és széttárni az alkart. Felfelé irányuló vonásnál nagyobb erőkifejtés szükséges, mert a kar

⁶⁸ Starker: i.m., 139

⁶⁹ Schiffer Adolf: i.m., 34.

⁷⁰ Starker: i.m., 142.

természetes súlyát kevésbé lehet igénybe venni. Ilyenkor a magasan tartott felkart fokozatosan kell leengedni, míg az alsókart a vonó kápájához érve visszazárni a kiinduló pozícióba. A D-húrnál a metszéspont körülbelül 90 fokban kell zárjon, mélyebb húroknál a szög növekszik, A-húron pedig csökken. Az alábbi videón, kiválóan megfigyelhető Starkernél vonós kezének cirkuláris mozgása, valamint a tudatos húrsíkváltás.⁷¹ Starker szerint a körívet leíró csukló mozgása az alkar mozgásának a következménye kell legyen.⁷² Rendkívül hatékony gyakorlat ennek az érzetnek a megtalálásához a következő: első lépésként lazán megemelni a kart, majd mozgatni jobbra-balra. A csukló mintegy következményképpen mozogjon, szabadon lógva. Ugyanezt megismételni fel-le irányuló alkarmozgatással. Ezután az óramutató járásával megegyező, majd ellenkező irányú csukló mozgást kell elérni úgy, hogy az alkart mozgatjuk. A helyes érzet megtalálása után újra horizontális karmozgatás végzendő, de a hüvelyk és mutató ujjat össze kell szorítani, így a csukló nem tud mozogni. Lassan kell enyhíteni a szorítást mindaddig, míg a csukló újra szabadon tudja követni az alkar mozgását.

A középső és kis ujj a vonós kézben az egyensúlyért felelős. Nem egyszerű ezt az érzetet megtalálni, de Starkernek erre is van egy kiváló gyakorlata. A kezet felfüggesztve kell tartani a levegőben, a vonó a középső és kisujjal legyen tartva, az utóbbit ezúttal a vonó kápa másik oldalára helyezünk, mint a megszokott gyakorlatban. Az egyensúly megtalálása után a többi ujjat is rá kell tenni a vonóra, majd „suhintani” kell a levegőbe. Amennyiben stabilan marad a vonó, sikerült megtalálni a helyes tartást. Magam is elvégezve a gyakorlatot, többszöri próbálkozásra is kiesett kezemből a vonó, mire végül megtaláltam ujjaimmal a megfelelő egyensúlyt.

3.3. Bal kéz, kar, ujjak

A vonós balkéztechnika komplex mozdulatsorai egymással szoros kölcsönhatásban állnak. A kar, kéz, csukló, valamint az ujjak tartása, egyidejű mozgatása határozza meg az intonációt, fekvésváltást, húrváltást, vibratót és a trillát.

Ellentétben a hegedűvel és a brácsával, ahol a hangszer adottságai miatt úgy is fogalmazhatunk, egyféleképpen tud idomulni a kéz a fogólaphoz, a gordonkánál, (valamint a nagybőgőnél) többféle pozíciót lehet felvenni. A gordonka félkromatikus fogásrendszerében a fekvés magasságától, valamint az adott rész ujjrend igénye szerint kell

⁷¹<https://www.youtube.com/watch?v=3IYngpSnAiM> Gaspar Cassado: Cello Suite III. mov. (utolsó megtekintés: 2018.05.09).

⁷² Starker: i.m., 144.

alkalmazni a megfelelő kéztartást. Jelentős vélemény különbségek vannak a gordonkaskolák között a megfelelő kéztartásról.

Könyvében Starker három kategóriára osztja a balkéz tartását

— Előre döntve

— Hátra döntve

— Merőlegesen

A merőleges kéztartás biztosítja az ujjak számára a legnagyobb érintkezési felületet a fogólappal. Starker úgy gondolja, hogy elsősorban a vastagabb (mélyebb) húrokon javasolt a használata (C, G), a hetedik fekvésig. Mivel nagyobb az érintkezési felület, ez a kéztartás nagyobb biztonságérzetet nyújt. A karsúlyt is egyszerűbb felhasználni, így kevesebb erőráfordítással lehet kifejtetni a megfelelő nyomást az ujjbegy és fogólap között. Starker ugyanakkor hátránnyként hozza fel hatását az intonációra vonatkozólag – nagyobb felületével érintkezik az ujj a fogólappal, így pontatlanabb intonációt eredményez. Ráadásul a magasabb pozíciókba való eljutás megtöri a mozgulatot.⁷³ A magasabb hangfekvésekben a hangszer adottságaiból adódóan nem lehet merőleges kéztartással játszani, meg kell dönteni azt.

A hátra fele döntött kézfej elsősorban a mutató és középső ujjakkal való játszást és az azok közötti nyújtást segíti elő. Legnagyobb előnye, hogy alsóbb fekvésből könnyedén el lehet érni a magasabb fekvéseket anélkül, hogy megtörne a kar-csukló-kézfej-ujjak eredeti pozíciója. A Kodály Szólószonáta Starker-féle interpretációjában gyakran megfigyelhető ez a fajta kéztartás, amivel az előadó valóban könnyedén eléri az alsóbb regiszterekből a legmagasabb fekvéseket is.

A gyűrűs és kis ujjakkal való játszás és az azok közötti nyújtás az előre fele döntött helyzetben a leghatékonyabb. Ennek a pozíciónak a hátránya az alsóbb fekvéseknél érzékelhető, hiszen ekkor a legkevesebb az érintkezési felület az ujjbegy és fogólap között. Számomra mégis az legalsóbb fekvésekben kényelmes ez a fajta kéztartás, kifejezetten olyankor, amikor tágfekvést kell alkalmazni.

A vibrato alkalmazása a 18. századi mannheimi iskolára vezethető vissza, amikor a zenekari vonós és fúvós szolamok kezdtek elkülönülni,⁷⁴ egyéni szerepük egyre fontosabbá vált. Azóta az egyik legkifejezőbb eszközzé vált az egyéni játékmódnak. Az ujjak lengő

⁷³ Janos Starker: i.m., 146.

⁷⁴ Lengyel Endre: *A gordonkajáték módszertana* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1982), 70.

mozgását a kéz pro és supinatiójával, illetve az alsókar orsómozgásával hozzuk létre.⁷⁵ A merőleges kéztartásban a kézfejből induló vibrato alkalmazandó, mikor a hüvelykujj a fogólapnak van támasztva és a tengelye körül mozog. Mind az előre, mind a hátra felé döntött kézfej tartása a karból képzett vibratot segíti elő. Ekkor a hüvelykujj csak érinti a hangszer nyakát, együtt mozog a karral és kézfejjel együtt, megegyező irányban. Ez a fajta vibrato nagyobb teret ad a mozgásnak.

Könyvében Starker kitér arra, hogy sokszor az intonációs egyenetlenségek elfedésére használják a gordonkások ezt a fajta technikát, pedig a vibrato elsősorban „dekorációs” elem. Azon hangok segítésére szolgál, melyeknek nincs természetes felhangjuk a négy húros hangszeren.⁷⁶

Írásában Starker megemlíti a vonós hangszeren játszóknak a hangok közötti kapcsolatok miatti bizonytalanságot is. Ezek kombinációinak száma tulajdonképpen kimeríthetetlen. Vegyük például az alábbi két hang kapcsolatát (1. kottapélda):



1. kottapélda

Az E-D hangok relációjában:

ujjrend szerint:

1. ujjal indítva: 1-1, 1-2, 1-3, 1-4, 1-hüvelyk

2. ujjal indítva: 2-1, 2-2, 2-3, 2-4, 2-hüvelyk

3. ujjal indítva: 3-1, 3-2, 3-3, 3-4, 3-hüvelyk

4. ujjal indítva: 4-1, 4-2, 4-3, 4-4, 4-hüvelyk

hüvelykujjal indítva: 0-1, 0-1, 0-3, 0-4, 0-0

csúszás szerint további variációk:

1. ujjal indítva (1-2 ujj variációs példa):

- E hangról glissando a CISZ hangra 1. ujjra érkezve, majd 2. ujjal lefogva szólal meg a D hang. - E hangról az F hangra 2. ujjra érkezve, majd 2. ujjal glisszandó a D hangra.

⁷⁵ Dr. Sebestyén Sándor: *A gordonkajáték technikája és tanításának módszere* (Budapest: Rozsnyai, 1916), 43.

⁷⁶ Starker: i.m., 146.

A csúszás sebességén is lehet variálni, valamint számításba kell venni az ún. „néma” glissandót, amelyet a vonóval kell megoldani. Mindezek mellett az előzmény/folytatás függvénye a kar, kéz, ujjak pozíciója, ami további variációkat hordoz magában. A két hang közötti kapcsolatra majdnem harminc lehetőséget lehet találni. Ha figyelembe vesszük a gordonka négy húrját, kromatikus hangrendszerét, modern darabokban akár a negyedhangokat is, kettősfogásokat, hármas fogásokat, természetes, valamint mesterséges üveghangokat, akkor valóban arra a következtetésre lehet jutni, hogy a kombinációk száma szinte végtelen.

Starker úgy gondolja, hogy nem az ujjakkal kell „begyakorolni” az ugrásokat, hanem a felkar nyitása-zárása közötti távolságot kell megérezni,⁷⁷ mivel egy fekvésváltásra több száz variáció is lehetséges.

A hüvelykfekvés alapvetően a magasabb regisztereknél alkalmazandó. Az alsóbb pozíciókban a nyak mögött helyezkedik el, kiemelt szerepe van az ujjak billentésénél, hiszen a kar és az ujjak kölcsönhatásban vannak egymással. Használata biztonságérzetet nyújt. A fogólap magasabb részén már hüvelykfekvést alkalmazunk, ezzel kissé megrendítve a biztonságérzetet, valamint a felhang rendszert is elnyomva. Starker felveti a lehetőséget, hogy a hüvelykujjat a felsőbb regiszterekben is akár a fogólap alá lehetne helyezni, azonban a gordonka fizikai adottságaiból adódóan mégsem tekinti optimális megoldásnak. A gordonka irodalomban találtam rá több példát is, mikor érdemes mégis alkalmazni ezt a technikát, például Sosztakovics I. gordonkaversenye 1. tételének 106. ütemétől kezdődő szakasznál kifejezetten praktikusnak éreztem, mivel egyfajta alátámasztást nyújt a balkéznek.

A pizzicato játék többféle módon lehetséges a gordonkán. Lehet pengetni egyszólamú dallamot, akkordokat, vagy akár ütőhangszer szerűen, jobb kézzel, valamint balkézrel is megszólaltatva azt. Kodály szólószonátájában tulajdonképpen felvonultatja a lehetséges variációkat:

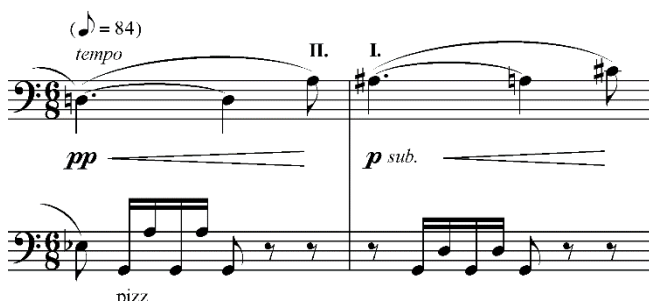
⁷⁷ Starker: i.m., 149.

Balkéz pizzicato egy szólamban (2a kottapélda)



2a kottapélda Kodály: Szólószonáta 2. tétel 17. ütem

Balkéz pizzicato tartott hangok alatt (2b kottapélda)



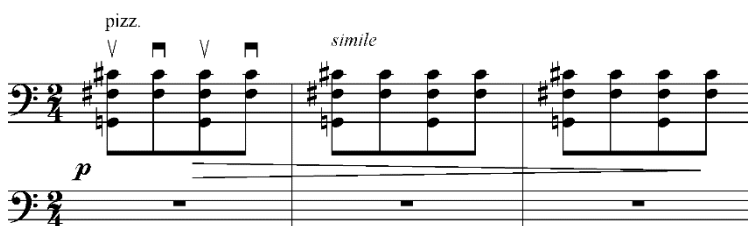
2b kottapélda Kodály: Szólószonáta 2. tétel 39-40. ütem

Jobbkéz pizzicato (3. kottapélda)



3. kottapélda Kodály: Szólószonáta 2. tétel 133.ütem

Jobbkéz pizzicato három szólamban (4. kottapélda)



4. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 78-80.ütem

Pizzicato glissandóval (5. kottapélda)



5. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 582-583. ütem

Jobbkéz pizzicato használatakor mutató, valamint középső ujjakkal kell pengetni, a hüvelykujjal megtámasztani a fogólapot, míg gyűrűs és kisujjakkal a vonót tartani. Nem egyszerű a mozdulatsor, főleg akkor nem, ha a váltásra kevés az idő. Ilyenkor gyakorta megesik, hogy a vonó kiesik az előadó kezéből. Ha dallamos pizzicatót kell játszani, akkor a mozdulat vízszintes irányú, ettől sokkal zengőbb, a húrok rezgési amplitúdója nagyobb.

Ha ritmikus, ütőhangszer-szerű effektust szeretnénk megszólaltatni a hangszeren, akkor a merőleges irányú mozgás a célravezető. Ilyenkor érdemes a hüvelykujjat a fogólap mögül elhúzni és azzal is pengetni.⁷⁸ Arpeggio játéknál hüvelykujjal a magasabb húrok irányába, visszafele egyéni meggyőződés szerint választható az ujj. Az irány jobb fentről a bal alsó irányba mutat. Balkéz pizzicatónál ha „száraz” hangzást szeretnénk elérni, felfelé irányuló mozdulattal kell pengetni a húrt, míg ha zengőbbet, akkor jobbról bal irányba mutatót- javasolja Starker.

3.4. Zenei alkalmazás

A negyedik kategória Starker János írásában a zenei alkalmazás, ami az első három részben leírtak gyakorlati alkalmazása. A zenélést „hideg fejjel” kell megközelíteni Starker szerint. Játékát megfigyelve egyértelmű a tudatos, nyugodt és átgondolt játékmód, sok előadóval ellentétben nem hagyja, hogy egy-egy frázis kizökkenesse ebből. A gordonkás játékát sokan valóban „hidegnek” és sokszor érzelemmentesnek ítélik meg, pedig ha mélyebben megismerjük, megfigyelhetjük érzelemdús interpretációját. A Kodály Szólószonáta felvételeit meghallgatva elsőre talán kissé „száraznak” tűnik az előadásmód, azonban elemzésemben próbálok rámutatni arra, hogy a tudatos játék mellett Starker spontán és emocionális előadó. Ezt a fajta érzelemdús, de tudatos gordonkajáték között kialakított megfelelő egyensúlyt Starker *Organized Method of String Playing* című írásában Pirsig: Zen

⁷⁸ Starker: i.m., 153

and the Art of Motorcycle Maintenance⁷⁹ című könyvéből az alábbi idézettel fogalmazza meg:

A romantika elsődlegesen inspiráló, képzelet gazdag, intuitív, kreatív. Inkább az érzések, mint a tények dominálnak. A klasszikus ezzel ellentétben törvényeken és tényeken alapszik, melyek megadják az alapját a gondolatok kinyilatkozásának. Bár a klasszikus sokszor együtt jár a „csúnya felszínnel”, nem feltétlenül velejárója annak. A benne rejlő romantikát sokszor elrejtí annak finom megjelenése. A klasszikus stílus egyenes, díszítetlen, érzelemmentes és arányos. A célja nem az érzelmi inspiráció, hanem rendet teremteni a káoszban, megismerni az ismeretlent. Nem egy szabad, természetes stílus. Visszafojtott, korlátozott, minden kontroll alatt tartva. A romantikához hasonlítva sokszor unalmas, kellemetlen és csúnya. Minden a kis darabokról, részekről, alkotóelemekről és ezek összefüggéséről szól. Annak értékét azon képesség alapján mérjük, amellyel az irányítást fenn tudjuk tartani.⁸⁰

Egyik videón rögzített Organized Method of String Playing előadásán⁸¹ úgy nyilatkozik, hogy zenéje tudatosan nem szentimentális. Egyensúly, tisztaság és egyszerűség az elsődleges szempont gondolkajátékában. Véleménye szerint a zene három alapvető elemet tartalmaz: az első (horizontális) a dallam, a második (vertikális) a harmónia és ritmus, harmadik elemként a zene érzelmi tartalmát említi: dinamika, idő, színek és azok az elemek, melyek értelmet adnak a zenének. A vizuális elképzelése a zene hangulatának kiemelt fontosságú annak érdekében, hogy reprodukálni tudja a muzsikust az elképzelt koncepciót.

Starker egy 1972-es interjú alkalmával a különböző csellóiskolákról beszélt. Véleménye szerint létezik az „orosz iskola” és a „modern iskola”. A kettő közötti legfőbb különbség a zenei kifejezőmódban van: az orosz a zene érzelmi és melodikus tartalmára fekteti a hangsúlyt, a modern csellóiskola – amit Feuermann alapított és Starker is képvisel – ellenben a zenét annak szerkezeti és ritmikai szemszögéből közelíti meg. Saját stílusát

⁷⁹ Robert M. Pirsig: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. (New York: William Morrow, 1974), 73., Starker: i.m., 155.

⁸⁰ A disszertáció írójának saját fordítása.

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Z6f5kcjIq6I&t=1279s> (utolsó megtekintés 2019.03.15).

asszertív hang- és akkordindításokkal jellemzi, valamint nagyfokú kotta és szerkezeti hűséggel.⁸² A Kronberg Academy gondozásában megjelent videóinterjúban dilettánsnak nevezi a legtöbb előadóművészt, mert elsősorban érzelmi alapon játszanak a koncerteken: ha megfelelőek a körülmények – nem fáradtak, magánéletük is rendben stb. – nagyon magas színvonalon játszanak, viszont bármilyen érzelmi kilengés esetén az előadás sokat veszít színvonalából. Ő ez ellen az érzelmi alapú előadásmód ellen küzdött egész életében a tudatos játékkal, tanítványait is ebben a szellemben nevelte.⁸³

⁸² Varga Bálint András: *Zenészekkel-zenéről: beszélgetés világhírű muzsikussal*. (Budapest: MRT-Minerva, 1972), 225.

⁸³ https://www.youtube.com/watch?v=8viHXZ_465o (utolsó megtekintés: 2019.03.27.)

4. Kodály Zoltán: Szólószonáta gordonkára, op. 8

Starker Jánost ma is úgy tartják számon, mint a mű első számú előadóját. Számos hang-, illetve koncertfelvétel készült vele a Kodály műből pályafutása alatt.⁸⁴ Az ő nevéhez fűződik a szólószonáta legelső hangfelvétele (1948, Párizs), mely elnyerte a nagy presztízsű *Grand Prix du Disque* díjat.⁸⁵ Ekkor vált Starker védjegyévé a darab. Érdekessége, hogy a felvételen a II. és III. tételben Starker kihagyott néhány szakaszt,⁸⁶ mert túl hosszúnak érezte a művet. Nem találtam feljegyzést arról, hogy Kodály mit gondolt a Szólószonátában a húzásokról, azonban az ismeretes, hogy autorizált vágások előfordultak például az I. vonósnyegyesben: az utolsó tételében kihagyták a fugatót, megrövidítették a lassú tételt, kihagyták a scherzo középrészét, valamint a főrészt visszatérését.⁸⁷ A duóban is látható ajánlás a III. tételben vágásra.

Starker először tizenöt évesen, 1939-ben játszotta a művet Budapesten.⁸⁸ Az előadás után Kodály – Starker emlékezése szerint – úgy nyilatkozott, hogy az első tétel túl gyors, a második „rendben van”, a harmadikban pedig Starker túlzottan elválasztja a variációkat.⁸⁹ A csellóművész évekkel később azt mondta, hogy akkor még nem is tudta, hogy a III. tétel variációk sorozatából áll.⁹⁰

Az akkori kritika lelkesen fogadta az ifjú gordonkás játékát:

Starker János [...] Kodály Zoltán gordonkaszóló-szonátáját adta elő olyan sikerrel, amely merőben különbözött a szolidáris serdülő pajtások ilyenkor szokásos tapsviharától. Ezúttal a felnőtt közönség, a tanári kar és a sajtó tapsolt perceként keresztül meghatottan és a teljesítmény kiemelkedő jelentőségének tudatában. Mert Starker Jánosban aligha fogunk csalódnani. [...] Elképesztő az a technikai virtuozitás, amely mindamelllett, hogy magától értetődő, oly

⁸⁴ Kodály: *Sonate Pour Violoncelle*. 78 RPM. 6160. AI 0500 (Paris: Pacific Compagne Generale du Disque, 1948). Kodály: *Sonata for Unaccompanied Cello op. 8*. Period SPL 510, RPM33 1/3, SPL510-A, SPL510-B (US: Period Records, 1950). Kodály: *Sonata dor Unaccompanied Cello op. 8*. 33CX1595 (New York: 1956, Columbia Records). Kodály: *Sonata for Unaccompanied Cello op. 8*. „*Starker Plays Kodaly*”. DE1015 (Japan: Delos INC., 1987).

⁸⁵ Nancy Perloff: „Starker plays Kodály. CD-kísérőfüzet.” (Delos Production Inc. 1987, USA.), 3.

⁸⁶ Kihagyott szakaszok: a második tételben: 30-52. ütem. Harmadik tételben: 272-325. ütem.

⁸⁷ Breuer János: *Kodály-kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 36.

⁸⁸ Starker plays Kodály, i.h.

⁸⁹ Kodály feltehetően a variációra, mint eljárásra, vagy technikára gondolt, hiszen a III. tétel nem hagyományos variációs forma.

⁹⁰ Janos Starker: *The Word of Music According to Starker* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 92.

természetes bravúrral nyilatkozik meg, mintha az ember másként nem is gordonkázhatna, csak ilyen boszorkányos ügyesen.⁹¹

1948-ban újra lehetősége nyílt Starkernek eljátszani a Szólószonátát Kodálynak Bloomingtonban, a zeneszerző amerikai útjának egyik állomásán. Nem sokkal Kodály halála előtt, 1967-ben a zeneszerző már így nyilatkozott Starker előadásáról: „Ha kijavítja a lassítást a III. tételben, ez lesz a darab előadásának a bibliája.”⁹² A gordonkára írt szólódarab műfaja már nem volt ismeretlen a 20. század közönsége előtt, hiszen Bach szóló szvitjei a gordonkarepertoár részét képezték a koncerttermekben.⁹³ Miután a sokáig méltatlanul elfeledett Bach szvitet Pablo Casals felvette a repertoárjába, annyira kedvelt lett ez a műfaj, hogy 1900-tól 1960-ig több mint százhatvan művet komponáltak szóló gordonkára.⁹⁴ Az első, mélyvonós szólóhangszerre írt darabok a 17. században keletkeztek, a legjelentősebb művek Domenico Gabrieli (1657-1690) nevéhez fűződnek.⁹⁵ Az általa írt kánon, szonáta, valamint ricercare kompozíciók nagy mértékben hozzájárultak a hangszertechnika fejlődéséhez. A 18. században a Johann Sebastian Bach által megírt hat csellószvit bizonyíték arra, hogy ekkor már nem csak basso continuóként tekintettek a gordonkára, egyre jobban kihasználták annak technikai lehetőségeit. A 19. századból nem ismeretes jelentősebb szóló gordonkára írt mű. Bach szólószvitjei után Kodály op. 8-as Szólószonátája az első jelentősebb ilyen darab, bár ekkor már más zeneszerzők is írtak szóló gordonkára műveket, ilyen például Max Reger op. 131/c *Három szvitje* szóló gordonkára.⁹⁶ Míg Kodály műve előre mutató, addig Reger darabja inkább visszafelé, hiszen benne neobarokk elemek keverednek a romantikába visszahajló elemekkel.⁹⁷

Kodály a Szólószonátát 1915-ben komponálta,⁹⁸ bemutatójára csak 1918-ban, a komponista második szerzői estjén került sor, Kerpely Jenő előadásában. Neki szól a mű ajánlása is.⁹⁹ Szabolcsi Bence fültanúkra hivatkozva azt írja, hogy a mű meghaladta Kerpely

⁹¹ Lampert Vera (szerk.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. (Zeneműkiadó: Budapest, 1973), 307.

⁹² Starker plays Kodály, i.h.

⁹³ Phyllis Luckman: *Handbook for Cello Students: Music Theory and Other Facts*. (Oakland: Phyllis Luckman, 1998), 133.

⁹⁴ Margareth Campbell: „Violoncello”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. (London: Macmillan, 2001), 745-765. 762.

⁹⁵ John G. Suess: „Domenico Gabrieli”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 9. (London: MacMillan, 2001), 397-398. 397.

⁹⁶ Max Reger: *Drei Suiten für Violoncello allein op. 131c* (Berlin: M Simrock, G.m.b.H, 1915).

⁹⁷ Várai Péter: *Max Reger gordonkára írt művei*. DLA doktori értekezés (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018), 53.

⁹⁸ Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 66.

⁹⁹ I.h.

technikai tudását, éppen ezért nem sikerült elérni a várt hatást.¹⁰⁰ Schiffer Adolf zeneakadémiai növendéke, Kodály magántanítványa, Hermann Pál játszotta el 1920 áprilisában Bécsben a kompozíciót az Arnold Schoenberg által vezetett Zenei Magánelőadások Egyesületének hangversenyén.¹⁰¹ Nem lehet tudni, milyen fogadtatása volt, hiszen tilos volt az ilyen koncerteken elhangzott műről kritikát írni. Végül 1923-ban sikerült a darabnak valóban ismertté válnia, amikor a Salzburgban megrendezett Új Zene Nemzetközi Társaság fesztiválján a már említett Hermann Pál előadásában csendült fel újból.¹⁰² A kor számottevő zeneszerzői részt vettek a fesztiválon, a kritika hatalmas lelkesedéssel fogadta a darabot.

Kodály 1915-ben írt egy másik darabot is szóló gordonkára, a Capricciót, szintén scordatúrával. Eltérően a Szólószonátától, itt csak a C-húrt kell fél hanggal lehangolni. Felmerül a kérdés, hogy a művet vázlatnak szánta-e Kodály, hiszen hangneme szerint illeszkedhetne a Szólószonáta rendjébe (e-moll, mint a Szólószonáta alaphangnemének szubdominánsa), anyagát tekintve azonban nem.¹⁰³ A kompozíció a „Hej, a mohi hegy borának” kezdetű népdalra alapuló fantázia. Később Kodály ugyanezt a népdalt a *Magyar Népzene* sorozatban újra feldolgozta. A Capricciót megírása után sok évvel később, 1969-ben adták csak ki.¹⁰⁴ A Waldbauer-Kerpely vonósnégyes elhivatott propagátora volt Kodálynak, több ősbemutató is fűződik a nevükhöz. Kodály második szerzői estjén elhangzott még a Szólószonátán kívül az op. 7-es Duó hegedűre és gordonkára című darab Waldbauer Imre és Kerpely Jenő előadásában, a Megkésett melódiák Bartók Béla és Kálmán Oszkár interpretálásában, valamint az op. 10-es II. Vonósnégyes a Waldbauer-Kerpely Vonósnégyessel.¹⁰⁵

A bemutató után Bartók így nyilatkozott kritikájában:

A gordonka Szólószonáta távolról sem hasonlítható semmiféle hasonló fajta modern műhöz, pl. Max Reger szólószonátáihoz, melyek tulajdonképpen csak halvány Bach-utánezatok. Kodály itt teljesen új zenei

¹⁰⁰ I.m., 70.

¹⁰¹ Vikárius László: „Die Idee einer transsubstantiierten Volksmusik in der Solosonate für Violoncello op. 8 (1915).” In: Klaus Aringer (szerk.): *Zoltán Kodály: Kammermusik* (Wien, Universal Edition, 2015), 155-178. 155.

¹⁰² Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 72.

¹⁰³ I.m., 69.

¹⁰⁴ Kodály: *Capriccio*. (Budapest: Editio Musica, 1969).

¹⁰⁵ Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Gordonka Szólószonáta op. 8”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 87-96. 95.

gondolatokat fejez ki új, de egyszersemind a legegyszerűbb eszközökkel: egyetlen vonóshangszer segítségével; és éppen ennek a problémának a megoldása szolgáltatott a szerzőnek alkalmat a legkülönösebb, legújszerűbb írástechnika megteremtéséhez.¹⁰⁶

Bartóknak ellentmondva, a kortársak Reger darabjának a hatását is említik Kodály szólószonátájával kapcsolatban. Ernst Silberstein 1931-ben publikált cikkében így ír:

A szólószonáta és a szólószvit az a terület, amelynek nyilvánvalóan Reger ösztönzésére növekedett a jelentősége.¹⁰⁷

Bár a mű 1915-ben keletkezett,¹⁰⁸ csak 1921-ben adták ki,¹⁰⁹ aminek több oka is lehetett. Ebben az időben Bartók már az Universal Edition szerzője volt, ő hívta fel a kiadó figyelmét Kodályra. Mikor Kodály a Szólószonátát írta, még tanítványai sem tudták róla, hogy komponál.¹¹⁰ Szabolcsi emlékezéséből megtudhatjuk, hogy Kodályt „viselt dolgaiért” szabadságoltatták a Zeneakadémiáról. 1919-ben távozott posztjáról Mihalovich Ödön, akit Dohnányi követett az igazgatói székben, Kodályt ugyanekkor kinevezték a Zeneakadémia aligazgatójává, mely posztot megtarthatta a Tanácsköztársaság alatt is. Annak bukása után fegyelmi eljárást indítottak ellene és két évig nem taníthatott. Szabolcsi, aki több társával, ebben az időben feljárt Kodály lakására órára, csak véletlenül pillantotta meg a zongorán a Szólószonáta kéziratát.¹¹¹ A másik oka az lehetett, hogy a kiadók úgy láthatták: a technikai értelemben kifejezetten nehéz, szólóhangszerre írt darab sokkal nehezebben eladható kotta volt, mint például egy zenekari mű, vagy a könnyen játszható zongoradarabok. Kodály eddig csak zongora és kamaraműveket komponált, valamint dalokat magyar nyelven. A kiadó zenekari művet szeretett volna. A Psalmus Hungaricus 1923-as bemutatója hatalmas sikert hozott Kodálynak. Nemzetközi figyelmet kapott, Toscanini nemcsak műsorra tűzte, de megrendelést is adott Kodálynak, aki kérésére átdolgozta a *Nyári estét*, amely 1930-ban a New York-i Filharmonikusok előadásában hangzott el.¹¹² A nemzetközi sikerek mind

¹⁰⁶ Bartók Béla: „A műzene fejlődése Magyarországon.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*. I. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 123-128. 125-126.

¹⁰⁷ Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 68.

¹⁰⁸ I.m., 66.

¹⁰⁹ Kodály: Szólószonáta gondolkára op. 8 (London: Universal Edition, 1921).

¹¹⁰ Szabolcsi Bence: *Úton Kodályhoz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972), 57.

¹¹¹ I.h.

¹¹² Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 12.

hozzájárultak a Szólószonáta egyre szélesebb körben való elterjedéséhez és megismertetéséhez is. Meghatározó esemény a már említett 1923-as salzburgi előadás, hiszen a lelkes fogadtatás után a kor meghatározó csellistái repertoárjának is része lett: az angol Beatrice Harrison, a francia Madeleine Monnier vagy a Casals-növendék Maurits Frank is játszották koncertjeiken.¹¹³ Kodály alaposan kihasználta az új hangszertechnika adta lehetőségeket. Ő maga is játszott gordonkán, így a technikailag nehéz megoldások ellenére végig „hangszerszerűen” komponálta művét. Emma asszony visszaemlékezése szerint Kodály bevonult csellójával a dolgozószobájába és úgy írta darabját, hogy folyamatosan maga ellenőrizte annak játszhatóságát.¹¹⁴ Molnár Antal így fogalmazott:

Mint szobrászánál a márvánnyal, bronzal való bánni tudás, olyan az alapos hangszerismeret zeneszerzőnél. A legtöbb komponista legalábbis egy hangszernek az ura. Ritkaság az ellenkezője. Kodály, mint Haydn, egyetlen hangszeren sem tudott mesterien játszani. De a többihez képest aránylag leginkább a gordonkával barátkozott meg. Amikor tehát nagyszabású szonáta terv fogalmazott meg benne magánvonásra, önkéntelen kínálkozott neki a cselló. Mint Chopin a zongora lelkébe, Kodály a gordonkába tudott legmélyebben elmerülni.¹¹⁵

A mű bizonyos hasonlóságot mutat Bach szóló szvitjeivel, mivel azok is szóló hangszerre íródtak, valamint az V. szvitben a scordatura használata miatt. Szerkezetét és különleges harmóniai nyelvét figyelembe véve Debussy hatása is érezhető benne. Hasonlóan a Bach szvithez Kodály scordatúrát alkalmaz, tehát módosítja a cselló húrjainak eredeti hangolását: a G, valamint a C-húr is fél hanggal lejjebb hangolendő. Ezzel Kodály megerősíti a mű h-moll tonálisát, valamint kibővíti az akkord fogásokat. A scordatúrát Kodály csupán a kotta elején jelzi, a mű kottájában eredeti húrok szerint lefogandó hangok vannak lejegyezve, azaz az előadónak fejben transzponálni kell végig a művet a két alsóbb húron. Perényi Miklós szerint Kodálynak ezzel a fajta notációval pedagógiai célzata volt.¹¹⁶ A darab technikai nehézségei mellett ez a fajta kottaolvasás külön kihívás a csellistáknak. A

¹¹³ Vikárius, i.m., 156.

¹¹⁴ A disszertáció szerzőjének beszélgetése Perényi Miklóssal (2016.05.09.)

¹¹⁵ Molnár Antal: „Kodály: Szólószonáta gordonkára” In: Uő.: *A zene birodalmában* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 189-194., 189.

¹¹⁶ A disszertáció szerzőjének beszélgetése Perényi Miklóssal (2016.08.24.)

kihívás mértékét jól érzékelteti a következő anekdota: Starkernek játszotta a Szólószonátát egy ifjú csellista, anélkül, hogy áthangolta volna húrjait. A közönség elkezdett morajlani az első hangok után, azonban Starker csendre intette őket és végighallgatta a darabot, csak a mű végén szembesítette a kurzus résztvevőjét a félreolvasásról.¹¹⁷

Kodály hagyományörző szellemisége az innovatív törekvésekkel keveredik a műben. A vonós hangszerre írt szólómű, mint műfaj, barokk mintára eredeztethető vissza, a szonátaforma pedig a bécsi klasszikus irányt képviseli. Kodály hangszertechnikai újdonságok sorát vonultatja fel: balkéz-pizzicato, ponticello, különböző üveghangok, többszólamú vonalvezetés. A módosított hangolású alsó húrok, valamint az eredeti hangolású felső húrok együttesen h-eol szeptimakkordot alkotnak, megadva a mű h-moll tonalitását. (A, D, Fis, H)¹¹⁸. A darab során egyszer sem csendül fel egyszerre a négy üres húr, az akkordok lefogott hanggal együtt szólalnak meg, sokszor pengetve. Kritikájában Ernest Ansermet¹¹⁹ azt írta, hogy ezzel az effektussal Kodálynak sikerült átültetni a cimbalom hangzást a gordonkára.¹²⁰ A scordatura használata különleges színt ad az akkordoknak, hiszen a módosított alsóbb húrok így szabadon tudnak zengeni.

4.1. Első tétel

Az első tétel pentaton szerkezetű főtémája súlyos, h-moll akkordokkal indul. Perényi visszaemlékezése szerint, mikor játszotta Kodálynak a darabot, az alig néhány megjegyzése között szerepelt a szerzőnek, hogy a kottából hibásan kimaradt a *marcato* jelölés a főtémánál.¹²¹ A második kiadásnál¹²² már korrigálták ezt a hiányosságot, ami a téma megszólaltatásának egy másik értelmezésére sarkall.¹²³ Megjegyezném az általam észrevett kiadói pontatlanságot: az 5. ütemben kezdődő akkord némiképp megtévesztően van lejegyezve (kisebb kottafejekkel), azt sugallva, mintha előke lenne az akkord három alsóbb hangja, pedig egyenértékű a mű elején felcsendülő pesante akkordokkal (6. kottapélda).

¹¹⁷ Sajnos nem tudom forrással alátámasztani az állításom igazságtartalmát, egy anekdotáról van szó, melyet pályafutásom alatt többször is hallottam a Szólószonáta kapcsán.

¹¹⁸ Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 69.

¹¹⁹ Ernest Alexandre Ansermet (1883.11.02 – 1969.02.20) svájci születésű karmester.

¹²⁰ Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 73.

¹²¹ A disszertáció szerzőjének beszélgetése Perényi Miklóssal. (2016. 08. 24).

¹²² Kodály: *Sonata für Violoncello Solo, op.8.* (Wien: Wien Universal, 1952).

¹²³ A másik megjegyzése az volt, hogy szedjen fel egy kis izmot, mert nagyon véznácska. A disszertáció szerzőjének beszélgetése Perényi Miklóssal 2016. 08. 24-én.



6. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1. tétel 5. ütem

Kodály kihasználta azt a szerkesztési elvet, hogy a pentaton hangszerkezet bármelyik fokára épülhet a harmónia. Ez a fajta zenei szerkesztés jellemző volt Debussyre is, kinek akkordjai sokszor szekund, terc, vagy kvartakkordokra épültek, ami hangnemi többértelműséghez vezethet.¹²⁴ Bár $\frac{3}{4}$ -es ütemmutató van jelölve az első tételben, a kiírt sforzandókat és akkordokat figyelembe véve a tétel metrikája változó. Sokszor értelmezhetünk egy hangot záró és egyben kezdő hangnak is, ami még változatosabbá teszi a mű metrikai szerkezetét. Az első szakasz (1-32. ütem) 14. ütemében, mikor a zenei folyamat megérkezik az alaphangnem dominánsára (Fisz-dúr), az ütem első negyedére, le is zárul a szakasz, miközben harmóniailag új rész kezdődik, mely később a C tonalitáson keresztül vezet vissza az alaphangnembe. A melléktéma, bár karakterbeli szempontból kontrasztja a főtémának, ritmikájában és dallamvonalában hasonlóságot mutat azzal. A népdalokra oly jellemző szabad díszítéseket Kodály pontosan lekottázza, mivel ezek sokszor fontos harmóniai funkciót látnak el. A melléktéma kezdetén emellett még a Kodályra oly jellemző magasról lassan a mélybe ereszkedő dallamtípus is megfigyelhető (7. kottapélda).¹²⁵



7. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1. tétel 32-38. ütem

A többszólamú vonalvezetés szólóhangszeren mindig kihívás a zeneszerzőnek és az előadónak egyaránt. A 42. ütemben induló anyag (8. kottapélda) több rétegből áll, a mű során először. A felső szólamban a melléktéma rezignált hangvétellű dallamára sóhajszerű válasz

¹²⁴ Boronkay: i.m., 89.

¹²⁵ Boronkay: i.m., 91.

érkezik az alsó szólamban. Kifejezetten kényes technikai állás, hiszen úgy kell hüvelyk, valamint első ujjunkkal kisszekundot játszani, hogy közben ne törjük meg a felső szólam tartott hangját. Starkernél megfigyelhetjük a Szólószonáta játszása közben miként alkalmazza ennél a résznél a *The Organized Method of String Playing* című írásában a *Balkéz-kar-váll* című fejezetben leírtakat.

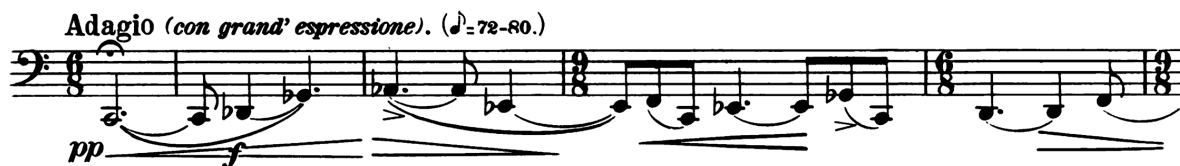
8. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1. tétel 42- 51. ütem

A szakasz végén Kodály lassítással és *pesante* jelzéssel vezeti vissza a dallamot a főtémára, mely ezúttal dúr színezetet kap. A kottában jelzett sforzandók itt mindegyik akkordnál jelezve vannak, eltérően a mű elejétől. Az átvezető rész után a tétel legnagyobb virtuozitást igénylő kidolgozási része veszi kezdetét, esz-mollban. Az eddig kvázi nagy előadói szabadságot adó rész után megjelenő virtuóz, ritmikus tizenhatod futamok megkövetelik a pontos játékmódot. Kodály szó szerint magasra tette a lécet trillázott nyolcadaival: ezek a fogólap legtetején, már a vonó által használt húrrészen játszandók. Apróság, de mégis zavaró lehet minden csellista számára, hogy az ujjbegyek a szakasz után gyantásak, ragacsosak lesznek, így kényelmetlenné téve a folytatást. A visszatérésnél a főtéma ismét dúrban hangzik fel, bár csak néhány ütem idejére. Kodály ott már *pesante* jelzést írt ki, valamint minden akkordhoz sforzandót rendelt, ezzel még jobban kiemelve azt. Az ünnepélyes hangzás után kontrasztos a visszatérő többszólamú téma melankóliája, amely mintegy előkészíti a 2. tétel hangulatát.

4.2. Második tétel

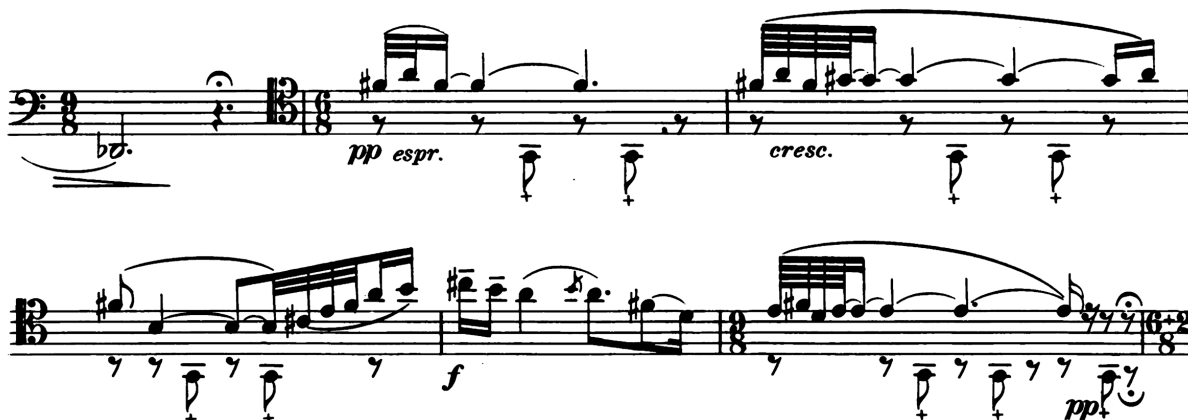
A második tétel a mű gerince, művészileg talán a legnehezebb feladat. Reznált hangvételő első témája rövid, öt ütem terjedelmű. A hangszer legalsó regiszterére íródott, amely a

scordatura miatt még sötétebben szólal meg.¹²⁶ A Debussy-féle hangzásvilághoz hasonló, különleges színek, emelkedettség és misztikusság hatja át (9. kottapélda).



9. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel kezdete

Tempójelzése „*con grand' espressione*”. Boronkay Antal Beethovenre való utalást vél felfedezni, hasonlóan, az op. 7 Esz-dúr zongoraverseny Largójához, hiszen itt is ugyanaz az előadói utasítás.¹²⁷ A második téma, mintha csak vokális improvizáció lenne. Az első tételhez hasonlóan, Kodály itt is pontosan lekottázta az előkéket. A siratóénekek hangulatát eleveníti fel, miközben balkéz pizzicatóval halkán és ütemesen szólal meg az üres alsó húr, mintha egy-egy szívdobbanás lenne (10. kottapélda).



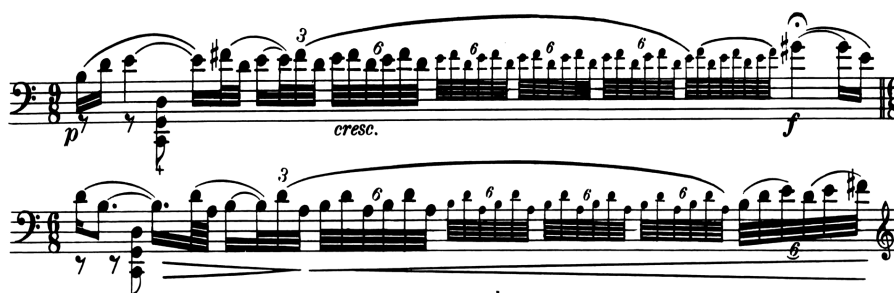
10. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 6-11. ütem

A két téma bemutatása után azok variációja, valamint mixtúrája következik, amit a *con moto* rész követ. Hasonlóan az első tétel kidolgozási részéhez, tizenhatod skálák követik egymást, ami eltér az eddigi szabad játékmódtól. Kodály e szakasz után komponálta a tétel leginkább improvizatív részét, a siratótéma leghosszabb variációját. Az egész darabra jellemző a pontos notáció, azonban ennél a részénél talán még feltűnőbb. Érdekes kontraszt,

¹²⁶ Boronkay: i.m., 92.

¹²⁷ Breuer: Kodály-kalauz, i.m., 77

hogy bár az előadás improvizatív hatást nyújt, Kodály nem hagyott szabad teret: a legapróbb részletekig instruálta az előadót (11. kottapélda).



11. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 106-107. ütem

Ennél a résznél válik energikusabbá a díszített, variált téma. Olyan technikai nehézségeket vonultat fel a rész, mint kettősfogásban trillázás, kényelmetlen pozíciókban való akkord felbontások, vagy egy ütem során az alsóbb regiszterből elérni a legmagasabb fekvésbe. A záró szakasz a két téma mixtúrája, magas regiszterből, *espressivo* kezdődően csendesül el a tétel, *pianissimo* dinamikájú balkéz pizzicatoval befejezve azt.

4.3. Harmadik tétel

A harmadik tétel 2/4-ben íródott, kanásztánc alapú variációs sorozat. Kodály a különböző effektusokkal olyan hatást ér el a tételben, mintha néhol egy egész népi zenekar játszana. Kiemelkedően nagy szerepet kapott a pizzicato mind a bal, mind a jobb kézben is. A gordonkairodalomban ezidáig a pizzicato leginkább a harmónia megerősítését szolgálta, mint például Beethoven op. 5 no. 1 zongora-gordonka szonátájában (12. kottapélda).

12. kottapélda, Beethoven op.5 no.1. Zongora-gordonka szonáta (Allegro Vivace, 99-108. ütem)

Kodály alkalmazza a glissandó-pizzicatót is művében. A Szólószonáta keletkezésével megegyező évben íródott Debussy zongora-gordonka szonátája, amelyben szintén megjelenik ez a fajta technikai megoldás. A gordonkairodalomban nem találtam ennek a fajta glissandónak a használatát a Szólószonáta előtt keletkezett művekben, azonban hatása megfigyelhető például Ligeti György Szólószonátájában (13. kottapélda).

Adagio, rubato, cantabile

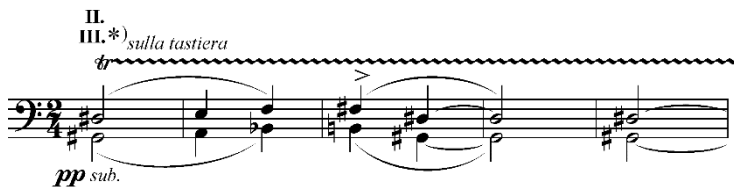
13. kottapélda Ligeti: Szólószonáta kezdete

A bal, illetve jobbkez pizzicato mellett különleges vonótechnikai újítások is helyet kapnak: saltato (14a kottapélda), sul Ponticello (14b), sul tasto (14c), vagy ricochet (14d).

14a kottapélda, Kodály: Szólószonáta kezdete



14b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 324-327. ütem



14c kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 336-340.



14d kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 5-6. ütem

Alan Smith értekezése szerint¹²⁸ a tematikus anyagok az első nyolc ütemben található motívumok variációi.

Az első visszatérő motívum az első ütemben található nyolcadok (15a kottapélda).



15a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 1. ütem

A második motívum a negyedik ütemben található, ahol melodikus színezetet kapnak a nyolcadok (15b kottapélda)



15b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 4. ütem

¹²⁸ I.m., 34.

A harmadik motívum az ötödik ütemben található anyag (15c kottapélda).



15c kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 5. ütem

A negyedik, a „verbunkos” motívum, melyet Kodály a különböző szakaszok között összekötő elemként használ (15d kottapélda)



15d kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 8. ütem

Az exozíció 183 ütemig tart, két részre bonthatjuk: 1-61. és 62-173. A kidolgozási részt Kodály igen kiterjedten komponálta, 245 ütemre (174-419. ütem), kadenciával kiegészítve. A visszatérés (420-618. ütem) tematikája hasonló az exozícióhoz, kiegészíti és alterálja azt. A 618. ütemtől Kodály zárásként cadenzát komponált, az addig felhasznált anyag variánsait felhasználva.

5. Kodály Szólószonáta különböző kiadású kottáinak összehasonlítása

Dolgozatom következő részében a bécsi Universal Edition – Kodály kiadója – 1921-ben közreadott Szólószonáta kottáját¹²⁹ (továbbiakban „A” kotta) vetem össze a Starker János előadói kiadású kottájával¹³⁰ (továbbiakban „B” kotta), amely a Music Publications Inc. gondozásában jelent meg 2003-ban.

Starker előszót írt a kottához¹³¹, amely segít megérteni, miért érezte fontosnak publikálni ezt a kiadást. Az alábbiakban a közreadás elveit mutatom be. Starker alapelve az volt, hogy kottájával minden korosztály számára segítséget tudjon nyújtani a Szólószonáta eljátszásához. Hat évtized előadói gyakorlat szolgált munkája alapjául, hisz ennyi ideig képezte részét repertoárjának a Szólószonáta. A kiadással nem az volt a célja, hogy ráerőltesse saját megoldásait másokra, és nem is várta el, hogy javaslatait „szolgai módon” kövessék, mivel ahogy az *Organized Method of String Playing* című írásában is olvasható, több tényezőtől függ a megfelelő technika kiválasztása, valamint a zenei megvalósítás is szubjektív megfontolás alapján történik, ami különböző megoldásokat vonhat maga után.

A bal kézzel kapcsolatban több szabályt is szem előtt tartva írta meg Starker az ujjrendeket, különös tekintettel a pozícióváltásokra, melyek elsődleges célja a kontrollált vibrato és intonáció létrehozása vagy megvalósítása.

- elkerülni a szükségtelen mozdulatokat
- váltás kisebb távolsággal
- elkerülni az ellentétes irányú mozgást
- a távoli ugrásoknál magasabb ujjról induljunk alacsonyabbra, vagy ugyanazzal az ujjal végezzük el azt.

A döntést, hogy megelőlegezett, vagy késleltetett csúszást alkalmazunk-e, zenei alapon kell meghoznunk. Tudatosan kell használni az ujjrendet és a vonásnemet, valamint tisztában kell lenni az idővel. Starker felhívja a figyelmet, hogy ne a belénk ivódott szokás szerint használjunk egy adott ujjrendet/vonást, hanem zenei alapon, technikai átgondoltsággal. Figyelembe kell venni a hangszerek különbözőségét, az előadó fizikai képességét, valamint

¹²⁹ Kodály: Szólószonáta gondokára op. 8 (Wien: Universal Edition, 1921).

¹³⁰ Kodály: Szólószonáta gondokára op.8 (Bloomington: Music Publications Inc., 2003).

¹³¹ i.m. 1.

a koncerttermek adottságait. Kodály rubato alkalmazásának ismerete, valamint a magyarban használt „első szótag hangsúlyozása” nagy segítség a mű interpretálásához.

5.1. Első tétel

Az első lényeges különbség az első tételben, ahogy Starker az agogikát értelmezi a 3-4. ütem határán. A 3. ütem után, az *accelerando* végén „levegővételt” írt az *a tempo* előtt (16a kottapélda). Az „A” kiadásban sem szünet, sem *accelerando*, sem az *a tempo* nem található (16b kottapélda). A negyedik ütemben Starker kötést írt, valamint harmadik ujjat a H és Fisz hangra, amivel némi glissandót generál, ugyanis technikailag szinte lehetetlen megoldani kötésnél az azonos ujjal történő csúszás alatt, hogy ne hallatszódjék egy enyhe glissando.



16a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 1-4. ütem



16b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 5. ütem

Az 50. ütemben, hasonlóan a tétel elejéhez, a „B” kiadásban szünet van a koronás hang után, ami egészen megváltoztatja a dallamívet. Véleményem szerint Starker a koronás hangra helyezte a szakasz kulminációs pontját, ezt szerette volna még jobban kiemelni a levegővétellel (17a kottapélda). Kodály ellenben egy törés nélküli ereszkedő dallamívet írt, amit *decrescendó*val zár le *mp* hangerőre érkezve (17b kottapélda).



17a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 49-53. ütem



17b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 49-53. ütem

Az 54. ütemben Starker megbontja (18a kottapélda) Kodály legatoját (18b kottapélda), majd két ütemmel később szünetet ír az ütemhatárra.



18a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 54-57. ütem



18b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1. tétel 54- 57. ütem

A 68. ütem második negyedére Kodály sforzando jelölést írt a legato dallamra (19a kottapélda). Starker megbontotta a kötést (19b kottapélda), valószínűleg csupán meg szeretne volna könnyíteni az effektus technikai megvalósítását a külön vonóval, lényegi különbség nincs zeneileg a két vonás között.



19a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 68-69. ütem



19b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 68-69. ütem

Fontos különbség a két kiadás között a 104. ütemben található sforzando akkord értelmezése. Míg az „A” kiadásban Kodály az akkord tetejére írta a hangsúly jelet (20a kottapélda), addig a „B” kiadásban ez az akkord legalsó hangján található (20b kottapélda). Egészen más színezetet ad az akkordnak, hogy hol van a hangsúly elhelyezve.



20a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 104. ütem



20b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 104. ütem

A 124. ütem végére Starker apró szünetet ír (21a kottapélda), míg Kodály nem jelezte a levegővételt (21b kottapélda). Starker felvételein is igen ízesen és magyarosan játssza az azt követő ütemet, ahol tipikus, a magyar népdalokban használatos ritmus van. Ahogy a kotta előszavában is fogalmaz: „első szótag hangsúlyozása” a magyar nyelv sajátossága, a szünettel valószínűleg még inkább ki akarta emelni ezt az elemet, főleg külföldi előadók számára.¹³²



21a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1. tétel 124-125. ütem



¹³² Kodály: Szólószonáta gondokára op.8 (Bloomington: Music Publications Inc., 2003) 1.

21b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1. tétel 124-125. ütem

A 139. ütemtől kezdődő trillázásnál a „B” kiadásban Starker fél hanggal felemelte a trilla felső hangját G-ről Gisz-re (22a kottapélda), míg az „A” kiadásban nincs erre utaló jelzés, ami azt jelenti, hogy a hangnem szerinti G hangon kellene trillázni. (22b kottapélda) Érdekes, hogy egyik felvételen sem hallható, hogy Starker valaha is így játszott volna. Ennek vagy az az oka, hogy a felvétel készültekor még nem módosítottan játszott, vagy a trilla magas regiszterben való megszólalása miatt nehezen hallható.



22a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 139. ütem



22b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 139. ütem

A 182. ütem végén szünet látható a „B” kiadásban (23a kottapélda), azonban ezt csupán Kodály instrukciójának megerősítésére írhatta Starker, mivel a következő ütem első hangján sforzando található (23b kottapélda). Ilyen helyzetekben technikailag mindenképp egy kisebb szünetet kell tartani, hogy a vonós kézben előkészítsük a hangsúlyhoz szükséges tartást.



23a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 182-183. ütem



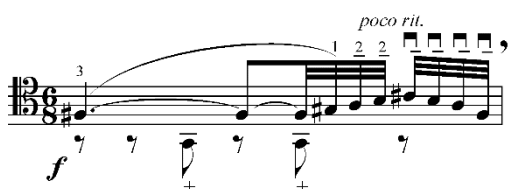
23b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1.tétel 182-183. ütem

5.2. Második tétel

A második tételben az első lényegi különbség a vonás tekintetében a 14. ütemben található. Kodály folytonos külön vonását (24a kottapélda) Starker egymás utáni lefele vonásra módosította (24b kottapélda), effektusban, hangzásban egészen más hatást elérve ezzel, mint az eredeti koncepció.



24a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 14. ütem



24b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 14. ütem

A 18. ütemben található vonásmódosítást (25a kottapélda) mindenképp inkább technikai jellegűnek tartom, mint zeneinek. Kodály kupolás dallamívet írt, amely ívet a dinamika is követ. Az elképzelt dallamív a Kodály által komponált vonással is megoldható, (25b kottapélda) de nehezebben, mivel lassú metrumszám alatt hosszú kötött hangokat játszani crescendóval vonó technikailag nagy kihívás: oda kell figyelni a vonó beosztásra, a lassú vonóhúzás miatt romolhat a hang minősége (könnyen berecseg, besípol). Véleményem szerint ezt kiküszöbölendő változtatta meg Starker az eredeti vonást.



25a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 18-20. ütem



25b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2.tétel 18-20. ütem

Hangszín és effektus szempontjából lényeges változtatás Starker részéről a 23. ütemben található utasítás: míg Kodály tizenhat nyolcad hosszan a legalsó húron játszandó dallamot ír elő (26a kottapélda), addig Starker csak kilenc nyolcadig, ami után az alterált G húrra való játékra ad instrukciót (26b kottapélda).

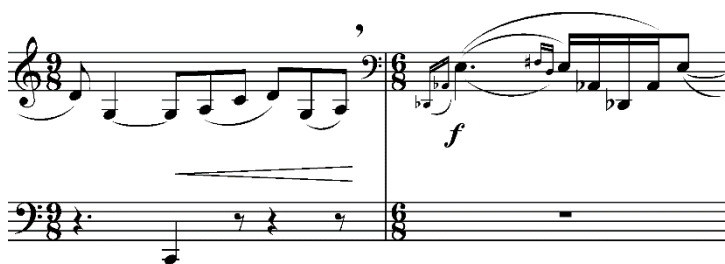


26a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 22-24. ütem



26b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 22-24. ütem

A 36. ütem végére Starker újabb levegővételt írt a kottába, ami kissé megszakítja a folyamatot (27a kottapélda). Kodály crescendót írt a 36. ütemtől, ami a 37. ütemben éri el a *forte* hangerőt, de hangsúlyjelzést nem írt, ami indikálhatná technikailag a rövid szünetet (27b kottapélda).

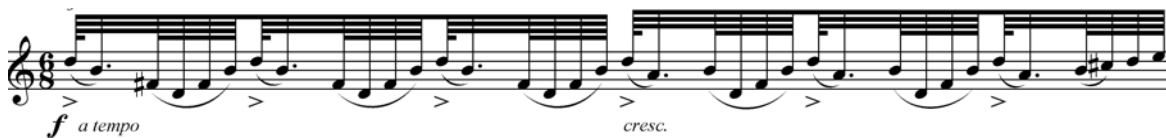


27a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2.tétel 36-37. ütem

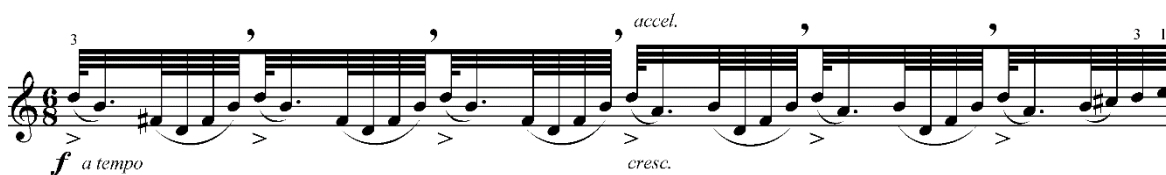


27b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2.tétel 37-37. ütem

A „B” kiadásban a 108. ütemben minden csoport végén Kodály vonásával ellentétben (28a kottapélda) Starker levegővételt írt be, ami inkább technikai jellegű, mivel a csoportok első hangja minden alkalommal hangsúly jelzéssel ellátott. (28b kottapélda)



28a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2.tétel 108. ütem



28b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2.tétel 108. ütem

A 114. ütemben Kodály az egész ütemre kötést írt (29a kottapélda), míg Starker többszörösen megbontja azt (29b kottapélda). Technikai oka lehet ennek, a balkézben a kifejezetten kényes dallammenetet nehéz összehangolni a jobb kéz lassú vonóhúzásával és vonóbeosztásával. Véleményem szerint Starker „biztonsági okokból” alkalmazta ezt a vonást.

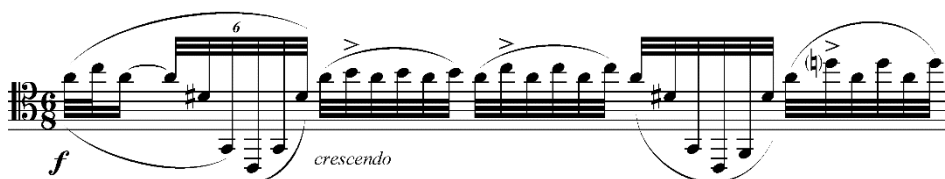


29a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2.tétel 114. ütem

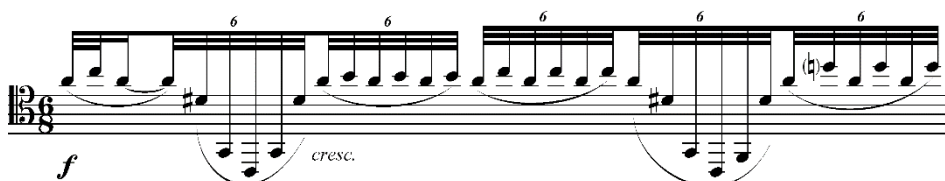


29b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 114. ütem

A gondolkás a 136. ütemben is módosított némileg Kodály instrukcióin: a zeneszerző különböző hangokon elhelyezett hangsúlyait (30a kottapélda) teljesen elhagyta az ütemben (30b kottapélda).



30a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 136. ütem



30b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 2. tétel 136. ütem

5.3. Harmadik tétel

A harmadik tételben Starker staccato jelöléssel egészítette ki (31/a kottapélda) az „A” kiadás nyolcadjait a 27. ütemtől (31/b kottapélda). Valóban nem szerepel ez a jelzés az első kiadásban, azonban a tétel tempója, karaktere miatt a legtöbb muzsikusk számára magától értetődő, hogy röviden kell játszani az adott nyolcadokat. Úgy gondolom, hogy Starker csak megerősítés, egyértelműsítés céljából egészítette ki ily módon Kodály kottáját.



31a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 26-31. ütem



31b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 26-31. ütem

A 78. ütemtől a pizzicatos résznél Kodály pontosan instruálta azok irányát, (32a kottapélda) csak úgy, mint Starker. Az elején Kodályéval megegyező irányt írt a gondolkás,

azonban a 81. ütemtől változtatott rajta (32b kottapélda). Érdekes, hogy a felvételein hallás alapján mégis a Kodály által írt pizzicato irányt választotta.

p dolce, marcato il tema

32a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 80-85. ütem

p dolce, marcato il tema

32b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 80-85. ütem

A 346. ütemtől Starker újabb technikai jellegű kötésváltoztatás ír a „B” kiadásban: Kodály legato hangok alatt crescendót írt (33a kottapélda), amit valóban egyszerűbb megszólaltatni Starker bontott vonásával (33b kottapélda).

cresc.

33a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 346-351. ütem

cresc.

33b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 346-351. ütem

Karakterében okoz változást Starker vonás módosítása a 436. ütemtől kezdődő anyagnál. A piú agitato és a Tempo I. között végig, konzekvensen más vonást alkalmazott a gordonkás. Minden ütem utolsó két nyolcadját Kodály kötéseivel ellentétben (34a kottapélda) külön vonóra bontotta Starker (34b kottapélda).



34a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 435-442. ütem



34b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 435-442. ütem

Elsősorban zenei okokból változtatható Starker a 604. ütemben: minden egyes akkordot lefele pizzicato-ra módosított (35a kottapélda), Kodály folytatólagos pizzicatója helyett (35b kottapélda), ezzel különleges effektust hozott létre.



35a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 604. ütem



35b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3.tétel 604. ütem

Az ezt követő ütemektől Starker extra hangokkal (36a kottapélda) látja el a Kodály által leírtakat (36b kottapélda): megdupláz minden egyes hangot négy ütemen keresztül.



36a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 605-608. ütem



36b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 3. tétel 605-608. ütem

Általánosságban elmondható, hogy Starker változtatásai elsősorban technikai jellegűek, mint zeneiek. Célja elősegíteni az előadó biztonságosabb játékát, segíteni az intonációt. Ujjrendjeivel a bal kézben egyszerűsíti a futamok eljátszását, vonásaival pedig megkönnyíti a jobb kéz technikai megoldásait. A kották között még több, kisebb eltérés is található, azonban disszertációmban az általam vélt legfontosabb különbségeket vettem össze.

6. A Kodály Szólószonáta két felvételének összehasonlító elemzése

6.1. Bevezetés

Összehasonlító elemzésemben Starker János számos Kodály Szólószonáta - négy hivatalos és számtalan „kalóz” - felvétele közül választásom az alábbi kettőre esett: az 1950-ben, New Yorkban rögzített (Period SPL510, továbbiakban „A” felvétel), valamint az 1970-ben, Tokyóban készített (DE 1015, továbbiakban „B” felvétel) hanganyagra. Bár Starker pedagógiai munkája mellett élete végéig sokat koncertezett, ez a két felvétel felőleli legaktívabb időszakát. Az „A” felvételen a mindössze huszonhat éves gordonkás ifjúkori vehemenciával valósítja meg elképzeléseit, míg a „B” hanganyag már egy sokkal tapasztaltabb, érett előadó benyomását kelti. Meghallgatva egymás után a két felvételt, talán még a laikus ember számára is nyilvánvaló, hogy az előadó ugyanaz. Az alapvető koncepció megegyezik, az eltérések a részletekben vannak, nem a globális nézőpontban. Elmondható, hogy az „A” felvételen kevésbé szigorúan vette Starker Kodály kottajelzéseit, főleg a tempó tekintetében. A „B” felvétel is inkább rubato jellegű, azonban sokkal inkább kottahű interpretáció.

A zenei interpretáció és a kottahűség elgondolkodtató kérdéseket vet fel. Maga a szó, az interpretáció az interpres szóból származik, jelentése: magyarázó, tolmácsoló, közvetítő.¹³³ Tehát beszélhetünk akár barokk művekről, ahol sokszor kevés információ maradt fenn az előadás tekintetében, vagy akár ma élő zeneszerzők műveiről, ahol a legapróbb részletekbe menően instruálják az előadót, mindenképpen kell egy „közvetítő”, interpretáló, aki akarva-akaratlan is a saját ízlésére formálja a kompozíciót. Kodály azon zeneszerzők közé tartozik, akik minden részletet kidolgozva adták közre műveiket, látszólag kevés teret adva az előadónak. Véleményem szerint Starker finoman egyensúlyoz a zeneszerző, valamint a saját elképzelései között, ha kicsit szabadabban is kezeli Kodály elképzeléseit, interpretációja sosem öncélú és legkevésbé sem torzító hatású.

6.2. Első tétel

Művében Kodály pontos instrukciókat adott meg: minden egyes részletre kiterjedve instruálja az előadót. Az első tétel tempó jelzése Allegro maestoso ma appassionato ($\text{♩}=100$).

¹³³ Radó Antal: *Idegen szavak szótára*. (Budapest, Lampel: 1942), 102.

Az „A” felvételen Starker viszonylag szabadon kezeli ezt az utasítást: hosszan, szabadon hagyja zengeni az akkordokat, időt hagy mind a négy alkalommal, mikor azok megjelennek az első három ütemben (37. kottapélda).



37. kottapélda, Kodály: Szólószonáta kezdete

A 4. ütem második felében a felfutásnál szinte mintha próbálná behozni a lemaradást, nagy lendülettel éri el az első kulminációs pontot, a sforzatóval jelzett akkordot az 5. ütemben. A „B” felvétel kezdő ütemeit meghallgatva a legfeltűnőbb, hogy egy negyed hanggal magasabban csendül fel a mű. Ennek az oka a különböző Hz hangolás lehet, valamint akkoriban szalagra vették a hanganyagot, azt írták át bakelitre, később CD-re és a folyamat közben változhatott a hang sebessége.¹³⁴ Starker szintén szabadon kezeli a tempójelzést, itt is kiélvezi az akkordok zengését. Frazeálásban azonban változik az előadás, Starker pontosan követi a szerző utasítását, miszerint a 3. ütem végén az accelerando után kisebb levegővételt tart a 4. ütemtől kezdődő „a tempo” előtt. Az „A” felvételen is hallható a szándék, azonban nem ennyire látványosan. Mindkét felvételen a 4. ütemben legatót alkalmaz a csellista a nyújtott ritmusnál, quasi glissandót is használ a két hang relációjában, ami az eredeti kottában nincs jelölve (38a kottapélda), viszont a Starker – féle kottában már igen (38b kottapélda).



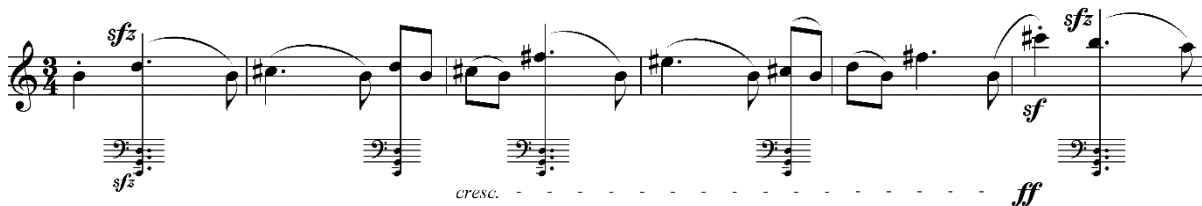
38a. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1-4. ütem

¹³⁴ Beszélgetés alapján Kurina Tamás hangmérnökkel (2020.02.11)



38b. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 1-4. ütem

Az ezt követő öt-tíz ütemben, az akkordokkal erősített résznél az „A” felvételen Starker teljesen kiesik a metrumból. A nyújtott ritmus után következő nyolcadokat szinte pontosan dupla tempóban, tizenhatodként játssza, míg az „B” felvételen betartja a zeneszerzői utasítást (39. kottapélda). Véleményem szerint ez az ifjúkori vehemenciából fakad. Elemzésemben megpróbálok rávilágítani arra, hogy a korábbi felvételen sokszor kevésbé tartja be Kodály utasításait, hagyja, hogy elragadja a „hév”. Az a fajta zenei átgondoltság és higgadtság még nem alakult ki nála, mint ami későbbi években jellemzi majd, mikor a „B” felvételt rögzítette.



39. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 5-9. ütem

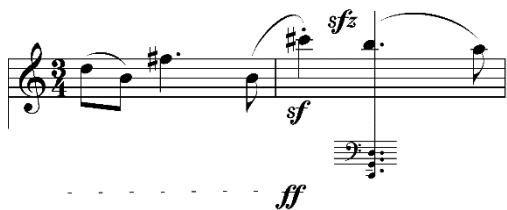
Érdekes módon az „A” felvételen a 13. ütemben található kisnyújtott ritmusnál éppen fele olyan tempót vesz, mint ahogy az írva van. A „B” felvételen korigálta a pontatlanságot (40. kottapélda).



40. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 13. ütem

A 9-10. ütem között mindkét felvételen a harmadik fejezetben bemutatott *bal kéz-kar-ujjak* szakaszban leírt elv érvényesül: a hangok közötti kombinációk közül Starker tisztán hallhatóan a hüvelykujjról-hüvelykujjra való csúszást, majd az azt követő nyújtást választja a „cisz” hang elérésére mindkét felvételen. Tapasztalataim alapján is ez a

legbiztonságosabb módja tisztán elérni a gordonkások számára igen ritkán használt, nagyon magas regiszterben lévő hangot (41. kottapélda).



41. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 9-10. ütem

A 15. ütemben az „A”, valamint a „B” felvételen is Starker egy nem jelzett accelerandóval valósítja meg a sfz érkezést a 16. ütem akkordjára. Az ezt követő ütemekben is ezt a módszert alkalmazza (42a, 42b kottapélda).



42a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 15-16. ütem



42b. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 17-18. ütem

Az eddig risoluto témát egy másik, legato játszott, skálaszerű ereszkedő zenei anyag veszi át, melyet Starker a vibratójának megváltoztatásával is jelez, rubato játszva egészen a pizzicato akkordokig mindkét felvételen. (20—25. ütem)

Itt is jól hallatszik, hogy a megszólaltatandó akkord arpeggio pizzicato, Starker hüvelykujjal játssza az akkordot, még a mozdulatának az iránya is hallatszik, ami jobb fentről bal alsó irányba mutat.

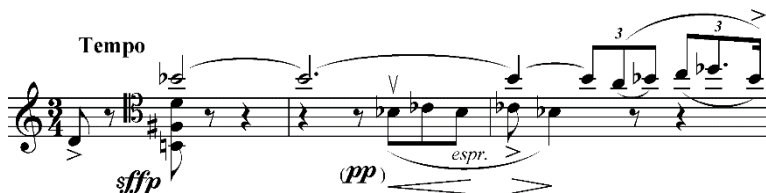
A visszatérő arco részt, amely egyben a szakasz lezárása is, mindkét felvételen hosszúra nyújtja, kilépve a tempóból. Az ezt követő ereszkedő nyolcadokat, melyek a $\frac{3}{4}$ -es tempó jelzéstől eltérően, eltolódva kapnak hangsúlyt, kiemelten kezeli, erősen megvibrálja azokat. Az „A” felvételen szinte fele tempóra lelassul a szakasz végére, valamint a jelzett crescendo helyett Starker inkább decrescendót játszik. A „B” felvételen pontosabban tartja a tempót és nem halkítja le a végét (43. kottapélda).



43. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 28-30. ütem

A következő zenei anyagot a kottába jelölt ritmus szempontjából mindkét felvételen igen szabadon kezeli az előadó. Van, hogy dupla hosszúságúra tartja azokat, máskor szinte a felére csökkenti azok hosszát. Játéka spontánnak tűnik, tele szenvedéllyel és nagy amplitúdójú vibratóval. (32-41.ütem)

Vonós hangszeren többféleképpen lehet játszani akkordokat, kombinációjuk száma magas. A 42. ütemtől kezdődő új anyag Starker felvételein az 1+1+2 variációt választja, a fő hangsúlyt az akkord legalsó hangjának adva. Véleményem szerint a kiválasztott akkord típus a kottajelzés értelmezésének függvénye, hiszen sff utasítást lehet az egész akkordra, az alját vagy a tetejét kihangsúlyozva játszani. Személy szerint én a sff jelzést az akkord legmagasabb hangjára vonatkoztatnám, mivel az a hang vezeti tovább a dallamot (44. kottapélda).



44. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 43-45. ütem

A rész nehézsége, hogy a sóhajszerű alsó szólamot úgy kell játszani, hogy közben ne törjön meg a felső szólamban tartott hosszú hang. Ez elsősorban a vonós kéztechnikától függ, meg kell találni a megfelelő húrsíkot a kiegyenlített hangzáshoz. A 3. fejezetben található jobb kéz-kar-ujjak részben olvasható a megfelelő húrsíkok használata, Starker az A-D húrok relációjában (mint ennél az adott résznél) 90 fokot ajánl.

A 63. ütemtől sul ponticello jelölés található a kottában. Szintén jobbkéz technikai megoldás, a vonót közel kell vinni a hídhöz, ezáltal fémes, kissé „irritáló” hanghatást lehet elérni. Az „A” felvételen tisztán hallatszik az effektus, azonban a „B” felvételen nem észrevehető, csupán a hangerőváltás miatt létrejött hangszínváltás észlelhető (45. kottapélda). Felveti a kérdést, hogy Starker tudatosan hagyta el ezt az effektust,

figyelmetlenségből, vagy esetleg a felvétel technikai hibájáról van szó. Véleményem szerint tudatos lehet, hiszen a felvétel általánosságban jó állapotú, a nüansznyi részletek is tisztán hallhatók.



45. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 64-67. ütem

A visszatérő kétszólamú anyag ezúttal a két alsó húron jelenik meg, a húrok és a vonó metszéspontjának nő a szöge.

A téma esz-mollban tér vissza (80. ütem), Kodály minden egyes hangra, akkordra hangsúlyjelzést írt, szemben a tétel elejével, ahol csak a harmadik hangnál írta ki ugyanezt. Ellenben, a visszatérésnél a szerző elhagyja a risoluto instrukciót. Mindkét felvételen, hasonlóan a tétel kezdetéhez, a ritmust igen szabadon kezeli a gondolkás. Talán ezzel szerette volna a népi hangzásvilágot megmutatni? Játéka szabad és beszédszerű, akárcsak a népdalokban.

Érdekes vonótechnikai megoldást kell alkalmazni a 89-90. ütemben: legato játék alatt kell hangsúlyozni a nyolcadokat (46. kottapélda). Ezt egy „hinta szerű” kar mozgatással lehet elérni.

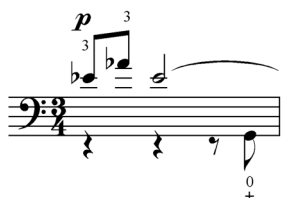


46. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 89-90. ütem

A 93. ütemben jelenik meg először a műben a balkéz pizzicato. Ezen ütem elején Starker a két legato nyolcadot mindkét felvételen ízléses glissandóval köti össze (ez nincs jelölve a kottában), mintegy kiemelve az ütem kettősségét a száraz balkéz pizzicato folytatással (47a kottapélda). Érdekes, hogy a kotta Starker- féle kiadásában viszont elhagyja a legato jelölést (47b kottapélda).



47a kottapélda, Kodály: Szólószonáta 93. ütem



47b kottapélda, Kodály: Szólószonáta 93. ütem

Mind az „A”, mind a „B” felvételen a 96. ütemtől kezdődő tizenhatod skálákat accelerandóval játssza Starker. Bár a rész a gyorsaság miatt tűnhet nehéznek, valójában a balkéz szinte ugyanabban a pozícióban marad a futamok alatt, inkább a pozíció gyors áthelyezését kell megoldani. Koordinálni kell még a bal, valamint vonós kezét, hogy a folytonosság ne szakadjon meg. A felvételeken tisztán hallható, hogy Starker magabiztosan és tudatosan alkalmazza ezt a technikát. A kettősfogások után a tétel igazán virtuóz része ekkor következik, amikor szintén egymás utáni skálákat kell játszani, hasonló technikával (116. ütem).

Starker korábbi felvételén tudatosabban építi fel a pp-ról induló szakaszt annak forte kulminációs pontjáig. A folyamat nem szakad meg, mint a „B” felvételen, ahol mintha minden tizenhatod csoport elejét hangsúlyozná (116-120.ütem). Ellenben, az ezt követő téma variánsát már mindkét felvételen egyenletesen felépíti a gordonkás (122-126 ütem). Starker híresen makulátlanul tiszta játéknak ellentmond azonban az „A” felvételen a következő szakaszban felfedezhető intonációs probléma.

A 131. ütemben mindkét felvételen Starker más vonást játszik, mint az jelölve van: elhagyva a kötést, külön vonóval veszi az első két nyolcadot, így még jobban kiemelve azt, a ritmusból is kiesve. Az Universal Edition kiadással ellentétben (48a kottapélda) az előadói kiadásban ez jelölve van, tehát ismét tudatos koncepcióról van szó, bár a ritenuto ott sincs jelezve (48b kottapélda).

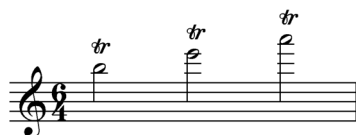


48a. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 131. ütem

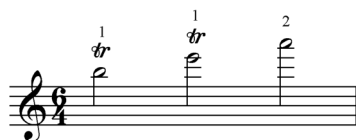


48b. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 131. ütem

A tétel technikailag legkényesebb része a következő zenei anyag (134-143. ütem). A hangszer szinte alig használatos legfelső regiszterében játszandó a trillákkal, szextfogásokkal tarkított dallam. Itt is módosítást alkalmaz Starker Kodály instrukciójával szemben. (49a kottapélda) A 135. ütem utolsó félkottáján elhagyja a jelölt trillát mindkét felvételén. Az előadói kottában jelölve van ez a különbség. (49b kottapélda)



49a kottapélda Kodály: Szólószonáta 135. ütem



49b kottapélda Kodály: Szólószonáta 135. ütem

Talán azért játszhatta így Starker, mert előkészítette a következő ütemeket, ahol félkották után negyed, majd nyolcad mozgás található trillákkal díszítve, aminek a végén allargando érkezik meg a koronás hangra. A 138. ütemtől kezdődő trillás nyolcadmozgást tisztán hallhatóan triolaként játssza a gordonkás, hasonlóan az ezt követő szextfogásos nyolcad részhez. Kodály jelezte a kottában a trilla ad libitumot, így szabad kezét adva az előadónak. Feltételezhetően azért játssza így Starker, mert így egyszerűbb kiemelni a fő hangokat és a dallamot a trillázás alatt. Kodály mesterien oldja meg pár ütem rubato szakasszal a visszatérést az akkordokkal dúsított főtémára, melyet pár ütemmel később a visszatérő B szakasz követ. Starker talán legszenvedélyesebb játékát lehet hallani az „A” felvételen itt. Későbbi felvételén már kicsit visszafogottabban szólaltatja meg a részt, bár még mindig hallható a széles vibrato és a glissando használat (149-162. ütem). Kodály az 159. ütemben a crescendo utáni kulminációspontra meglepetés-szerűen piano dinamikát írt ki (50. kottapélda), melyet az „A” felvételen figyelembe is vett Starker, azonban a „B”

felvételen kifejezetten az ellenkezőjét tette: fortissimo játssza, hangsúllyal, glissandóval elérve a hangot.



50. kottapélda, Kodály: Szólószonáta 158-159. ütem

A tétel melankolikus zárószakaszát meglepően hasonlóan játssza Starker mindkét felvételen, szinte nem is tudtam különbséget találni azok között. Mind tempóban, mind hangszínben, mind agogikában, bár eltelt mintegy húsz év, nem hallható lényegi különbség.

6.3. Második tétel

A második tételhez Kodály *con grand' espressione* utasítást írt. Sóhajszerű indítása tökéletes lehetőséget ad az előadónak megadni a tétel hangulatát. Pianissimoról forte hangerőig crescendo játszandó, ami a kupolás dallamív miatt még természetesebb hatást kelt. Az első hang üres húron indul, amit így nem lehet vibratóval még zengőbbé tenni, azonban a gordonka legelső húrja lévén, valamint mivel kisszekunddal lejjebb van hangolva, azaz még nagyobb amplitúdóval rezeg, megszólaltatása önmagában zengő és meleg hatást kelt. A korábbi, „A” felvételen érdekes módon Starker kevésbé szenvedélyesen játssza az indítást a későbbi felvételhez képest. Pianissimoról csak mezzoforte hangerőig játszik crescendót, míg a „B” felvételen valóban szenvedélyesen, széles vibratóval és kontrasztos dinamikával szólaltatja meg a részt (51. kottapélda).



51. kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel kezdete

A negyedik ütemtől mindkét felvételen szabadon kezeli a tempót – a 2., 3., valamint a 8. és 9. nyolcadot szinte dupla hosszúságúra játssza. Valószínűsíthetően kiemelés céljából, mivel Kodály hangsúlyt írt a második csoportra, valamint a tétel kezdete óta a hosszú, kötött hangok után nyolcadmozgás kezdődik. Különbség, hogy Starker a „B” felvételen külön hangsúllyal fejezi be a szakaszt, az 5. ütemben található utolsó nyolcadot kiemeli, mintegy

nyomatékosítva azt, annak ellenére, hogy Kodály ezt nem jelzi, sőt decrescendót írt oda (52. kottapélda).

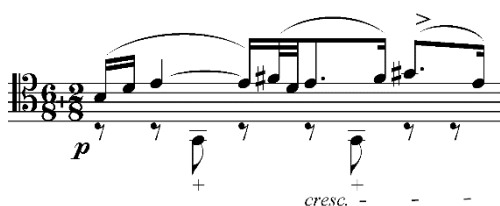


52. kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 4-5. ütem

A hetedik ütemtől induló téma kontrasztban áll a tétel kezdetével: bár még mindig sóhajszerű, de magas regiszterbe íródott és megjelenik a balkéz pizzicato is. Az üres húrt Starker zengőn pengeti meg. Az „A” felvételen Starker tisztán hallhatóan egy extra hangot penget a 9. ütemben található balkéz pizzicato (53a kottapélda) mindkettő fíz- hangja mellé: a D-húrt is megszólaltatja azzal együtt. Technikailag valóban nehéz kivitelezni, hogy miközben az A-húron – valószínűsíthetően – mutató ujjal fogja le Starker a H-hangot, egy húrt „átugorva” pengesse meg ujjával a lehangolt G-húrt. Feltételezem, hogy ez lehet az oka, bár érdekes módon egymás után kétszer is így játssza. Ez a fajta technikai pontatlanság általában véve nem jellemző Starker játékára. Bár alig hallhatóan, de „B” felvételen megismétlődik ez az apróbb technikai hiba a 12. ütemben (53b kottapélda).



53a kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 9. ütem



53b kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 12. ütem

A B téma záróütemeiben (12-17.ütem) Starker magyar, népi játékmódja feltűnő: csúszások, a kottában nem található hangsúlyok, lassítások jellemzik mindkét felvételt.

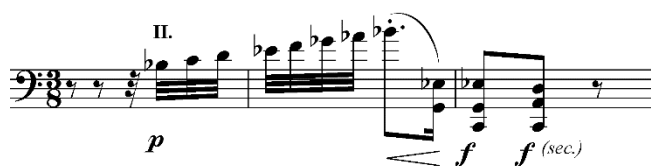
A visszatérő A téma érdekessége, hogy az eredeti kottában Kodály a 22. ütemtől kezdődően a legelső húron kottázta le a játszandó anyagot (54a kottapélda), azonban

mindkét felvételen Starker áttér a harmadik, alterált G-húrra. Ennek nyomát is megtaláltam az előadói kiadásban (54b kottapélda).



Starker a korábbi felvétel idején túl hosszúnak ítélte a második tételt, valamint valószínűleg a bakelit lemez limitált férőhelye miatt az „A” felvételen teljesen kihagyja a 30-tól az 52. ütemig tartó, visszatérő *B* témát, a kidolgozási részhez ugorva folytatja azt (53. ütem).

A *Con moto* résztől az „A” felvétel tempójához viszonyítva Starker nyugodtabban játssza ugyanazt az anyagot a „B” felvételen, pedig Kodály $\text{♩} = 108-112$ tempó jelzéséhez képest már a korábbi hanganyag is lassabbnak bizonyul. Néhány ütemmel később Starker behozza a lemaradást, sőt a virtuóz szakasz végén mindkét felvételen *accelerando* fejezi be azt. Kodály *con fuoco* jelzést írt a kottában oda, ahol Starker kezdi az *accelerandót* (68. ütem), valószínűsítem, hogy emiatt az instrukció miatt engedi szabadjára a tempót. A skálaszerű, gyors futamokat könnyedén játssza a gordonkás, hallatszík biztos balkéz technikája, ahogy csoportonként helyezi át kezének pozícióját. A kötések miatt még nehezebb technikailag megoldani a jobbkéz–balkéz összehangolását. A szakasz zárásaként Kodály kontrasztos dallamot komponált: *piano* hangerővel felfutó skálák után *secco*, *forte* hármashangzat (55. kottapélda). A *secco* hármashangzat megszólaltatása összehangolt feladat, jobbkézben gyors vonóhúzást igényel, míg bal kézzel le kell fogni a húrokat, hogy ne tudjanak tovább zengeni, így száraz hangzást idézve elő. Starker mindkét felvételén figyelmen kívül hagyta a zeneszerzői utasítást az akkordra nézve, azt hosszan zengve hagyta csengeni.



55. kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 77-79. ütem

A variáltan visszatérő B téma (97. ütemtől) több technikai nehézséget tartogat az előadónak: kettősfogást, trillázást. Kodály a kottában harminckettedeket ír itt, azonban a tempó miatt mindkét felvételen leginkább trillázásnak hallatszanak. Nem egyszerű technikailag megtalálni a megfelelő kéztartást, mivel Kodály több, egyszerre megszólaltatandó szólamot is írt: a 103. ütemben például a felső szólamban ereszkedő largo dallamot írt, miközben az alatta lévő szólamban ritmusos harminckettedeket vár el az előadótól. Nem csak a balkéznek bonyolult e művelet, de mellette ugyanannyi koncentrációt igényel a vonós kéz is, mivel egyszerre két húrt kell megszólaltatni, úgy, hogy közben ki kell emelni a dallamot - tehát a felső szólamot-, ráadásul crescendo jelzés található a kottában, aminek megvalósítása szintén odafigyelést igényel (56. kottapélda).



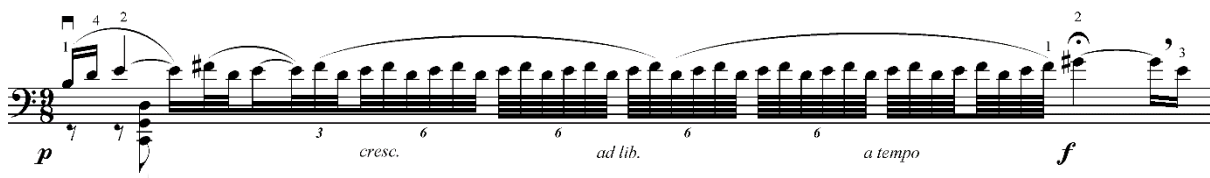
56. kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 103. ütem

A kettősfogások és trillák közben balkéz pizzicatót is komponált Kodály a részhez. Az „A” felvételen Starker kihagyott közülük egyet (99. ütem), ami némi hiányérzetet von maga után. Sem az előadói kottában, sem máshol nem találtam erre utaló bejegyzést, így feltételezem, hogy csupán figyelmetlenségből maradt ki. A későbbi, „B” felvételen már korrigálta a hibát.

A 106. és 107. ütemben a harminckettedeket Starker mindkét felvételen accelerandóval játssza, pedig az eredeti kottában erre utaló jel nincsen. (57a kottapélda) Azonban az előadói kiadásban már ad libitum jelzés található ennél a résznél. (57b kottapélda)



57a kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 106. ütem



57b kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 106. ütem

A 106. ütemben található balkéz pizzicatót mind az „A”, mind a „B” felvételen a gordonkás arpeggio játssza (a kottában nincs erre utaló jelzés), míg a következő ütem ugyanezen témájánál már egyszerre pengeti meg balkezével a három hangot. Feltételezhetően Starker szerette volna a kupolás dallamívet kiemelni, mivel pianóról indulva crescendo érkezik forte hangerőre az ütem kulminációs pontjára (itt csendül fel a 2. hármas pizzicato), majd decrescendál.

A 207. ütemtől játékos felelgetés jelenik meg kétszólamban. A felső szólamban rezignált dallam hallható, míg a balkéz pizzicato szívdobbanás-szerűen ismételteti ugyanazt a két hangot. Érdekes, hogy mind az előadói, mind az Universal Edition gondozásában megjelent kottában a 210. ütemben hangsúly és fortissimo jelzés található, de Starker mindkét alkalommal piano játszotta ezt a részt, egyáltalán nem kiemelve azt. Ellenben, mindkét felvételen a következő ütem (211.) utolsó két nyolcadjára subito fortét játszik, mintegy felütést játszva az azt követő ütem anyagához (58. kottapélda).



58. kottapélda Kodály: Szólószonáta, 2. tétel 210-211. ütem

A tétel záró részét Starker érzelmesen, szabadon játssza, tökéletesen lekerekítve annak hangulatát. A záró ütemekben található balkéz pizzicatokat szintén arpeggio játssza mindkét hanganyagon, ezzel is kiemelve annak valójában melankolikus jellegét.

6.4. Harmadik tétel

A két felvétel közötti különbségek a harmadik tételben a legszembetűnőbbek. Már a kezdésnél egészen más atmoszférát teremt Starker. Későbbi, „B” felvételén, ízesen, népi stílusban mutatja be a fő témát, míg az „A” felvételen kissé szárazan játssza azt. Ez azért is érdekes, mert az első két tételben inkább a korábbi felvételein játszott szabadabban. Starker többi, főleg idősebb kori Kodály Szólószonáta felvételét hallgatva is szembetűnik, hogy a szabadabb játékmódot preferálja a harmadik tételben¹³⁵. A korábbi, „A” felvétel inkább sietősnek hat, az 5. ütemben lévő tizenhatodok is elnagyoltan hallatszanak. A „B” felvételen ellenben nyugodtabb tempót választ a gondolkás, a tizenhatod csoport is ropogósan szólal meg, Starker lenyűgöző jobbkezes technikával oldja meg Kodály ricochet vonásnemét. A 7. ütemtől kezdődően ritenutót alkalmaz Starker, egészen a 9. ütemig, ahol visszatér a fő téma kezdete. Már szinte túlzásnak tűnik a nagymértékű lassítás, de érthető a koncepció, ha az interpretáció népi aspektusát vesszük figyelembe. A kottában erre vonatkozó instrukció nem található, még Starker előadói kiadásában sem. A 19. ütemben különleges balkéztechnikai megoldást kell alkalmazni. Mivel kvinteket kell lefogott húron játszani, a balkéz ujjait szinte „kiegyenesítve” kell a fogólapra helyezni, hogy egyszerre meg lehessen szólaltatni a hangokat (59. kottapélda).



59. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 19. ütem

Az új anyag előtt (20. ütem) Starker mindkét felvételen a kiírt tizenhatod szünethez képest hosszabb levegővételt tart, ezzel is kiemelve a következő témát.

Az „A” felvételen Starker a 25. ütemben lévő első negyedet (60. kottapélda) egy oktávval magasabban játssza, mint ahogy Kodály leírta, ki is emelve azt. Nem tudom mi

¹³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ytepXpkBOnY> (utolsó megtekintés: 2019.03.28)

lehet ennek az oka, sem technikailag, sem zeneileg nem találtam rá indokot. A későbbi felvételén már a megfelelő helyen játssza az adott negyed hangot.



60. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 25. ütem

A 33. ütemben igen kényes csellótechnikai állás található. Allegro molto vivace tempóban akkordfogások, a felsőbb húrokon, ahol a húrsíkok miatt szinte lehetetlen ezt kivitelezni ebben a tempóban. Ha egyszerre próbálnánk megszólaltatni az akkordot, akkor az előbb említett húrsíkok miatt csak recsegés hallatszana, viszont ha arpeggio játszuk, kevés az idő a megvalósításra. Valószínűleg erre a problémára Starker sem talált megoldást, hiszen mindkét felvételén egy „apróbb csalással” kihagyja a második akkordot, annak csak a legfelső hangját szólaltatja meg (61. kottapélda).



61. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 33. ütem

Az 57. ütemtől kezdődő új anyagban Kodály mesterien jelenítette meg a dudaszót, mint magyar népzenei elemet, ami megadja a téma alapját. A két alsó húron kvintfogásban, minden negyedre hangsúlyt téve tette át a hangzást gondonkára. Bár az 57. ütemtől fortissimo decrescendo jelölés található, de Kodály hangsúlyt tett a nyolcadokra, ami az én olvasatomban apró, de mégis hallható kiemelést jelent. Ellenben Starker mindkét felvételén teljesen figyelmen kívül hagyja az utasítást, csak az azt követő 60. ütemtől hallható a hangsúlyozás (62. kottapélda).



62. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 57-61. ütem

A 62. ütemtől kezdődő kétszólamú anyagnál Starker nem a Kodály által lejegyzett ritmust játssza, két ütemben is kis nyújtott ritmust szólaltat meg az éles helyett. Minden bizonnyal Starker tudatos döntése a változtatás, mert mindkét felvételén a módosított ritmus hallható (63. kottapélda). Az előadói kotta kiadásban sincs változtatásra utaló jelzés.

The image shows a musical score for two staves in 2/4 time. The top staff begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano). It contains a sequence of notes with accents (>) and slurs. The bottom staff starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a section labeled 'III.' with a slur over a series of notes. The overall texture is rhythmic and accented.

63. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 62-64. ütem

Kodály komplett népi zenekari hangzást teremtett a kétszólamú zenei anyagban. Ennek megszólaltatása technikailag nem különösebben nehéz, bár kényes, mert van olyan ütem, ahol például úgy kell második és harmadik ujjal megpengetni az A-D húrokat, hogy közben első ujjal a fentebb említett „kiegyenesített” tartással kell kvintet fogni, miközben vonós kézzel továbbra is játszandó a „duda szólam”. Komplex feladat, nagy koncentrációt és gyakorlást igényel, hogy összehangolt legyen a két kéz és az ujjak (64. kottapélda). Mindkét felvételen hallatszik ennél a szakasznál Starker legmagasabb szintű technikai felkészültsége.

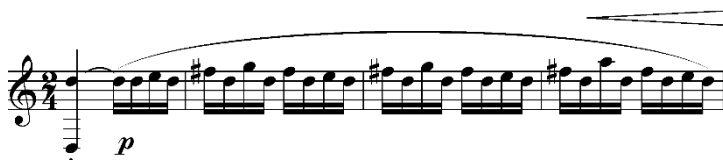
The image shows a musical score for two staves in 2/4 time. The top staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and contains a sequence of notes with accents (>) and slurs. The bottom staff starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a section with a slur over a series of notes. The overall texture is rhythmic and accented.

64. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 75-77. ütem.

A 78. ütemtől kezdődő pizzicatós részben Starker megint egy új hangzást csalogat elő gondolkájából. Mintha valaki gitáron játszana, olyan zengőn szólaltatja meg azt. Mindkét felvételén hasonlóan játssza, kiemelve az akkordok felsőbb hangjait, így tisztán és érthetően szólal meg a dallamvonal. Teljesen kiesik a ritmusból, szabadon játssza a pizzicato akkordokat. Ennél a résznél a „B” felvételen még inkább feltűnő a szabad játékmód,

csakúgy, mint a tétel elején. A tétel eredeti tempóját az arco visszatérő témánál hozza vissza Starker (97. ütem).

A tétel talán leglátványosabb része a 119. ütemtől kezdődő rész. Véleményem szerint a látszat ellenére technikailag nem kifejezetten bonyolult, hiszen a hüvelykujj fixen van a fogólapon, a bal kezet kell úgy pozicionálni, hogy kényelmesen hozzá lehessen férni a hangokhoz. Bár a felvételen ez nem hallatszik, de a fentebb említett youtube videón szépen látszik, ahogy Starker az *Organized Method of String Playing* - ben leírtak szerint pozicionálja bal kezét, előre döntve azt. Fizikai adottságtól függően elképzelhetőnek tartom, hogy valaki egy pozícióban is elérje ujjával az összes megszólaltatandó hangot, azonban sem Starker (a videó alapján), sem az én ujjaim hossza nem alkalmas erre: a 122. ütemben található „A” hangra gyors és hirtelen pozícióváltást kell balkézettel alkalmazni, majd egy nyolcad múlva visszatérni az eredetibe (65. kottapélda).



65. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 119-122. ütem

Az egyszerre megszólaló üres D-húr a felette két oktávval megszólaló, hüvelykujjal lefogott D hanggal igen kényes állás, mivel nagyon könnyen hozzá tud érni az ujj vége az üres húrhoz, ezzel fémes, kissé sípoló hangot gerjesztve a hangszeren. Ez a kis technikai malőr tisztán hallatszik Starker „A” és „B” felvételén egyaránt. Bár a rész kissé hasonlatos egy ujjgyakorlathoz – nagyon sokszor hallani úgy játszani különböző gordonkásoktól –, de felvételein Starker játékosan, virtuózan, tisztán érthetően mutatja meg a dallamíveket. Kodály hangsúlyokat írt bizonyos tizenhatod csoportokra, de Starker egyik felvételén sem követte az utasításokat, egészen máshová helyezte a hangsúlyokat, ezzel egészen más agogikát teremtve, mint amit Kodály elképzelt.

A 172. ütemtől kezdődő sostenutónál Kodály kötést írt a hangokra másfél ütemen keresztül (66a kottapélda), de Starker mindkét felvételén módosítva játssza azt: az „A” felvételen úgy játssza, ahogy az előadói kiadásban szerepel (66b kottapélda), azonban későbbi felvételén még tovább bontja a kötést (66c kottapélda).



66a kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 172-173. ütem



66b kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 172-173. ütem



66c kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 172-173. ütem

A 174- 205. ütem között kontrasztos zenei anyagokat írt Kodály: egyrészt melankolikus, két szólamban felelgető dallamot, mellette pedig accelerandóval ellátott lantszerű pizzicato csoportokat, amiket flageolette hosszú hangokkal kötött össze. Starker mesterien vált egyik hangulatról a másikra felvételein.

A 212. ütemtől kezdődő tizenhatod csoportok mindegyik első hangján üres alterált G hangot (fisz) írt Kodály. Szinte alig hallhatóan, de mégis észrevehetően Starker nemcsak az első, de az utolsó tizenhatodokhoz is hozzáad egy plusz G-hangot. Ez minden valószínűséggel technikai eredetű, mert szinte lehetetlen kivitelezni ebben a tempóban, hogy úgy találjuk el vonós kézben a húrsíkot, hogy ne szólaljon meg más hang, hiszen már a következő csoport első tizenhatodjára elő kell készíteni azt a karral – ami tized másodperceken és millimétereken múlik – és így véletlenül nagyon könnyen megszólalhat a plusz hang (67. kottapélda).



67. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 212-213. ütem

A 239. ütemtől kezdődő új zenei anyag kontrasztban áll az előtte lévővel: Kodály *sonoro, cantando* jelzést írt hozzá. A 241. ütemben a zeneszerzői utasítás: *Die Unterbrechung des Basses möglichst unbemerkt*, tehát a basszus szólam megszakítása legyen a lehetőségekhez mérten észrevétlen (68. kottapélda). Nem egyszerű sem zeneileg, sem technikailag kivitelezni ezt a részt. A két felvétel közül Starker a „B”-n tudta számomra jobban megoldani a basszus dallamvezetést, az „A” felvételen bár gyorsan játssza a felső szólamot, de az éles hangszínen szólal meg, így kiszól, ezzel megszakítva a vonalat.



68. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 239- 243. ütem

Az „A” felvételen Starker kihagyja a 272-325. ütemeket. A következőképpen kivitelezzi: a 271. ütem utolsó negyedét elhagyja, helyette a 325. ütem utolsó, koronás kettősfogását játssza. Érdekes módon, bennem, mint hallgatóban nem hagy hiányérzetet a vágás. A „B” felvételen számomra kissé érdektelenül adja elő Starker az előbb említett részt. Ha szabad ilyen mondani, számomra az sem igazán világos, Kodály miért komponálta meg ezt a részt, hiszen zeneileg nem illik a többi anyag közé, nem értem mi volt vele a koncepciója. Hozzá kell még tennem, hogy az említett youtube felvételen is kihagyja Starker ezt a részt. Sajnos nem áll rendelkezésre adat, hogy pontosan mikor készült a videó, de megállapítható, hogy a gordonkás idősebb korában lett rögzítve. Felmerül a kérdés, miért hagyta ki újra? Valószínűleg amit én is éreztem a felvétel meghallgatásakor: nem igazán tudott mit kezdeni a résszel, nem tudta elhelyezni azt az egész egységben zeneileg.

A 326. ütemtől kezdődő új zenei anyag sul ponticello szólaltató meg. Talán a felvétel minősége miatt, de a korábbi felvételen kevésbé hallatszik ez a technika, míg a későbbin jól érzékelteti Starker az effektust. Fizikailag nagyon megerőltető ez a rész. 93 ütemen keresztül kell negyed=160 metrumszámban tizenhatodokat játszani (326-419. ütem) és ezt a folyamatot csak pár ütem szakítja meg. E szünetekben azonban a bal kéz számára van kihívás: kvinteket fogva az első ujjal kell trillázni. A tizenhatodolás részről nekem mindig Popper Tündértánc című darabja jut az eszembe, hasonló magasságban és tempóban kell alkalmazni ugyanazt a technikát.

A 420. ütemben megjelenő *meno mosso* főtéma az „A” felvételen nyugodtabb tempóban tér vissza a „B” felvételhez viszonyítva, de mindkettő ünnepélyes, magasztos

hangulatot kelt. Kodály poco a poco accelerandót írt a 426-tól a 430. ütemig: a gyorsítást korábbi felvételén Starker valóban fokozatosan valósítja meg, míg a későbbin hirtelen vesz gyorsabb tempót, mielőtt visszatérne a téma. A 423. ütemtől Kodály minden nyolcadra lefele vonót írt (69a kottapéllda), amivel valószínű egyfajta effektust szeretne elérni. Úgy gondolom, egyik felvételen sem játssza így Starker. Sejtésemet alátámasztja az előadói kiadás is, ahol nincs jelölve ez a vonásnem (69b kottapéllda).

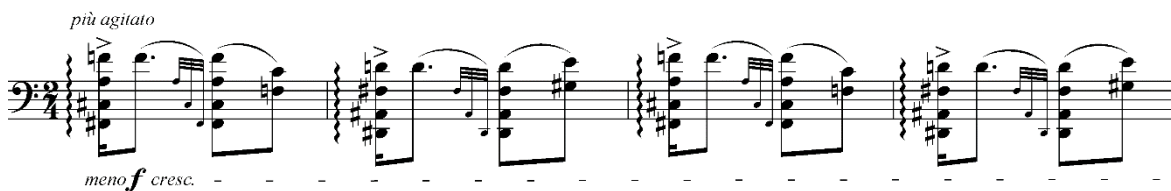


69a kottapéllda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 423. ütem



69b kottapéllda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 423. ütem

A 436. ütemtől kezdődő új témát mindkét felvételen Starker egyéni vonással játssza. Kodály minden ütem második felére kötést írt a nyolcadokra (70a kottapéllda), míg Starker elválasztva adja elő. Az előadói kottában ebben a formában jelent meg ez a szakasz (70b kottapéllda). Érdekes jelenségre lettem figyelmes még ennél a résznél: az „A” felvételen Starker a 436 és 439. ütem utolsó negyedére C-hang helyett Ciszst játszik. A „B” felvételen már a Kodály által komponált C-hang szólal meg.



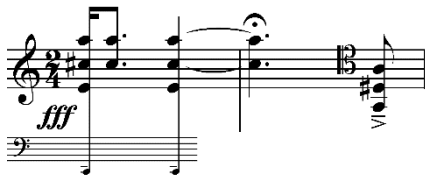
70a kottapéllda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 436-440. ütem

Ez is abban erősít meg engem, hogy Starker játékát a legnagyobb tudatosság jellemzi, az esetek többségében, ha valamit módosított akár a Kodály által leírtakon, akár a többi felvételeihez képest, azt okkal tette, maximálisan tiszteletben tartva Kodály ered



70b kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 437-440. ütem

A 444. ütemben Starker felvételein az utolsó negyed hangot két nyolcadra bontja, így egy extra hangot hozzáadva az ütemhez (71. kottapélda)



71. kottapélda Kodály: Szólószonáta 3. tétel 444-445. ütem

A 458. ütemtől a tétel végéig codával kiegészítve Kodály felvonultatja az eddig megjelent legtöbb témát. Starker tudatosan, mind vonásnemben, mind pedig agogika, dinamika, dallamvezetés, stb. tekintetében konzekvensen ugyanúgy játssza, mint azok első megszólaltatásakor, ugyanazon különbségek hallatszanak az „A” és „B” felvételeket összehasonlítva.

Ez is abban erősít meg engem, hogy Starker játékát a legnagyobb tudatosság jellemzi, az esetek többségében, ha valamit módosított akár a Kodály által leírtakon, akár a többi felvételeihez képest, azt okkal tette, maximálisan tiszteletben tartva Kodály eredeti koncepcióját.

Bibliográfia

- Anderson, Martin: „Music without Frills.” *The Strad* 110/1310 (1999/6): 628-630.
- Bartók Béla: „A műzene fejlődése Magyarországon” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai. I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 123-128
- Berlász Melinda: *Weiner Leó és tanítványai. Emlékeink Weiner Leóról. Ötven emlékezés.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.
- Berlász Melinda: „The Nature and Significance of Leo Weiner’s Chamber Music Teaching.” In: Halász Péter (szerk.): *From Budapest to Bloomington. Janos Starker and the Hungarian Cello Tradition.* Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999. 175-185.
- Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Gordonka Szólószonáta op. 8.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1979. 87-96
- Breuer János: *Kodály-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Campbell, Margareth: „Violoncello.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 26.* London: Macmillan, 2001. 745-765
- Dalos Anna: „Traditions of the Hungarian Cello School from Popper to Starker.” In: Halász Péter (szerk.): *From Budapest to Bloomington. Janos Starker and the Hungarian Cello Tradition.* Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999. 161-174.
- Dilworth, John: „Bursting with character.” *The Strad* 110/1310 (1999/6): 636.
- Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században.* DLA doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.
- Goodwin, Noel: „Janos Starker.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24.* London: Macmillan, 2001. 292.
- Isoz Kálmán (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1934/1935.* Budapest: Orsz.M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1935.
- : *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1935/1936.* Budapest: Orsz.M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1936.

- : *Zeneakadémia Évkönyve 1937-1938*. Budapest: Az Orsz.M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1938.
- : *Zeneakadémia Évkönyve 1938-1939*. Budapest: Az Orsz.M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1939.
- Jacobi, Peter P.: „The Starker Story—Life in Amerika Since 1948.” In: Halász Péter (szerk.): *From Budapest to Bloomington. Janos Starker and the Hungarian Cello Tradition*. Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999. 211-247.
- Kraemer, Uwe: *A Unique Artist and Teacher: The Cellist Starker János*. Philips Classics CD kísérfüzet New York, LP (Period SPL 510) Germany: Philips Classics Selection, 1989. 3.
- Kovács Sándor: „Weiner Leó.” In: Molnár Antal (közr.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 268-269.
- Lampert Vera (közr.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Lengyel Endre: *A gordonkajáték módszertana*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.
- Luckman, Phyllis: *Handbook for Cello Students: Music Theory and other Facts*. Oakland: Phyllis Luckman, 1998.
- Molnárné Svikhura Márta: *Vonós hangszerszerűség és plasztikusság Weiner Leó kamaraműveiben és tanítási módszerében*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.
- Molnár Antal: „Kodály: Szólószonáta gordonkára” In: Uő.: *A zene birodalmában*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979. 189-194.
- Mód Orsolya: *Popper élete és művészete*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.
- Morvacsik Géza: *Az Országos M. Királyi Zeneakadémia évkönyve, 1900/1901*. Budapest: Athäneum, 1901.
- : *Az Országos M. Királyi Zeneakadémia évkönyve, 1906/1907*. Budapest: Athäneum, 1907.
- N.N. (szerk.): *Országos Királyi Zeneakadémia Évkönyve, 1885/1886*. Budapest: Athäneum, 1886.
- N.N. (szerk.): *Országos Királyi Zeneakadémia Évkönyve, 1886/87*. Budapest: Athäneum, 1887.
- Perloff, Nancy: „CD –kísérfüzet.” In: *Starker plays Kodály*. Santa Monica: Delos Production Inc., 1987. DE1015.

- Pirsig, M. Robert: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. New York: William Morrow, 1974.
- Sanders, Joseph: „Freedom to Breathe.” *The Strad* 113/1346. (2002/6): 630-635
- Schiffer Adolf: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola*. Budapest: Rozsnyai, 1910.
- : *A gordonkajáték metodikája*. Budapest: Athäneum, 2001.
- Sebestyén Sándor: *A gordonkajáték technikája és tanításának módszere*. Budapest: Rozsnyai, 1916.
- Smith, Alan Andrew: *Aspects of Hungarian Folk Music in Zoltan Kodály's Sonata for Unaccompanied Violoncello, Op. 8*. PhD Disszertáció, University of California, Santa Barbara: 1997.
- Starker János: *The World of Music According to Starker*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- : „An Organized Method of String Playing.” In: Murray Grodner (szerk.): *Concept in string playing: Reflections by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music* Bloomington: Indiana University, 1979. 133-155.
- : „Recollection of Leó Weiner” In: Halász Péter (szerk.): *From Budapest to Bloomington. Janos Starker and the Hungarian Cello Tradition*. Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 1999. 187-189.
- Steinhausen, Friedrich Adolf: *Die Physiologie der Bogenführung auf dem Streich Instrumenten*. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1903.
- Suess, John G.: „Domenico Gabrieli”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 9*. London: MacMillan, 2001. 397.
- Szabolcsi Bence: *Úton Kodályhoz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Varga Bálint András: *Zenészekkel – zenéről: Beszélgetés világhírű muzikusokkal*. Budapest: MRT-Minerva, 1972.
- Várai Péter: *Max Reger gordonkára írt művei*. DLA doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.
- Vikárius László: „Die Idee einer transsubstantiierten Volksmusik in der Solosonate für Violoncello op. 8 (1915).” In: Klaus Arigner (szerk.): *Zoltán Kodály's Kammermusik*. Wien: Universal Edition, 2015. 155-178.
- Wijsman, Suzanne: „Violoncello: II. 18th and 19th Centuries 2. Techniques.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 26*. London: Macmillan, 2001. 752.

