

VARRÓ KATALIN

A HEGEDŰ SZEREPE A 20. SZÁZAD  
ELSŐ FELÉBEN IGOR STRAVINSKY,  
ALBAN BERG ÉS BARTÓK BÉLA  
HEGEDŰVERSENYEINEK TÜKRÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018



Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok  
besorolású doktori iskola

A HEGEDŰ SZEREPE A 20. SZÁZAD  
ELSŐ FELÉBEN IGOR STRAVINSKY,  
ALBAN BERG ÉS BARTÓK BÉLA  
HEGEDŰVERSENYEINEK TÜKRÉBEN

VARRÓ KATALIN

TÉMAVEZETŐ: DR. KOVÁCS SÁNDOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

## Tartalomjegyzék

Rövidítések.....	iii
Köszönetnyilvánítás .....	v
Hegedűs előadóművészet a 20. század első felében .....	1
<b>Igor Stravinsky: <i>Concerto in D - Hegedűverseny</i>.....</b>	<b>6</b>
Keletkezéstörténet, fogadtatás .....	6
Elemzés .....	8
Samuel Dushkin .....	16
A balett.....	18
Konklúzió.....	21
<b>Alban Berg: Egy angyal emlékére .....</b>	<b>24</b>
Keletkezéstörténet, fogadtatás .....	24
Programzene.....	30
Elemzés .....	32
Számmissztika.....	40
Tonális tizenkétfokúság? .....	42
Louis Krasner.....	43
Konklúzió.....	45
<b>Bartók Béla: <i>Hegedűverseny (1937-38)</i> .....</b>	<b>46</b>
Keletkezéstörténet, fogadtatás .....	46
Elemzés .....	51
A <i>Hegedűverseny</i> I. és III. tétele.....	51
II.tétel .....	60
Dodekafónia a <i>Hegedűversenyben</i> .....	65
Bartók és hegedűs művésztársai .....	71
Konklúzió.....	86
<b>Összegzés.....</b>	<b>90</b>
<b>Függelék.....</b>	<b>95</b>
Az 1930-as években keletkezett hegedűversenyek listája .....	95
<b>Bibliográfia .....</b>	<b>96</b>

## Rövidítések

Bónis/Hódolat	Bónis Ferenc: <i>Hódolat Bartóknak és Kodálynak</i> . Budapest: Püski Kiadó, 1992.
Breuer/Két arckép	Breuer János: „Adatok a két arckép keletkezéséhez” In: Bónis Ferenc (szerk.): <i>Magyar zenei történelmi tanulmányok. Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1973. 279-288.
Blev	Demény János (szerk.): <i>Bartók Béla levelei</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
Craft/Beszélgetések	Craft, Robert – Stravinsky, Igor: <i>Beszélgetések</i> . Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
DocB/3	Dille, Denijs (szerk.): <i>Documenta Bartókiana, 3.</i> Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968.
Joseph/Stravinsky and Balanchine	Joseph, Charles M.: <i>Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention</i> . New Haven: Yale University Press, 2002.
Karallus/Preface	Karallus, Manfred: „Preface” In: <i>Stravinsky Concerto en Ré for Violin and Orchestra</i> . Kispartitúra. London: Edition Eulenburg, 1985. III-VIII.
Kroó/Bartók kalauz	Kroó György: <i>Bartók kalauz</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
Menuhin/Az ember zenéje	Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis W.: <i>Az ember zenéje</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
Menuhin/Befejezetlen utazás	Menuhin, Yehudi: <i>Befejezetlen utazás. Életem emlékei</i> . Budapest: Typotex Elektronikus Kiadó Kft., 2012.
Orbán/Dodekafónia	Orbán György: „A Hegedűverseny és a dodekafónia”. In: László Ferenc (szerk.): <i>Bartók</i>

- dolgozatok.* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974. 85-102.
- Pernye/Berg  
Pernye András: *Alban Berg.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.
- Pople/Berg Violin Concerto  
Pople, Anthony: *Berg: Violin Concerto.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Rakos/Hegedűjáték  
Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai kultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből.* Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002.
- Somfai/Tizennyolc  
Somfai László, *Tizennyolc Bartók tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Somfai/Kompozíciós módszer  
Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord, 2000.
- Szigeti/Beszélő húrok  
Szigeti József: *Beszélő húrok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Ztt X  
Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940).” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962. 189-727.
- White/Stravinsky  
White, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei.* Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1976.

## Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom témavezetőmnek, dr. Kovács Sándornak, aki szakmai tudásával és útmutatásaival fáradhatatlanul segítette munkámat.

Köszönöm a Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményében és a Zeneakadémia Könyvtárában dolgozó munkatársaknak, hogy a szükséges forrásokat rendelkezésemre bocsátották.

Hálával tartozom szüleimnek, akik biztosították nekem azt az értékes időt, melyet a dolgozat megírására fordíthattam. Külön köszönöm férjemnek, Kondor Péternek és nővéremnek, Varró Petrának, hogy a frissen elkészült fejezeteket elolvasták, véleményezték és javaslataikkal segítették a disszertáció végleges formájának létrejöttét.

Varró Katalin  
Göd, 2018. február 28.





## Hegedűs előadóművészet a 20. század első felében

Szigeti József, a 20. század egyik kiemelkedő hegedűs szólistája a következőképpen emlékszik vissza a Zeneakadémián eltöltött éveire<sup>1</sup>:

Budapesten a mi osztályunkban kizárólag a virtuozitásban való versengés dívott. Elsősorban suhanó staccatók, gyöngyöző futamok, kézügyesség és flaszoletek foglalkoztattak bennünket. Ma már nehezen tudnám azt a légkört megértetni. Megmagyarázni úgysem lehet.<sup>2</sup>

A hegedűs nem tanárát, Hubay Jenőt hibáztatta a kialakult körülmények miatt, sokkal inkább magukat a növendékeket, s szüleiket, akik gyors és elsöprő eredményeket vártak.<sup>3</sup>

Ily módon megrövidültek a tanulásra szánt évek és tanrendünk nagymértékben összeszűkült. Így csak arra volt alkalmas, hogy abból néhány parádés ló kerüljön ki félig-meddig épen!<sup>4</sup>

Szigeti repertoárja a század elején saját bevallása szerint a következő darabokból állt: Wieniawski, Ernst, Mendelssohn, Viotti versenyművei, Johann Sebastian Bach d-moll Chaconne-ja és E-dúr Prelúdiuma, Paganini *Boszorkánytánca*, Tartini *Ördögtrilla szonátája*, Sarasate spanyol táncai, Saint-Saens *Rondo Capricciója* és Hubay néhány szalondarabja.<sup>5</sup> Ma megdöbbenünk, ha azt halljuk, hogy Auer nem tanította meg növendékeinek Johann Sebastian Bach hegedűversenyeit, mert technikai szempontból érdektelenekek tartotta őket. Sarasate Brahms versenyművét hagyta ki repertoárjából, mert véleménye szerint a szerző az oboának írta le az egyetlen dallamot,<sup>6</sup> s ezt a színpadon végighallgatva igazán kínosan érezte volna magát.<sup>7</sup>

A 20. század elején Eugene Ysaÿe, Fritz Kreisler és Mischa Elman, a 20-as évektől Jacques Thibaud, majd Jascha Heifetz voltak azok a művészek, akik kiemelkedtek előadó kollégáik közül, akik a hangokon, vonásokon, technikai megvalósításokon túl valódi zenei élményt nyújtottak a közönségnek. „Kreisler a modern hegedűjáték vezéregyénisége lett, annak a fejlődési iránynak a továbbvivője, amit Ysaÿe kezdett meg...” – írja Flesch Károly visszaemlékezéseiben.<sup>8</sup> Ysaÿe hat szólószonátát komponált hegedűre, melyek az általa kifejlesztett modern hangszerteknikai lehetőségekre épültek. Mindegyik darabot egy-egy elismert és nagyra becsült hegedűművésznek ajánlotta: Szigeti József (No. 1), Jacques Thibaud

<sup>1</sup> Szigeti a század elején tanult Hubay mesteriskolájában. Lásd: Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. (London: Robert Hale Ltd., 1984) 387.

<sup>2</sup> Szigeti/Beszélő húrok 76.

<sup>3</sup> I.m., 77.

<sup>4</sup> I.m., 77.

<sup>5</sup> I.m., 76.

<sup>6</sup> Adagio bevezető része.

<sup>7</sup> I.m., 76.

<sup>8</sup> The Memoires of Carl Flesch, (New York 1958). Az idézetet lásd: Rakos/Hegedűjáték 65.

(No. 2), George Enescu (No. 3), Fritz Kreisler (No. 4), Mathieu Crickboom (No. 5), Manuel Quiroga (No. 6). Szigeti így fogalmaz a szonáták jelentőségéről:

[Ysaÿe] Teljesen tudatában volt annak, hogy egészen egyéni vonóvezetése és fekvésváltási technikája milyen fontos a hegedűjáték történetében [...] Ma már világosan látom, hogy ezek a szonáták egyben a művészi végrendelet egy fajtáját is jelentik.<sup>9</sup>

Kreisler játéka minden szerencsés hegedűsre, zenészre és közönségre, aki hallhatta meghatározólag hatott. Az ő művészete tükrözte mindazt, amit abban az időben a hegedű nyújthatott. Kreisler műsor-összeállításában ritkán szerepeltek modern darabok, mégis úttörője volt a hangszeres előadásmód fejlődésének. „...a hegedülés terén a szépség új fogalma alakult ki, és azok, akiknek a játéka nem megfelelő irányban fejlődött, nemigen tudták pozíciójukat megőrizni.” – írja Szigeti.<sup>10</sup>

Flesch Károly, aki a kor egyik legkiemelkedőbb tanáregyénisége volt, a következőképpen jellemezte a fiatal növendékeket 1933-ban:

Nyugodtan elmondhatjuk még ma is, hogy a budapesti, a szentpétervári, vagy a moszkvai konzervatóriumokban – eltérően más intézményektől – egyáltalán nincs tehetségtelen növendék, míg a kifejezetten tehetséges tanítványok száma összehasonlíthatatlanul magasabb, mint másutt [...] Annyi bizonyos, hogy napjaink fiatal magyar növendékeinek majdnem minden esetben kiválóan kifejlesztett bal kezük van, természetes, szép hang iránti érzékük, amit belső tűz hevít, míg általában a terhükre írható a túl lassú, széles vibrató, a portato játékmód szokása a vonóhúzásnál, és hogy nem ügyelnek eléggé a dinamikai különbségekre...<sup>11</sup>

A 20. század elején még szívesen használták a hegedűsök a portamento-s fekvésváltást. Az úgynevezett „francia portamento” Ysaÿe nevéhez fűződik, aki kifejlesztett egy olyan technikát ahol finom mozdulattal lehet a következő hangra csúszni.<sup>12</sup> Flesch a *The Art of Violin Playing* (1923) című könyvében három portamento fajtát különböztet meg: az egyszerű egy ujjas csúszást, a segédhangra<sup>13</sup> való glissando-t és a segédhangról a következő főhangra való csúszást.<sup>14</sup> A portamento-t csak lassan, a század második felére váltotta fel a néma segédhangos

---

<sup>9</sup> Szigeti/Beszélő húrok 97.

<sup>10</sup> I.m., 78.

<sup>11</sup> Rakos/Hegedűjáték 82.

<sup>12</sup> Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. (London: Robert Hale Ltd., 1984). 286.

<sup>13</sup> Segédhangnak nevezzük azt a hangot, amelyre a fekvésváltás előtt játszott utolsó hangon használt ujjal, az új fekvésbe megérkezünk, s ezután fogjuk le a következő főhangot. A segédhang játék közben nem hallható.

<sup>14</sup> Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001) 26. kötet. 732.

fajtája, amivel mindenféle idegen hang, vagy hanghatás nélkül lehet elérni a nagyobb távolságú hangokat.

A mély, kifejező hang iránti igény, s annak általánosan elvárt megléte nem egyik pillanatról a másikra következett be, hanem hosszú évtizedek eredménye volt. Flesch Károly az 1937-es Ysaÿe versenyről szóló beszámolójában még csalódottan állapította meg, hogy a fiatal művészek körében nem volt olyan előadó, aki szívből, zenei áhítattal muzsikált volna, sokkal inkább törekedtek a bravúros, technikailag tökéletes előadásra.<sup>15</sup> Zathureczky is lesújtóan beszélt erről a problémáról:

A most divatos, csak a mechanikára fősúlyt fektető amerikai módszer...ellen nekünk magyar muzsikusoknak is küzdenünk kell, hiszen ez egy olyan epidémia, amely már nemcsak Amerikában, hanem Európában is a muzsika elmechanizálásához vezet. Egy új zenei technokrácia körvonalai bontakoznak ki [...] A zene végső céljának szem előtt tartásával, a cél nem az ornamentikában, tehát a díszítő és szórakoztató művészetben csúcsosodik ki, hanem a lelkek felemelésében.<sup>16</sup>

Joachim és a német iskola a vékony remegtetéssel képzett vibrato-t csupán a kifejező hangok színezésére használta. Arányi Jelly még gyermekként játszott egyszer Joachimnak, aki azt mondta neki: „Sohasem túl sokat vibrálni! Az cirkuszi zenélés!”<sup>17</sup> A „francia vibrato” Wieniawsky-tól indult, Vieuxtemps tovább fejlesztette, majd Ysaÿe tökéletesítette azt.<sup>18</sup> A széles, sűrű balkéz mozgással létrehozható technika teljesen átalakította a hegedű hangját, sokkal kifejezőbbé, érzékibbé varázsolta. A vibrato túlzott használatától – mely elmozdítja a hangot a helyéről és hamissá teszi azt – Ysaÿe is óva intett.<sup>19</sup>

Flesch panaszkodott arról, hogy a kor hegedűsei túlértékelik a vibrato-t és egy hangon sem felejtik el játszani azt.<sup>20</sup> A vibrato virágkorát élte ebben az időszakban, az előadóknak megkönnyítette a szép hang megteremtését, így sokszor használták akkor is, ha nem volt indokolt. Könnyen el lehet fedni ugyanis a jobb kéz hangképzésének hiányosságait, ha a bal kéz megállíthatatlanul vibrál. A Hubay növendékek hegedűjátékát jól ismerő Bartók nem tartotta természetesnek a vibrato állandó jelenlétét. Somfai László Bartók kamarapartnereinek hangfelvételeit és a zeneszerző előadási utasításait megvizsgálva megállapította, hogy a szerző vibrato-s játékkal képzelte el az *espressivo*, *molto espressivo*, *con calore*, *cantabile* és hasonló előírásait, míg a *leggero*, *semplice*, *marcato*, *grazioso* és *dolce* szakaszok visszafogottabb

<sup>15</sup> Az Ysaÿe verseny a mai Queen Elisabeth Music Competition első megjelenése volt. Flesch Károly a versenyen zsűriként volt jelen. Az első helyezett David Oistrakh lett. Lásd: i.m., 79.

<sup>16</sup> Homolya István: *Zathureczky Ede*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). 57.

<sup>17</sup> Rakos/Hegedűjáték 95.

<sup>18</sup> Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. (London: Robert Hale Ltd., 1984). 286.

<sup>19</sup> I.m., 286.

<sup>20</sup> Szigeti/Beszélő húrok 83.

színezetet kívántak.<sup>21</sup> 20. századi zeneszerzők többször alkalmazták a vibrato-t speciális effektusként, vagy kérték annak teljes elhagyását.<sup>22</sup>

Virgil Thompson bírálta a hegedűművészeket, hogy a hangszínt és a dinamikai finomságokat a hangerősség és folyton telt hangok megsemmisítik.<sup>23</sup> A tökéletes hang és a tökéletes technika megtanulható, s bármikor elő lehet kapni, hogy tökéletesen unalmas előadást adjunk. Szigeti úgy vélte, hogy a kor előadóművészeire és közönségére egyaránt rossz hatással volt a moziorgona, a mikrofon, a sokféle elektromos zenegép, amelyek a hangot javítani, erősíteni tudják.<sup>24</sup>

Flesch véleménye szerint, ha a kontinensek között a művészek sűrűn és szabadon mozognának, feloldódna az a monotonitás, ami egyes országokra rátelepedett. A tanárok és növendékek csupán a nemzetközi versenyeken szerezhettek tapasztalatot és ilyen alkalmakkor volt lehetőségük megismerni egymás módszereit, amit azután otthon kamatoztattak.

Zeneszerzők, előadóművészek és növendékek az egyik országból a másikba vándoroltak, tanultak, tanítottak, megtermékenyítették és felélenkítették a nemzetközi művészi alkotást és előadást. A mi korunk kétes újítása, hogy akadályokkal torlaszolják el az utakat, és a művészeket nemzetiségük vagy vallásuk alapján bírálják el.<sup>25</sup>

Szigeti koncert repertoárjába mindig próbált a széles körben kedvelt és megszokott darabok mellé egy-egy újdonságot is belecsempészni. Sokszor játszott és mutatott be frissen elkészült műveket a menedzserek legnagyobb bánatára, ugyanis a közönség nem szívesen vásárolt jegyet kortárs szerző ismeretlen és szerintük minden bizonnyal nehezen befogadható kompozíciójára.<sup>26</sup> Voltak előadók, akik féltek az új szerzeményeket bemutatni, hiszen a kritikusok sem kímélték azokat. Roussel második szonátája egy kritikust a „szőnyegporolásra” emlékeztetett, míg Prokofjev első hegedűversenyét egy másik író „fafűrészeléshez” hasonlította.<sup>27</sup> Szerencsére bőven akadt olyan művész is, aki nem riadt vissza attól, hogy frissen elkészült darabokat bemutasson, megismertessen a közönséggel, vagy akár megrendelje azokat.

Berg és Stravinsky is vonakodott eleinte attól, hogy hegedűversenyt komponáljon, hisz mindkettőjükben ott élt a hegedűsökről alkotott kép, ahogy briliáns virtuóz darabokat játszanak a közönség legnagyobb örömeire és elismerésére. Saját zenéjüket pedig nem tudták összeegyeztetni a hangszer addigi kezelésével. A felkérést végül mégis elfogadták és nekiláttak, hogy átültessék a hegedűt egy új igényekkel teli

---

<sup>21</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 275.

<sup>22</sup> Ma a hegedűművészek az adott stílushoz illő vibrato-t és portamento-t használják. Barokk és klasszikus zenében az előadók kerülnek a csúszásokat és lágy vibrato-t is csak indokolt esetben játszanak.

<sup>23</sup> Szigeti/Beszélő húrok 84.

<sup>24</sup> I.m., 84-85.

<sup>25</sup> I.m., 80.

<sup>26</sup> I.m., 181-184.

<sup>27</sup> I.m., 186.

környezetbe, egy ismeretlen világba. A fogadtatás természetesen vegyes volt, de a közönséggel nem csak akkor volt nehéz, hanem még ma is az. Egy darab valódi sikere pedig nem a bemutató napján dől el, hanem évekkel, évtizedekkel később.

## Igor Stravinsky: *Concerto in D - Hegedűverseny*

### Keletkezéstörténet, fogadtatás

Igor Stravinsky *Hegedűversenyét* 1931-ben komponálta, Willy Strecker, a B. Schott's Sons kiadó egyik igazgatójának javaslatára egy pártfogoltja, a lengyel hegedűművész, Samuel Dushkin számára. A zeneszerző eleinte hezitált, mondván nem ismeri annyira a hegedűt, hogy versenyművet komponáljon erre a hangszerre.<sup>1</sup> A másik aggodalma az volt, hogy sem a kortárs hegedűsök, sem a közönség igényét nem fogja kielégíteni egy olyan darabbal, amely nem a szólista technikai bravúrjaira építkezik.<sup>2</sup> Samuel Dushkin személyében viszont Stravinsky méltó hegedűsre és segítőre talált, aki nem csak hangszerén volt kiváló tehetség, de műveltségével is elnyerte a zeneszerző bizalmát.

A két művész egyik találkozása alkalmával Stravinsky egy papírdarabot nyújtott át Dushkinnak, azon egy akkorddal (1. kottapélda), s érdeklődött lefogható-e a hangszeren. A hegedűs nemmel válaszolt. Aznap este viszont otthonában hegedűjén kipróbálta Stravinsky akkordját és boldogan telefonált a zeneszerzőnek, hogy valóban megszólaltatható.<sup>3</sup> Dushkin csak később értette meg a hangzat jelentőségét, amikor látta, hogy Stravinsky koncertjének valamennyi tételét az adott hangokkal indította.



kritika elismerően nyilatkozott Stravinsky-ról, de a mű nem aratott osztatlan sikert. Alfred Einstein, a Berliner Tageblatt kritikusa is jelen volt a bemutatón. Neki részleteiben tetszett a darab, de megjegyezte, hogy a hegedű sok helyen takarásban volt, hiába próbált az amúgy kifejező és virtuóz Dushkin nagyobb és keményebb hangon játszani.<sup>7</sup> Fritz Stege, a Reich Union of Music Critics igazgatója szerint, a *Hegedűverseny* egyenesen Bach meggyalázása volt.<sup>8</sup> Herbert Peyser, a New York Times munkatársa sem lelkesedett, önfejű, őszintétlen, mesterkelt és sajnálatos tévelygésnek ítélte a darabot.<sup>9</sup>

Stravinsky nehezen viselte a rosszindulatú kritikát, ám bármi jelent is meg az újságokban, a *Hegedűverseny* mégis meghívást kapott Európa nagyobb városaiba. Így lehetett az előadások helyszíne Frankfurt, Köln, Hannover, Halle, Darmstadt, London, Párizs, Firenze, Milánó, Madrid. Lelkesen fogadták még Svájc, Belgium, Hollandia és a Skandináv szigetek különböző városaiban is. A zeneszerző ezen koncertek alkalmával figyelt fel arra, milyen nagy mértékben múlik a siker egy-egy zenekar kvalitásán, hiszen *Hegedűverseny*ében igazán nagy felelősség nehezedik bizonyos zenekari előadókra, legyen az a trombitás, a fuvolista, a kürtös, vagy a koncertmester. A jó előadás pedig elengedhetetlen ahhoz, hogy a közönség lelkesedjen a darabért. Ekkor fogalmazódott meg Stravinsky-ban a gondolat, hogy Dushkinnal közösen hegedű-zongora koncerteken ismertessék és szerettessék meg Stravinsky zenéjét a nagyerdeművel.<sup>10</sup>

Habár a hegedűversenyt az 1960-as években néhány ünnepelt művész, úgymint Arthur Grumiaux, Isaac Stern, vagy Tossy Spivakovsky újra elővette, a fiatal hegedűsök mégsem rajongtak érte.<sup>11</sup> Talán Dushkin öt évig tartó kizárólagos előadási joga miatt merült feledésbe, esetleg a kadencia hiánya, vagy a szünet nélküli folyamatos játszánivaló tartotta vissza őket. 1972-ben viszont, miután Balanchine elkészítette második balett-koreográfiáját a darabhoz<sup>12</sup>, inspirációt kaptak a hegedűsök a versenymű újra felfedezéséhez. Azóta Stravinsky hegedűkoncertje beépült a művészek repertoárjába és ennek köszönhetően jobbnál jobb előadásban élvezhetjük napjainkban is.

<sup>7</sup> Walsh, *Stravinsky* i.m., 510.

<sup>8</sup> I.m., 510.

<sup>9</sup> N. N: „Season 2015/16 Concert Programme.”

[https://issuu.com/ulsterorchestra/docs/uo\\_concert\\_programmes\\_lo-res](https://issuu.com/ulsterorchestra/docs/uo_concert_programmes_lo-res) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 06. 26.).

<sup>10</sup> White/Stravinsky 89.

<sup>11</sup> Herbert Glass: „Violin Concerto. Igor Stravinsky.” <http://www.laphil.com/philpedia/music/violin-concerto-igor-stravinsky> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 06. 26.).

<sup>12</sup> Az első koreográfiát George Balanchine Pavel Tchelichev-vel készítette 1941-ben Balustrade címmel. Lásd: Robert Craft-Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987). 189.

## Elemzés

A Toccata tétel kétütemes mottóval kezdődik, a szólista berobbanó, igen tág felrakású, duodecima akkordjával (2. kottapélda). Már a 2. ütemben felsejlik a kontrapunktikus jellegű, barokk szerkesztésmód, amint a hegedű négyeshangzatainak alsó szólama ereszkedő, a bőgő pedig ezzel egy időben emelkedő dallamvonalat mutat. A basszus a *d* hang irányába lépeget, igaz, utolsó hangként *cisz* helyett *c* szólal meg.

Violin Solo

Violoncello

Contrabasso

$\text{♩} = 96$

*f*

*pizz.*

*sf*

*pizz.*

*arco*

*sf*

2. kottapélda, Stravinsky, *Hegedűverseny*, I. tétel, 1-2. ütem

A szerző máris ütemmutatót vált, 3/4-ről 2/4-re és a metrum érzet bizonytalanságát fokozza azzal is, hogy a mottó és a klasszikus versenyművekben már megszokott zenekari témabemutató közepébe egy negyednyi szünetet ékel (3. kottapélda). A főtéma a trombitákon csendül fel tercmozgásban, amelyet a fúvósok komplementer, nyolcados lüktetése kísér, majd az oboák ereszkedő irányú, szintén terc hangközben mozgó skálái közben a szólista ismét megjelenik meg-megálló akkordjaival. A rövid bevezető szakasz után a szólóhegedűhöz kerül a téma a trombiták ritmikus rövid hangjaival kiegészítve.<sup>1</sup> Ez a dallam természetesen a *d* hangot táncolja körül.

Tromba (C)<sub>2</sub><sup>1</sup>

Sole

*f* ma non troppo

3. kottapélda, Stravinsky, *Hegedűverseny*, 3-9. ütem

<sup>1</sup> Boris Jarusztovszkij erős hasonlóságot lát a tétel főtémája és Boccherini op. 11. No. 5. É-dúr Vonóskvintett menüettjének első témája között. Lásd: Borisz Jarusztovszkij: *Igor Sztravinszkij*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1968). 172.



Az 5. ziffertől meginduló D-dúr skálamenetek a hangnem megerősítését segítik, váratlan helyen érkező hangsúlyokkal színesítve azt. Pár ütem után a hangnem feloldódik és a skálamenet gyöngyöző előkéekkel tarkítva vezet rá egy új anyagra. A második téma daktilikus lüktetésű, hullámzó irányú anyag, amely a C-dúr akkord hangjain táncol. A szólóhegedű verselésére ellentétes kötéssel és lüktetéssel válaszol a cselló, majd a fuvola és klarinét kettőse. Ez a második téma a 9. zifferben újra megszólaló főtéma ellentémájává változik. A két anyagot a zenekari szólások és a szólista egymás között cserélgeti, s ez a játék a 12. ziffernél szűnik meg.

Barokk stílust idéző többszólamú dallamot hoz a szólóhegedű, a zenekari szólások pedig komplementer ritmussal törekednek a folyamatos tizenhatodhullámzás fenntartására. A 14. ziffertől a szólista továbbra is kétszólamú anyaga eltolt hangsúlyozást kap. A második oboa és az angolkürt hosszú kitarított hangjai, valamint az oboa és szólóhegedű mozgása együttesen népies hangulatot, dudahangzást idéz.

A tétel során először a 16. ziffernél az egész zenekar egyszerre szólal meg a főtemát játszva. A zenekari hegedűk és a brácsa is bekapcsolódhat végre a darabba, akik ez idáig egyetlen pizzicato-ért emelték fel hangszerüket. A tutti résznek egy teljes zenekaros nyolcad szünettel hirtelen és váratlanul vége szakad.

A szólóhegedű kemény, határozott, karakteres új anyaggal indul tovább, majd három ütemmel később kíséretbe vált át: a szólista halk, sűrű, monoton anyaggal színesíti a fafúvók és a trombita édeskés dallamát. Ez a szakasz is hirtelen megállásba torkollik. Most egy negyedhosszúságú levegőt engedélyez a szerző, amely után még így is meglepetésszerűen hat a középrész teljesen új zenei textúrája. A fagott és a hegedű csipkedő dialógusa után a szólistához a csapongó klarinét társul. A 25. ziffernél a már ismert groteszk dallamanyag szólal meg ismét és vezet át a fúgára.

A fúga a vonóskarban indul, itt kapnak először igazán vezető és meghatározó szerepet a zenekari hegedűk. Stravinsky a vonós hangszereket – ahogyan azt már néhány korábbi művében megtapasztaltuk<sup>2</sup> – szívesen használja ritmushangszerként. A fúga anyaga is hangsúlyos, kopogós. Mindamellett, hogy az összes tizenhatodra akcentust ír, a marcato felirat is nyomatékosítja a szerző akaratát és emlékezteti az előadókat a harcias karakter folyamatos fenntartására. A fűgáról a szólóhegedű vezet tovább kétszólamú dallamára, amelynek alsó szólamát a *d* hang húzza mágnesként magához, felső szólama pedig a *c* hang körül lépked, eközben a fafúvósok tizenhatodmenetekkel kergetőznek. A középrész utolsó szakaszában felcsendül még a főtéma variánsa is, amely a 38. zifferben megjelenő visszatérésre vezet.

A visszatérés első 43 üteme teljes egészében megegyezik a 3. ziffertől kezdődő szakasszal. A főtéma, a táncos második téma, majd ismét az első téma hangzik fel újra, amely a 47. ziffertől cadenza-szerű részbe torkollik. A következő 18 ütemben a szólista által játszott, a kiteljesedés felé vezető és a D-dúr hangnemet megerősítő tizenhatod

<sup>2</sup> A vonós hangszerek ritmikus megszólalását szeparált, rövid, kápa közelében, sokszor egy irányban játszandó marcato-s hangokkal, vagy monoton pizzicato-val teremti meg. Lásd: *Három vonósnégyes-darab* I. és II. tétel, *Concertino vonósnégyesre* I. tétel 19-30-ziffer között, *Rag-Time*, *A katona története*, 2. szvit *kiszenekarra* I. és III. tétel.

ugrándozások kísértetiesen hasonlítanak Csajkovszkij azonos hangnemű hegedűversenye első tételének ugyanezen a tételrészben található *piu mosso* szakaszának felrakásához. A Toccata egy *marcato-s*, lefelé haladó és folyamatosan lassuló skálamenettel érkezik meg az utolsó zárlatra.

A versenyműveknél már megszoktuk, hogy a gyors első tétel után lassú, lírai második tételben próbálja meg a zeneszerző megtalálni a hegedű legbensőségesebb hangját, s azon munkálkodik, hogy felejthetetlen dallamaival magához láncolja a hallgatót. Stravinsky szakít ezzel a hagyománnyal, már ami a tételrendet illeti. A lassú tétel helyét most két, egymással ellentétes hangulatú *Ária* veszi át.

Az I. *Ária* d-moll hangnemű, tempóját tekintve gyorsabb, mint a Toccata, mert amíg az első tételben egy negyed 96-os metronómszámú, addig a második tételben ugyanez 116. Az *Ária* mégis lassabbnak és nyugodtabbnak tűnik, elnyújtott, hullámzó témája miatt. A tétel három részes, az egyes szakaszok végét a szerző záróvonallal jelöli.<sup>3</sup>

### I. *Ária*

A	1-38. ü.
B	39-101. ü.
Av	102-127. ü.

1. ábra, Stravinsky, *Hegedűverseny*, I. *Ária* felosztása

Csakúgy, mint a Toccata, az I. *Ária* is kétütemes mottóval kezdődik. A hangok is megegyeznek az említett tételben hallottakkal, de ezúttal a második ütem akkordjai egy negyed szünet után indulnak csupán el és pengetve kell azokat megszólaltatni.

Fél ütem szünet következik a teljes zenekarnak, ami szinte levegővétélként szolgál és azután csap bele a szólista a téma hosszú *d* hangjába, de gyorsan el is engedi a feszültséget és lehalkul, megnyugszik ezen az öt negyed értékű hangon, majd bekapcsolódik a csellók felfelé törekvő széles dallamába. A zenei anyag folyton kavargó, skálamenetekkel tarkított, mindig a *d* hang felé törekszik. A vonósok kopogó kíséretükkel, a fúvósok áttetsző harmóniájukkal színezik ezt a modern fordulatokkal tarkított tételt. A téma kezdő ütemei az első részben többször felbukkannak, s mindannyiszor más-más folytatást kapnak. A 21. ütemtől a szólista trilla játékba kezd, megnyugszik egy-egy trillás hangon, majd tovább száguld.<sup>4</sup>

A könnyed első szakasz után higgadtabb, komolyabb középrésszel folytatódik a darab. A 39. ütemtől egy szinkópált zenekari anyag indul útnak, ami felett a szólista útésre játszott üveghangjai csillognak.

<sup>3</sup> Stravinsky eredetileg az *Aria da capo* címet szánta a tételnek, ami rávilágít az A-B-A szerkezetre. Bővebben lásd: Joseph/Stravinsky and Balanchine. 336.

<sup>4</sup> Bartók *Hegedűversenyének* (1937-38) I. tételében is található egy hasonló ötletre épülő szakasz a 137-154. ütemek között.

The image shows a musical score excerpt for Igor Stravinsky's Concerto in D. It features six staves: Violino Solo, Violino I, Violoncello, Vln., Vln. I, and Vc. The Violino Solo part has a melodic line with a fermata. The Violino I and Violoncello parts are marked 'dolce tranquillo'. The Vln. I part has a 'sim.' marking. The Vc. part has a 'sim.' marking. The score is in 4/4 time and D major.

4. kottapélda, Stravinsky, *Hegedűverseny*, II. tétel, 39-41. ütem

Nem sokkal később a kürt és a szólóhegedű is átveszi az eltolt ritmizálást és 4 ütemen keresztül az egész zenekar egységesen szinkópát játszik. Ezt a különleges ritmikai megoldást Stravinsky először a Petruskában alkalmazta.<sup>5</sup> Az eltolt súlyozással való játék egészen a Piu mosso részig tart. Az 53. ütemtől a barokk stílust idéző komplementer szerkesztésre találunk példát: a szólamok egymást kiegészítve tartják fenn a folyamatos nyolcad mozgást. Csupán a 77. ütemben torpan meg hirtelen a zenekar egy nyolcadot „kifelejtve”, majd tovább sodródik egy robbanásszerű akkordba, amelyből a szinte fuldokló, levegőért kapkodó szólóhegedű nyolcad ugrándozásaival próbál szabadulni, de a fojtó akkord elnyeli azt, a hegedű pedig azonosul az új zenei anyaggal, megnyugszik és előkészíti a visszatérést.

A szólóhegedűben változatlanul, a zenekari szólamokban kisebb eltérésekkel csendül fel újra a tétel első 17 üteme a visszatérésben. A tétel befejező része kódaszerű és nagyon összetett. A sűrű tempóváltozások, megindulások, lassulások, megállások hektikussá, szélsőségessé teszik a záró pillanatokot; az utolsó két ütem viszont feloldja a nyugtalanságot és könnyedén, mint egy virtuóz darab briliáns befejezésekor üveghangjaival elengedi az elröppenni vágyó dallamot.

A lassú tételként funkcionáló II. Árián a fisz-moll tonalitás érződik. A tétel olyan hatást kelt – valószínűleg szándékosan – mint Bach egyik szólóhegedűre írott adagio-ja zenekari kísérettel. A mottó természetesen innen sem hiányzik, ám megváltozik mind anyagában, mind funkciójában: a tételek elején megszokott hangok az *Áriában* többször is felcsendülnek, minden tételrész kezdetén, így a forma szerves részévé válik. Az egyes akkordokra díszített kis dallamok vezetnek rá; ez a jellegzetes

<sup>5</sup> A szinkópált ritmus a jazz egyik alapeleme, Stravinsky pedig előszeretettel színesítette zenéjét jazz-es elemekkel.

barokkos szerkesztés a hullámzó, figuratív elemekkel tarkított dallamvezetés és a többszólamú mozgás a tétel egészén megfigyelhető.



5. kottapélda, Stravinsky, *Hegedűverseny*, III. tétel, 2-4. ütem

Nagyrészt vonós kíséret színezi az anyagot, a fúvósok csak a mottó ütemeiben és a záró szakaszban vannak jelen. A vonósok a versenymű során most először felvehetik megszokott funkciójukat, hosszú, széles melódiákat játszanak, bársonyos hangjukkal csodás harmóniai alapot adva a szólista fantázia-szerű dallamainak.

A tétel három részes és ezen belül nyolcütemes egységekre tagolódik (kivéve a visszatérést, amely kilenc ütemes).

## II. Ária

A	1-8. + 9-16. ü.
B	17-24. ü.
Av	25-33. ü.

2. táblázat, Stravinsky, *Hegedűverseny*, II. Ária felosztása

A középrész a 9. ütemben szintén a mottóval kezdődik. A tétel érdekessége – amelyre Lynne Rogers hívja fel a figyelmet – hogy a szerző a teljes középrészt az utolsó pillanatban adta hozzá a darabhoz. Erre igen gyakorlatias oka volt, mégpedig az, hogy az így kapott hosszabb időtartalommal közelebb kerüljön egy teljes lemezoldalnyi anyaghoz.<sup>6</sup> Ennek a szakasznak a tempója fokozódik; a szólista G húron, nagy magasságokban való játéknak különleges hangszíne teszi még bensőségesebbé a hangulatot.

A reprízben visszatérő mottó egy negyeddal jobbra tolódik, így hangsúlytalan ütemrészen indul, majd két ütemmel később balra tolódik. A 29. ütemtől a tétel végéig a szerző a szólistától „flautando” játékmódot követel; a vonósok nem játszanak tovább, kivéve a nagybőgőt, amely egy folyamatos *a* orgonapontot tart. A két fuvolának és a hegedűnek a szólamai egymásba fonódnak és ezzel az éteri trió-hangzással zárul a tétel.

<sup>6</sup> Joseph/Stravinsky and Balanchine 417.

A dallam az egész tétel során lefelé hajló, ereszkedő irányt mutat; megfigyelhető ez a mottóban, a témában és a középrész legato-s sóhajmotívumaiban is, mely szomorúságot, melankóliát sugároz. A szerző előszeretettel emlegette, hogy zenéjének nincsen programja, nem jelenít meg történetet, csupán mérnöki pontossággal megszerkesztett hangok sorozatáról van szó.<sup>7</sup>

A harmadik tételt megismerve nem hihetem, hogy ez a zenéből áradó beszédes fájdalom, ez a barokk köntösbe bújtatott romantikus sirám minden érzelem nélkül született. A következő történetben kételyem beigazolódik. Tony Palmer egy alkalommal interjút készített Louise Dushkinnal, Samuel Dushkin feleségével, ez a beszélgetés azonban sehol nem jelent meg. A filmkészítő egy számunkra érdekes történetet osztott meg 1991 telén Charles Joseph-el: Stravinsky egy előadás alkalmával éppen Louise Dushkinnal ült a közönség soraiban, amíg férje a *Hegedűverseny*t játszotta. A harmadik tétel után Louise észrevette, hogy a zeneszerző a könnyeit törölgeti, s kérdésére Stravinsky elmondta, hogy ezt az Áriát sokat szenvedett feleségének, Catherine-nek írta, így kérve bocsánatát.<sup>8</sup>

Stravinsky a versenymű *Capriccio* tételét júniusban kezdte komponálni és szeptember 4-én fejezte be. Már a címe is utal arra, hogy a darab kiváló technikát igényel, hiszen ezt az elnevezést leginkább karakterdarabokra, etűdökre használták, gondoljunk csak Paganini, Kreutzer, vagy Rode *caprice*-aira. A szerző 1929-ben írt zongoraversenyét is *Capriccio*-nak nevezte.

A szólistának a hegedűverseny zárótételében nincs sok lehetősége a pihenésre, nagyon kevés a lélegzetvételre való szünete. A zene hangulata derűs és a téma után felvonuló sokféle epizódtól igazán változatos. Ezekben a karakterükben teljesen eltérő szakaszokban a szerző bemutatja a hegedű sokszínűségét, különböző arcait.

A *Capriccio* mottója hat ütemesre bővül. Míg a zenekar az első akkordot ismételteti ütemeken keresztül rövid, erős pizzicato-ival a legváratlanabb pillanatokban lecsapva, addig a szólista mindössze egy tizenhatod erejéig érinti azt és ereszkedő futamaival tovább száguld. A hegedű az 5. és 6. ütemben átrohan a mottó akkordjainak hangjain, amely a hallgató számára fel sem tűnik a partitúra ismerete nélkül. A mottó belefut a tétel témájába, amely a szólista hangsúlyos üres-húros balkéz pizzicato-jával robban be, az alsó vonóskar rövid, sforzando-s hangjával megerősítve. Ebben az ütemben is a D-tonalitást erősíti a hegedű, amint lefogott és üres *d* hangjait egyszerre szólaltatja meg. A téma táncos karakterét a fagottok repetáló lépkedő mozgása teszi jellegzetessé.

A 16. ütemtől a hegedű 3/8-os, a fagott 2/8-os mozgása megbillenti metrum érzetünket (6. kottapélda). Stravinsky kedvelte a ritmusokkal való ilyenfajta játékot és a tétel során többször is alkalmazta ezt.

<sup>7</sup> Craft/Beszélgetések 357.

<sup>8</sup> Joseph/Stravinsky and Balanchine 342-343.

The image shows a musical score snippet for two instruments: Fagotto I (Bassoon I) and Violino Solo (Violin Solo). The Fagotto I part is in the bass clef, marked *P staccatissimo*, and consists of a series of eighth notes. The Violino Solo part is in the treble clef, marked *sub. meno f* and *leggiero*, and consists of a series of eighth notes with some grace notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

6. kottapélda, Stravinsky, *Hegedűverseny*, IV. tétel, 16-19. ütem

A 28. ütem végén a fuvolák átveszik a hegedű dallamát, amelyet a szólista hullámzó futamaival kísér. A szerző a 38. ütemtől kisebb változtatásokkal megismétli a téma első 13 ütemét – a polimetrikus játék helyett egy rövid hegedű-fagott duettet beiktatva – majd továbbvezet az első epizódra, amely előtt a teljes zenekar egy pillanatra megtorpan.

Az első epizód – 55-66.ü. – hajlékony, folyton ereszkedő, lágy dallamát a zenekar rövid, pontszerű hangokkal tarkítja, majd a fuvola-hegedű kettőse színezi és vezeti át a következő részre. A 67-88. ütemig tartó második epizód anyagában és hangulatában is teljesen eltér az előzőtől. Ritmikailag váratlan és csapongó; dallamvezetésében is szélsőséges, nagy ugrások jellemzik különböző oktávokba. A harmadik epizód a 89. ütemtől a 107. ütemig terjed. A hegedű virtuóz spiccato-ja feloldja az előző rész szigorú merevségét. Hullámzó dallamvonala egy kislány szökdécselésére emlékeztet. A kúrtszólo selymes hangjai megnyugvást adó háttérként vannak jelen az epizód végéig, míg a többi kísérőhangszer – Stravinsky-től már megszokott módon – röviden érintgeti a hangokat.

A harmadik epizód a reprízbe torkollik, amely kicsi változtatásokkal megismétli a tétel első 37 ütemét, majd a 47. ütemre ugorva még hét játszott ütemet elevenít fel. A 153. ütemtől a 177. ütemig tartó negyedik epizód a *Hegedűverseny* legkülönlegesebb szakasza. Stravinsky rajongott Bach művészetéért és megihlette őt a barokk szerző két hegedűre komponált versenyműve.<sup>9</sup>

Nagyon szeretem Bach *kéthegedűs versenyművét*, ezt a *Hegedűversenyem* utolsó tételében a szólista és a zenekar egy hegedűsének kettőse talán érzékelteti is.<sup>10</sup>

A szólóhegedű és a koncertmester közös játékát a vonóskar kíséri. A tutti hegedűk csak egy ütem erejéig vannak jelen, majd útjára engedik első hegedűsüket. A trilla-játékkal tarkított ötödik epizódnak könnyed, oldott hangulata van. Örömteli, játékos zene ez, amely érezteti, hogy a darab a végkifejlet felé közeledik. Ebből a részből sem hiányzik a technikai kihívás: kristálytisztán előadni a 182. ütemtől a 188. ütemig tartó négyvonalas *e* hangon kezdődő, hihetetlen magasságba komponált dallamot. A

<sup>9</sup> BWV 1043

<sup>10</sup> Craft/Beszélgetések 189.

hatodik, utolsó epizódban a szerző az általa igazán kedvelt ritmussal, súlyérzettel, ütemmutatók váltakozásával játszik, a hangzást a szólista üveghangjaival színesítve; komplementer és polimetrikus részek is megszólalnak. Az epizód hangulata és a hegedű használata ebben a részben a *Katona történetét* idézi.<sup>11</sup> A pizzicato és az arco technika gyors váltogatása, kápa közeli rövid, kettősfogásokkal tarkított marcato-s játékmód jellemzi a szólista anyagát. Az utolsó ütemek felfelé lépegető skála hangjai megerősítik a D-dúr hangnemet. A versenymű a mottó első akkordjával zárul, eltérő felrakásban.

---

<sup>11</sup> Joseph/Stravinsky and Balanchine 349.

## Samuel Dushkin

Samuel Dushkin 1891. december 13-án született Suwalki-ban, Lengyelországban. Tehetségének köszönhetően még gyermekként került az Egyesült Államokba, ahol Blair Fairchild zeneszerző teljes körű támogatásával segítette őt. A Párizsi Konzervatóriumban Guillaume Rémy tanította hegedülni, New Yorkban pedig Auer és Kreisler voltak a tanárai. 1918-ban kezdődtek meg európai fellépései, 1924-től pedig már az USA-ban is turnézott. Dushkin elsősorban kortárs muzsikát tűzött műsorára; technikailag jobban kezelte ezeket a darabokat, mint a romantikus, vagy klasszikus repertoárt. Nevét a Stravinsky-val való közös munka tette ismertté.

Stravinsky és Dushkin Willy Strecker közreműködésével ismerkedett meg.<sup>1</sup> Mindketten előítéletekkel érkeztek az első találkozóra: a zeneszerző félt, hogy egy olyan hegedűssel kell majd együtt dolgoznia, akinek az ízlését a sikerhajhász virtuóz darabok formálták, Dushkin pedig hallott Stravinsky nyers és néha kellemetlen stílusáról. Ezek az aggodalmak rögtön a megismerkedésük alkalmával szertefoszlottak.<sup>2</sup> Stravinsky legtöbbit Nizzában dolgozott a versenyművön, majd a finálét Voreppe-ben vetette papírra.<sup>3</sup> A hegedűs mindenhová elkísérte a zeneszerzőt, hogy gyakorolhassa a megírt tételeket és rögtön a segítségére lehessen. A közös munka jól haladt; Dushkin átjátszotta az elkészült részeket és tanácsokat adott Stravinsky-nak, hogy egy-egy passzázs miként szólhatna szebben a hangszeren. Dushkin úgy emlékszik vissza, hogy Stravinsky a legkisebb szólóhegedűbeli változtatási javaslatra átszerkesztette a többi szólamot is, hogy a lehető legtökéletesebb hangzás szülessen meg.<sup>4</sup>

Stravinsky művésztársa segítségével igazán mélyen megismerhette a hegedűt; ezen kívül Dushkin elragadó egyénisége és tehetsége is inspirálta arra, hogy a *Hegedűverseny* elkészülése után folytassák a közös munkát. Stravinsky alapvetően nem szerette a zongora megütött- és a hegedű rezgő-húrjainak hangzáskombinációját. Most viszont elérkezettnek látta az időt arra, hogy megoldást találjon a két különböző húr együtthangzásából adódó instrumentális és akusztikai problémákra.<sup>5</sup> 1931 végén kezdett hozzá és 1932. július 15-én fejezte be a *Duo Concertant* című öt tételes hegedű-zongora darabját, amit 1932. október 28-án mutattak be a berlini rádióban.<sup>6</sup> Ez a mű képezte a Dushkin-nal való turnék hangversenyeinek fő műsorszámát olyan

<sup>1</sup> Stravinsky és Dushkin a Strecker villában, Wiesbadenben találkoztak először. Lásd: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001). 24. kötet. 545.

<sup>2</sup> White/Stravinsky 87.

<sup>3</sup> Karallus/Preface VI.

<sup>4</sup> Mezei János: „Igor Stravinsky: Duo Concertant”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1984. október – 1985. szeptember*. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1984). 217-228. 219.

<sup>5</sup> Roman Vlad: *Stravinsky*. London: Oxford University Press, 1967. 116.

<sup>6</sup> Több helyen olvasható, egyszer még magától Stravinsky-tól is *Életem* (Budapest: Gondolat, 1969). című könyvében (152.), hogy a *Duo Concertant* megírásakor milyen nagy hatással volt rá Charles-Albert Cingria: *Petrarca* című munkája. Erre a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie (szerk.). New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. 24. kötet 545.) szerint a zeneszerző tévesen emlékszik vissza, mert a fent nevezett könyv csak 1932 decemberében jelent meg, amikor a *Duo Concertant* már öt hónapja elkészült.



városokban, ahol nem volt alkalmas zenekar a *Hegedűverseny* eljátszásához. Emellett közösen hangszereltek át további, Stravinsky szerzeményeiben megtalálható darabokat, amiket később lemezre is vettek.<sup>7</sup>

Így nézett ki a Hallé Concert Society programja 1934. február 22-én, csütörtökön<sup>8</sup>:

Fantasia – „Feuerwork” Op 4.

„Suite Italienne” – violin and piano

Concerto in D – violin and orchestra

-----

„Pastorale” – violin, piano and wind quartet

Transcriptions for violin and piano

Les Airs du Rossignol

Marche Chinoise

Berceuse

Scherzo

Danse Russe

Suite from the ballet – „L’Oiseau de Feu”

Dushkin 1936-ban egy esszében írta meg Stravinsky-val való kapcsolatát, ami megjelent az Edwin Corle szerkesztésében kiadott *Igor Stravinsky* című könyvben is.<sup>9</sup> A hegedűművész számos barokk és klasszikus darabnak készített átíratot, emellett a *Samuel Dushkin Repertoire*-ban jelent meg Isaac Albéniz, Georges Bizet, Rudolf Felber, George Gershwin, Paul Kirman, Modest Mussorgsky, Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Henryk Wieniawski és további zeneszerzők műveinek hegedű-zongora változata. 1976. június 24-én halt meg New York-ban.

---

<sup>7</sup> *Air du Rossignol et Marche chinoise, Berceuse, Chanson de Paracha, Danse russe, Divertimento, Pastorale, Scherzo, Suite italienne.*

<sup>8</sup> Neil Wenborn: *The Illustrated Lines of the Great Composers. Stravinsky.* (London, New York, Sydney: Omnibus Press, 1999). 117.

<sup>9</sup> New York: Duell Sloan and Pearce, 1949.

## A balett

Charles Joseph tanulmánya<sup>1</sup> és a *Stravinsky Violin Concerto* című balettnak a *Dance in America* tv-közvetítés számára rögzített 1977-ben készült videó felvétele inspirált arra, hogy disszertációmban egy rövid fejezetet szenteljek a *Hegedűverseny* balettzenéhez való felhasználásáról, ami egy teljesen újszerű, egyedülálló gondolata volt a híres orosz koreográfusnak, George Balanchine-nek. Balanchine két alkalommal alkotott balettet Stravinsky *Hegedűversenyének* zenéjére: először 1941. január 22-én *Balustrade* címmel mutatta be az Original Ballet Russe, majd 1972-ben Balanchine egy teljesen új koreográfiát szerkesztett hozzá, amelyet az általa vezetett New York City Ballet a Stravinsky Fesztiválon június 18-án táncolt el. A balett címe ezúttal *Stravinsky Violin Concerto* lett. A tánckritika lelkesen fogadta ezt az előadást<sup>2</sup> és a darab azóta is folyamatosan műsoron van. Stravinsky a hegedűkoncertet nem balettnak szánta, mégis ott volt a zeneszerző tudatában ennek a jövőbeni lehetősége.<sup>3</sup>

Csakúgy, mint Stravinsky, aki Samuel Dushkin hegedűművésszel közösen dolgozott a versenyművön, Balanchine is kiválasztott táncosaira, azok egyedi képességeire írta a koreográfiát. Kay Mazzo, Karin von Aroldingen, Jean-Pierre Bonnefous és Peter Martins volt az a négy szólista, akiket vezetőjük alkalmasnak talált ehhez a kivételes előadáshoz.<sup>4</sup> A szólistákon kívül még 8 nő és 8 férfi kapott szerepet a darabban, így összesen húsz táncosra íródott.

Balanchine zenei múltját tekintve értett a partitúra-olvasáshoz, az összhangzattanhoz.<sup>5</sup> Balettje tökéletesen vizualizálja Stravinsky zenéjét, egy pillanatra sem halványítva el azt, sőt a messzemenőig kiszolgálva a hallottakat, ezáltal a közönség pedig közelebb érzi magát a darabhoz és jobban érti annak mondanivalóját. Charles Joseph találóan fejezte ki ezt, a táncnak a zene iránti elkötelezettségét: a táncosok a kotta hangszerei.<sup>6</sup> Valóban, csakúgy, mint Stravinsky, aki ritkán játszatja egyszerre az összes hangszert, úgy Balanchine is csak az utolsó tételben hoz egyszerre húsz táncost a színpadra. Megjeleníti a kisebb kamaraegyüttesek játékát, legyen az duó, trió, kvartett. Ahogy a zenében kezdések és befejezések világosodnak ki, úgy indulnak meg a táncosok is a színpadra és hagyják el azt. A táncos szólisták persze kiemelkednek a korból, de a kamarazenei jelleg, az egység, a kép érezhetően mindig fontosabb, mint egy ember főszerepe.

Stravinsky, aki szívesen írt zenét baletthez, teljesen tisztában volt a táncosok állóképességével; hegedűversenyében azonban figyelmen kívül hagyta a szólista korlátait és bár tényleg nem lejátszhatatlan a darab, mégis kihívást jelent folyamatosan,

<sup>1</sup> Charles Joseph: „Unity and Balance in Stravinsky Violin Concerto.” In: *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. (New Haven: Yale University Press, 2002). 324-349.

<sup>2</sup> Joseph/Stravinsky and Balanchine 324.

<sup>3</sup> Erre utal az is, hogy minden részhez bejegyezte annak időtartamát. Lásd: i.m., 325.

<sup>4</sup> Az 1977-ben készült tv felvételen Jean-Pierre Bonnefous helyett Bart Cook szerepel. Valamennyien a New York City Ballet táncosai.

<sup>5</sup> N. N.: „Stravinsky Violin Concerto. Giselle. Ballet Notes.” <https://national.ballet.ca/Tickets/Archives/Ballet-Notes/stravinsky-violin-concerto-ballet-notes.aspx> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 05. 02.).

<sup>6</sup> Joseph/Stravinsky and Balanchine 338.

szünet nélkül hegedülni változatlan technikai tökéletességgel és lelki jelenléttel. Balanchine viszont figyelembe vette táncosai lehetőségeit és egy-egy új kép megjelenésével cserélgeti az előadókat. A szélső tételek szüntelen ritmikai mozgása kihívást jelentett neki, amelyet a szólisták és a csoportok ügyes párosításával oldott meg.<sup>7</sup>

Az első 14 ütemben, habár a táncosok – női szólista és négy férfi – a színpadon állnak, mégsem táncolnak, így a hallgató a zenére koncentrálhat. A mozgás csupán a 15. ütemben indul, amikor a szólóhegedű elkezd a főtémát. A tétel koreográfiája nyolc, jól elkülöníthető részre oszlik, mindegyikben egy-egy szólista jelenik meg tánckvartettel kísérvé. A tánckar különböző csoportosításban mozog, néha kettéválik, vagy 1+3 felállásban dolgozik, de mindig szervesen része a folyamatnak.

1971-ben Balanchine az I. Áriával kezdte meg a *Concerto* koreografálását.<sup>8</sup> A második tételben található az első pas de deux. A férfi és a női táncos a lírai részeknél egymásba kapaszkodva mozognak, majd a 68. ütemtől a férfi egy rövid szóló részt kap. Karin von Aroldingen elmondása szerint Balanchine megfeszítetten dolgozott azon, hogy a középrész bonyolult, szinkópált kezdéséhez megtalálja a tökéletes mozdulatokat. A férfi a súlyos hangokra táncol, a nő pedig a súlytalan részekre mozog. A visszatérésben a koreográfia nem egyezik meg az első rész történéseivel, mint ahogy az első tétel visszatérésében sem ugyanaz a koreográfia, mint a darab elején.

Balanchine szerint a legtöbb ember a nő-férfi kapcsolatot látja a harmadik tételben, habár ő csak a zenét akarta kifejezni mozgással és nem elnyomni azt.<sup>9</sup> Mégis a zene és a tánc együtt túlsordulóan romantikus előadást alkot. A 17. ütemtől hirtelen megszűnik a kontrapunktikus dialógus a szólóhegedű és a zenekar között. Ez az egyetlen rész a darabban ahol a táncosok igazán klasszikus figurákat alkalmaznak, tükörképként utánozzák egymást. Bármennyire is kifejező, metaforákkal teli és szenvedélyes a két Ária, a táncosok elmondása szerint Balanchine soha nem adott olyan instrukciót, ami érzelmeket mutatott volna. Egyszerűen elmondta mit kezdjenek a testükkel.<sup>10</sup> A 29. ütemtől az utolsó zárlatig a táncosok egyhelyben állnak, a férfi a nőt ringatja, keze kinyújtva. Ehhez az igazán romantikus jelenethez a koreográfus mindössze azt az utasítást adta a férfi szólistának, hogy keze nézzen ki úgy, mint egy elefánt ormánya és mozgassa, mintha pénzt kéregetne.<sup>11</sup>

A *Capriccio* sebes tempójára kihívás volt a tánc megszerkesztése. Az előadók gyors járásukkal és különféle alakzatok felvételével teszik mozgalmassá a látványt. Néha csak egy-egy testrészüket, a csukójukat, a karjukat, vagy a sarkukat mozgatják. A darab során először a teljes zenekar is megszólal, így mind a húsz táncos színpadra kerül és a csoportok jelenléte követi a kiségyüttesek és a tutti váltakozó prezenciáját.

<sup>7</sup> I.m., 326.

<sup>8</sup> Von Aroldingen úgy emlékezett, hogy Balanchine először az első Áriát koreografálta meg, majd a másodikat, ezután a *Capriccio* tételt és végül a *Toccata*-t. Lásd: I.m., 417.

<sup>9</sup> I.m., 342.

<sup>10</sup> I.m., 338.

<sup>11</sup> I.m., 345.

Stravinsky versenyművének balett előadása a zene és a mozgás tökéletes összhangját teremtette meg. Balanchine munkájának köszönhető többek között az is, hogy a bemutató után a hegedűsök felfigyeltek erre a darabra és inspirálta őket, hogy repertoárjukba beillesszék, rendszeresen színpadra vigyék. A táncosok versengenek, hogy szerepet kaphassanak a balettben; a hegedűsök mára már éppoly fontosnak tartják, hogy ismerjék a versenyművet, mint Csajkovszkij vagy Brahms hegedűversenyét, a közönség pedig szívesen hallgatja.

## Konklúzió

Az 1920-as évektől több mint három évtizeden keresztül Stravinsky olyan műveket komponált, amelyekben a régi barokk és klasszikus formákat új kontextusba helyezte. A modern harmóniák, az egyedi ritmikus megoldások, dallamfordulatok, hangszerelés mind Stravinsky sajátos nyelvét tükrözik, így nem érezzük azt, hogy kölcsönvesz valamit zeneszerző társaitól, inkább, hogy velük egyetértésben, de önálló stílusban szólal meg. A hegedűkoncert megírásánál a szerzőt saját elmondása szerint egyetlen hegedűverseny sem inspirálta.<sup>1</sup> Tételleinek címei – Toccata, Aria, Capriccio – Bachot idézik. Kedvenc versenyműve Bach d-moll kettősversenye volt, amint annak reminiscenciája megmutatkozik a zárótétel szólista és koncertmester kettősében.<sup>2</sup> Stravinsky előszeretettel használta a jazz-es, eltolt ritmusokat, kedvelte a váratlan ütemmutató-váltásokat, amelyekkel megzavarhatta a hallgató lüktetésérzetét.

A *Concerto en Ré for Violin and Orchestra* cím hagyományos, tonális mű érzetét kelti, bár az is igaz, hogy ha Stravinsky nevét látjuk a cím előtt, tudjuk, hogy ne a klasszikus értelemben vett hangnemiségre gondoljunk. Újdonság az is, hogy a második, lassú tétel helyét két Ária veszi át; nem ragaszkodik a megszokott háromtételleességhez.

A zeneszerző nem véletlenül nevezte kétütemes mottóját passport-nak<sup>3</sup>, útlevelelnek, hiszen ebbe a pár pillanatba belesűrítve megtalálhatjuk mindazt, ami a teljes *Hegedűversenyre* jellemző: barokkos szerkesztésmód, az alaphangnem felé való törekvés, így a hagyományok előtti tisztelgés, a rendkívül szokatlan hangzású első akkordban pedig az újítással találjuk szembe magunkat.

A zenekar összetétele: két fuvola, pikoló, két oboa, angolkürt, Esz-klarinet, három fagott (a harmadik váltó kontrafagott), négy kürt, három trombita, három harsona, tuba, timpani, nagydob, nyolc első hegedű, nyolc második hegedű, hat brácsa, négy cselló és négy bőgő. Szembetűnő, hogy a szokásos 14-12-10-8-6 létszámú vonóskarral ellentétben Stravinsky ezt a hangszercsoportot redukálta és ez az első jele annak, hogy kamarazenei előadásban gondolkodott.<sup>4</sup> A szólista számtalanszor talál duó, trió, illetve kvartett partnerekre a zenekari hangszerekből, amelyek elsősorban fúvósok. Az eredmény így nem egy olyan versenymű lett, ahol a zenekar a hegedű szolgálatában a háttérben marad; a darab sokkal inkább hasonlít egy barokk concerto-ra, ahol a zenészek a szólistával kamarázhatnak.

A vonósok szerepe nagymértékben eltér a megszokottól. A legfeltűnőbb az, milyen ritkán használja a szerző a vonós hangszereket és csak elvétve játszatja együtt őket a szólóhegedűvel. A 250 ütemes első tételben például az első hegedű 54 ütemben, a szekund 57 ütemben, a brácsa pedig mindössze 51 ütemben szólal meg. Ebből a hegedűk 17, a brácsák 12 ütemben kísérhetik a szólistát. A cselló a tétel körülbelül felében, 135 ütemben, a bőgő pedig 92 ütemben kapott szerepet. Megjelenésük is

<sup>1</sup> Karallus/Preface VII.

<sup>2</sup> Craft/Beszélgetések 189.

<sup>3</sup> Karallus/Preface V.

<sup>4</sup> Craft/Beszélgetések 189.

eléggé formabontó, hiszen a második áriától eltekintve a vonóskar egy tőlük teljesen újszerű hangzásvilág megelevenítésére hivatott. A puha, éneklő dallamok, az együtt létrehozott bársonyos harmóniak helyett legtöbbször rövid, repetáló hangokat játszanak, szinte ütőhangszerként funkcionálnak.

A vonósok azonban elvesztik vonós jellegüket, perspektivitásukat [...] Hangzásuk feldarabolódik a mindig pillanatnyi, ütőekkel rokon pengetéssé, illetve tangóharmónika-hatássá. [...] Szó sincs ugyanakkor arról, hogy hangszínei sekélyesek, laposak, tompák lennének: minden kegyetlen ökonómiájuk mellett térbeli mélységük van.<sup>5</sup>

Stravinsky csupán a harmadik tétel erejéig tér vissza a vonós hangszerek hagyományos kezeléséhez, s ez máris olyan érzéseket hív elő, mint szomorúság, melankólia, bánat. A zeneszerző valószínűleg nem szerette volna, hogy ezek a jelzők elhangozzanak zenéjével kapcsolatban, de műveinek bizonyos részletei a szándék ellenére mégis tagadhatatlanul kifejezőek.

A szólista anyaga rendkívül színes, változatos. Leginkább a Capriccio tétel tarka epizódjaiban tárja elénk Stravinsky, hogy zenéjén keresztül milyen sok és eltérő hangulat megteremtésére alkalmas a hegedű. A részek hirtelen váltják egymást, mégis ezek a különböző lelkületű dallamfigurációk a legnagyobb természetességgel szólalnak meg a hangszeren.

Technikai sokszínűség bőven előfordul a műben, de a romantikus versenyművekkel, előadási darabokkal ellentétben – ahol egy-egy rész csupán a szólista briliáns technikáját hivatott megmutatni különösebb zenei funkció nélkül – ezek a kihívások a kompozíció építőelemei. A szerző felhasználja a hegedű által megszólaltatható változatos lehetőségeket, hogy azzal művét színesebbé és teljesebbé tegye. Így az üveghangoknak, decima fogásoknak, G-húron való játéknak, staccato-nak, spiccato-nak, glissando-nak, trilláknak, bariolage technikának és balkéz pizzicato-nak sosincs önmagáért való szerepe, hanem a gondosan megtervezett zene részeként működik.

Cadenza-t nem írt a darabhoz és annak funkcióját tekintve ezen nem is csodálkozhatunk. Így a szólista nem brillírozhat kedvére ámulatba ejtve technikai tökéletességével a közönséget, hiszen ő is, mint a zenekar többi hangszere, a művet hivatott szolgálni.

Nem írtam cadenzát – nem mintha nem szívesen aknáznám ki a hegedű virtuozitását, de igazán a hegedű kombinációi érdekeltek. Egyébként is az

---

<sup>5</sup> Theodor W Adorno: „Stravinsky. Dialektikus kép.” In: Zoltai Dénes (szerk.): *A művészet és a művészek: irodalmi és zenei tanulmányok*. (Budapest: Helikon, 1998). 258-279. 275.

öncélú virtuozitás csak jelentéktelen szerepet játszik *Hegedűverseny*ben; a darab technikai követelményei viszonylag enyhék.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Craft/Beszélgetések 189.

## Alban Berg: Egy angyal emlékére

### Keletkezéstörténet, fogadtatás

Bergben soha nem merült fel az ötlet, hogy hegedűversenyt komponáljon, s ha eszébe is jutott, elhessegette a gondolatot azzal, hogy a hegedűsök szívesebben játsszák Wieniawski, vagy Vieuxtemps briliáns darabjait, s nem vágnak az ő kompozíciójára. Váratlanul érte őt Louis Krasner hegedűművész felkérése, hogy írjon számára egy versenyművet. Meglepődött, és nem válaszolt azonnal, viszont kíváncsi volt, hogyan jutott Krasnernek éppen ő eszébe. A hegedűs – aki harmincas éveinek elején Bécsben tanult, jól ismerte a Schönberg-iskolát, s Berg munkásságát is nyomon követte – azzal magyarázta döntését, hogy Berg ezzel a versenyművel megdönthetné azt a sokak által hangoztatott állítást, miszerint a 12 fokú zene nem egyéb, mint érzelemmentes agyi manőverezés. Milyen más hangszer lehetne erre alkalmasabb, mint az emocionális sokszínűség kifejezésére született hegedű? Berg sokáig gondolkodott a felkérésen, és vonakodott a hegedűverseny megírásától, de a Krasner által felkínált összegnek mégsem tudott ellenállni. A hegedűművész Alfred Kalmus, Hans Heinsheimer és David Josef Bach támogatását tudhatta magáénak ügyében.<sup>1</sup>

Berg 1935 márciusában számtalan vázlat készítésével kezdett hozzá a munkához. Megvizsgálta a közkedvelt hegedűversenyeket és azokból szemelvényezve vetette papírra a hegedű virtuóz technikai lehetőségeit: kettősfogásokat, mesterséges üveghangokat, s olyan effektusokat, amelyet a hegedűs képes megszólaltatni hangszerén.<sup>2</sup>

Egy másik vázlatból kiderül<sup>3</sup>, hogy művének tételfelosztását jóval az első hang megkomponálása előtt eltervezte, s habár az itt feltüntetett ütemmutatók nem egyeznek meg pontosan a végleges verzióban találhatóival, s az utolsó két tétel sem őrizte meg a tervezett korál- és rondóformát, a darab négy részre tagolásának tervét megtartotta. Ugyanezen a vázlatlapon található meg a mű szériájának 12 hangja is: hármashangzatok, melyeket egész hangú skála követ.



7. kottapélda, Berg, *Hegedűverseny*, széria, pirossal kiemelve a hegedű üres húrjainak hangjai

A hármashangzatok kvintjei a hegedű üres húrjainak hangjait idézik: g-d-a-e. Ez az anyag a versenymű végleges verziójában, az első tétel első témájában kapott helyet.<sup>4</sup>

Berg papírra vetett egy szeriális korál dallamot is, amelyet valószínűleg

<sup>1</sup> Pople/Berg Violin Concerto 26-27.

<sup>2</sup> ÖNB Musiksammmlung, F 21 Berg 85/I, fol. 1, 1v, 2, 2v. Lásd: Pople/Berg Violin Concerto 28-29.

<sup>3</sup> ÖNB Musiksammmlung, F 21 Berg 85/II, fol. 10. Lásd: Pople/Berg Violin Concerto 29.

<sup>4</sup> 1. tétel 15-18-ü. Érdekeség, hogy míg Schönberg műveiben elrejt a sort, addig Berg magában a főtémában tárja elénk.







Az eredeti tervek szerint 1937-ben mutatták volna be a *Hegedűversenyt*, de Webern közbenjárására az 1936. április 19-én az ISCM fesztiválon<sup>18</sup> műsorra tűzték a darabot. A nyilvános bemutató előtt két alkalommal szólalt meg a mű privát előadáson Krasner és Rita Kurzmán tolmácsolásában először New Yorkban, majd Bécsben.<sup>19</sup> Webern vezényelte volna az ősbemutatót Barcelonában, de a próba teljes folyamata alatt kétségekkel küszködött, hogy képes lesz-e végigvinni a feladatot. Webern úgy érezte, nem tud rendesen kommunikálni a Pau Casals Zenekarral<sup>20</sup>, ideges és mérges volt. A harmadik, egyben utolsó próba után bezárkózott hotelszobájába, mondván nem lesz előadás. Helene Berg sírva könyörögte ki Weberntől a partitúrát, hogy odaadhassa azt Hermann Scherchen karmesternek.<sup>21</sup> Scherchen Krasnerrel tartott egy külön próbát, majd a zenekarral fél órát dolgozott, így 1936. április 19-én megismerhette a nagyközönség Berg *Hegedűversenyét*, amely rendkívüli sikert aratott.<sup>22</sup> A bemutatón Benjamin Britten a közönség soraiban ült és saját elmondása szerint a hegedűkoncert bemutatója volt a fesztivál legkiemelkedőbb momentuma.<sup>23</sup>

A darab másodjára 1936. május 1-jén szólalt meg Londonban, immár Webern vezényletével, s az előadást lemezre is rögzítették. Krasner így mesélt a koncertről Peter Sheppard Skaervednek:

Tudja, semmit nem tudtam hozzátenni ahhoz, amit Webern mondott Berg zenéjéről. Tudtam, hogy ez egy soha meg nem ismétlődő lehetőség. Így amikor a versenymű elkezdődött, a mikrofontól egy kicsit hátrébb léptem és majdnem tökéletesen Webern elé álltam, így láthattam minden mozdulatát. Engedtem, hogy ő irányítsa a darabot, annak minden hangját. Tehát ez az ő előadása, nem az enyém. Olyan volt, mintha a zenén keresztül imádkozott volna.<sup>24</sup>

Október 25-én Bécsben Otto Klemperer dirigálta a Bécsi Filharmonikus Zenekart, de azt az előadást az akkori feszült politikai helyzet beárnyékolta. Mind a hivatalos nyomás, mind a zenészek közötti ellentét fenyegette a koncertet. Berget nem fogadták el, de Krasnert és Klemperert sem, zsidó származásuk miatt. Végül a

---

ütem ritmusát az autográf partitúrában leírtak szerint megtartották. A II/4. ütem 4. hagját az Universal g-nek, a Henle kiadás pedig gisz-nek jegyzi.

<sup>18</sup> International Society for Contemporary Music.

<sup>19</sup> Pople/Berg Violin Concerto 43-44.

<sup>20</sup> Orquesta Pau Casals, 1920-ban Pau „Pablo” Casals által Barcelonában alapított zenekar.

<sup>21</sup> Ezen a fesztiválon Scherchen vezényletével szólalt meg a *Three Fragments for Wozzeck* és a *Der Wein* is. I.m., 44.

<sup>22</sup> I.m., 44.

<sup>23</sup> I.m., 44.

<sup>24</sup> “You know, there was really nothing that I could add to what Webern had to say about Berg’s music. I knew that this was a never-to-be-repeated opportunity. So, as the concerto began, I moved slightly back from the microphone so that I was standing almost directly in front of Webern, so that I could see his every move. I let him conduct the concerto, every note of it. So it is his performance, not mine. It was almost as if he was praying over the music.” Lásd: Peter Sheppard Skaerved: „Louis Krasner” <http://www.peter-sheppard-skaerved.com/2009/12/louis-krasner/> (utolsó megtekintés dátma: 2017. 08.23.).

versenymű megszólalt, de a darab végén, a taps előtt a zenekar egy emberként felállt és kivonult a színpadról. Egyedül a koncertmester, Arnold Rosé maradt a helyén állva, megtapsolta a szólistát, majd kezét fogott vele és a karmesterrel.<sup>25</sup>

Európában bemutatásra került a versenymű Párizsban, Brüsszelben, Londonban, Firenzében és Stockholmban; ez utóbbit és a londoni hangversenyt lemezre is vették, de akkor egyiket sem hozták kereskedelmi forgalomba. Az Egyesült Államokban megszólalt a darab Bostonban, New Yorkban, Philadelphiában, Chicagóban, Clevelandben. A new york-i *Herald Tribune* így írt 1937. március 6-án:

Mr. Krasner játéka rendkívül érzékeny volt. Ez a bonyolult darab a legnagyobb kifinomultsággal szólalt meg. A hang szintén gyönyörű volt. Mr. Krasner több tapsot is megérdemelt volna, mint amennyit kapott. . . . A versenyműnek szóló taps egyenetlen volt, mutatva az élesen megosztó ítéletet.<sup>26</sup>

A Columbia Records 1940-ben készített felvételt a *Hegedűverseny*ből. Miután a háború véget ért, és Krasner két éves kizárólagos előadási jogának is letelt az ideje, mások is szívesen láttak hozzá a darab megtanulásához. Szigeti József Mitropolus vezényletével 1945-ben játszotta lemezre Berg versenyművét. Németországban először 1946-ban hangozhatott el a darab Gustav Lenszewski előadásában.<sup>27</sup> Habár a zeneértők elismerték és nagyra tartották ezt a versenyművet, 1955-ben mégis Beethoven 7. szimfóniájával tűzték műsorra, hogy biztosan számíthassanak kellő számú hallgatóra.<sup>28</sup>

A magyar közönséget Gertler Endre ismertette meg Berg művével 1948. október 26-án a Bartók-Fesztiválon. A Székesfővárosi Zenekart<sup>29</sup> Polgár Tibor vezényelte a Zeneakadémia nagytermében. A hozzáértők véleménye megoszlott, igaz akkor Magyarországon a *Hegedűverseny*nek nem volt hozzáférhető példánya. Járdányi Pál a koncert után így írt:

A mi fülünk szerint Berg hegedűversenyéből hiányzik a formai rend. Nem tudunk benne tájékozódni, úgy érezzük nincsenek nagyobb ívű témái, nem hallunk tagolódást, nem tudunk különbséget tenni téma, átvezetés és kidolgozás között.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Pople/Berg Violin Concerto 44-45.

<sup>26</sup> „Mr. Krasner’s playing was extraordinarily sensitive. The phrasing of this difficult work was executed with the greatest refinement. The tone was also beautiful. Indeed, Mr. Krasner deserved much more applause than he got. . . . The applause for the Concerto was uneven, showing the sharply divided opinion.” Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. (London: Robert Hale Ltd., 1984). 518.

<sup>27</sup> Pople/Berg Violin Concerto 45.

<sup>28</sup> I.m., 46.

<sup>29</sup> Ez a későbbi Állami Hangverseny Zenekar, a mai Nemzeti Filharmonikus Zenekar.

<sup>30</sup> Breuer János: „Berg magyarországi úttörője. Gertler Endre 90. születésnapjára.” *Muzsika* 40/7 (1997. július): 18-20. 19.

Jemnitz Sándor viszont, aki maga is jelen volt a barcelonai ősbemutatón, a magyarországi hangverseny után Járdányitól eltérően fogalmazott:

Ez a >Requiem<-ül megírt kéttételes hegedűverseny megható szépséggel szóló, őszinte és mély remekmű... Teljesen átszellemült zenéjét valamilyen érzéki szépség is áthatja... Gertler Endre hegedűművész – a mű bemutatója – talán azért tűnt ezúttal oly kétségtelenül illetékesnek, mert hegedűtónusával és előadásmódjával ezt az érzéki átszellemültséget fejezte ki, tehát egészen a mű légkörében maradt.<sup>31</sup>

A 60-as évektől kezdődően nem volt olyan valamirevaló hegedűművész, aki ne vette volna fel repertoárjába az addigra már elismert és kedvelt Berg kompozíciót, amely a mai napig töretlen népszerűségének köszönhetően gyakran megszólal a koncerttermekben.

---

<sup>31</sup> I.m., 20.

## Programzene

Igaz, Berg hegedűversenyét a mű megrendelőjének, Louis Krasnernek ajánlotta, de az Universal Edition által nyomtatott partitúra egy külön lapján a következő mondat is olvasható: „Dem Andenken eines Engels”.<sup>1</sup> Berget ugyanis mélységesen lesújtotta az a hír, hogy Manon Gropius, Gustav Mahler özvegyének második házasságából született tizennyolc éves lánya gyermekbénulásban meghalt.<sup>2</sup> A tragédia 1935. április 22-én történt; ekkor már egy hónapja dolgozott Berg a versenyművén, mégis úgy döntött, hogy szavakkal nem kifejezhető megrendülését és fájdalmát ebbe a darabba önti.<sup>3</sup> Willi Reich Berg kérésére augusztus 31-én – Alma Mahler születésnapján – egy analízist tett közzé a *Hegedűverseny*ről, melyből mindenki számára kiderült, hogy Mutzi életét, küzdelmét, szenvedését és halálát öntötte hangokba a szerző.<sup>4</sup> A darab kezdő- és záróhangjai rögtön árulkodnak: a zenekarban először *b* hang szólal meg, Berg ezzel magára utalva, a hegedű pedig *g* hanggal indít, amivel a szerző a Gropius lányt jeleníti meg. A versenymű utolsó akkordjának legalsó hangja *b*, míg a legfelső hihetetlen magasságban egy *g* hang. Ennél távolabbi regiszterbe nem is lehetett volna lejátszható hangokat írni; Manon, halálával ilyen messze került Bergtől. A 33 ütemes scherzo rész lány matériájából három különböző karakterű anyag emelkedik ki: scherzando, wienerisch és rustico. Reich megvilágításában ezek a beszédes, osztrák hangulatot idéző melódiák felidéznek a fiatalság gondtalan, biztonságos közegét, képet adnak Manon lényéről, sugárzó alakjáról, míg a második tétel a bekövetkezett katasztrófát szimbolizálja, majd a szerző a korál dallammal vesz végső búcsút a fiatal lánytól.<sup>5</sup>

Habár Mutzi története a versenymű fő irányadója, a darab egyéb személyes mondanivalót is rejt. Douglas Jarman kutatásai rávilágítanak arra, hogy számtalan önéletrajzi utalás található a darabban.<sup>6</sup> A szerző ugyanis egy már elkezdett, fejben megfogalmazott darab programjává választotta Manon megemlékezését, így az eredeti elgondolással párhuzamosan építette fel a történetet. Míg a Bach korál-idézet vitathatatlanul Manon Gropius szenvedéseinek megnyilatkozása, addig a Karintiai dalt közelebről megvizsgálva felmerül egy rejtett program lehetősége. Ennek a népi melódiának a szerző nem teszi közzé pikáns szövegét, de minthogy Jarman szerint elképzelhetetlen, hogy Berg pusztán egy dallamot emel ki a szövegére való tekintet nélkül, így annak tartalma az érdeklődő számára beszédes lehet.<sup>7</sup> A dal egy katolikus

<sup>1</sup> „Egy angyal emlékére”. Manon angyalként szerepelt volna első színpadi darabjában az *Everyman*-ben. Lásd: Michael Steinberg: *The Concerto: A Listeners Guide*. (Oxford: Oxford University Press, 2000.) 98.

<sup>2</sup> Berg rajongott Mahler zenéjéért. Gustav felesége, Alma Mahler, Berg jó barátja volt. Lásd: i.m., 97.

<sup>3</sup> Pople/Berg Violin Concerto 28.

<sup>4</sup> Willi Reich: *The Life and Work of Alban Berg*. (London: Thames and Hudson, 1965). 178-185.

<sup>5</sup> I.m., 178-179.

<sup>6</sup> Douglas Jarman: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 218-223.

<sup>7</sup> Herwig Knaus talált rá a Berg által idézett dalra a Karl Liebleitner által összegyűjtött és 1892-ben kiadott *Wulfenia-Blüten*ben. Knaus tette közzé először a melódia szövegét is a *Musikerziehung*ban xxiii (Bécs, 1969-70). Lásd: Herwig Knaus: „Berg’s Carinthian folk tune.” *The Musical Times* 117/1600. (1976. június): 487.

lány, Mizzi és egy protestáns fiú viszonyáról szól. A Mizzi név Marie Scheuchl beceneve, aki a Berg-háztartásban, Karintiában cselédlányként dolgozott. Berg Mizzi törvénytelen gyermekét – Albine-t – saját lányaként ismerte el.<sup>8</sup> A fentiekén kívül még utalásokat találunk egykori szeretőjére, Hanna Fuchs-ra is, akinek monogramját a szerző zenei hangokként építi be a darab fontosabb pontjaira, s Hanna számával, a 10-es számmal, vagy annak szorzóival kalkulál ütemeket. A Korálban található amoroso feliratok is kedvesét idézik.<sup>9</sup> Amoroso utasítást a II. tétel 152. ütemében olvashatunk először.



10. kottapélda, Berg, *Hegedűverseny*, II. tétel, 152-153. ütem

Berg a Hegedűversenyt egy arany töltőtollal írta, amit látszólag Franz Werfel-től, de valójában annak nővérétől, Hanna Fuchs-tól kapott ajándékba.<sup>10</sup>

Mintha két különálló darabot gyúrt volna egyé a szerző; nyilvánosan Manon emlékének állította a kompozíciót, az önéletrajzi szálat viszont tudatosan a háttérbe szorította.

<sup>8</sup> Douglas Jarman: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 222.

<sup>9</sup> I.m., 223.

<sup>10</sup> Michael Steinberg: *The Concerto: A Listeners Guide*. (Oxford: Oxford University Press, 2000). 92-105. 99. Bővebben írok a Hanna-ra való utalásokról a következő fejezetekben.

## Elemzés

Berg az első vázlatpapírra vetett ötlete mellett – miszerint versenyműve két tételes lesz, s ezek további két szakaszra tagolódnak – a mű megírásának végéig kitartott. Az első tétel Andante és Allegretto, és a második Allegro és Adagio szakaszai szinte önálló tételként funkcionálnak.

I.	a,	Andante – <i>Prelúdium</i>
	b,	Allegretto – <i>Scherzo</i>
II.	a,	Allegro – <i>Cadenza</i>
	b,	Adagio – <i>Korál</i>

3. táblázat, Berg *Hegedűversenyének* tétel felosztása

### ANDANTE

Bevezető	1-10. ü.
A	11-37. ü.
B	38-76. ü.
Visszavezetés	77-83. ü.
A	84-93. ü.
Kodetta, átvezetés	94-103. ü.

4. táblázat, Berg, *Hegedűverseny*, Andante tételrész felosztása

Az első tétel egy tízütemes bevezetéssel, a klarinétok, a hárfa, a kontrafagott és a szólóhegedű váltakozó hullámzásával indul. A hegedű az első ütemében sorra bejárja üres húrjait. Erről a gesztusról sokan sokfélét gondolnak; Pernye András szerint „hitvallás a legtisztább mellett”<sup>1</sup>, Adorno úgy véli, hogy Berg így próbál ráhangolódni a darabra.<sup>2</sup> Frank Peter Zimmermann úgy gondolja, hogy amikor Berg megkérte Krasnert, hogy improvizáljon neki, a hegedűs először behangolta a hangszerét, hiszen egy előadó hangolás nélkül sosem kezd el játszani. Ez annyira megragadt a zeneszerzőben, hogy beépítette versenyművébe.<sup>3</sup> Berg a négy üres húr hangjait tekintette a tizenkéthangú sor alappilléreinek, ezt töltötte ki tercekkel, s a szólóhegedű első ütemeiben szériája felépítésének menetét ábrázolja. Ha a szólóhangszer által a második és negyedik ütemben megszólaltatott kvint-lépéseket egymásra vetítjük, megkapjuk a sor első nyolc hangját. A bevezetőben felhangzó, s a műben gyakran

<sup>1</sup> Pernye/Berg 275.

<sup>2</sup> Halász Péter: „Berg, Alban: Hegedűverseny” In: *A hét zeneműve 1991*. Ez az írás 2011-ben még elérhető volt a Bartók Rádió online archívumában, ám a hozzáférhetőséget időközben megszüntették, könyv formájában pedig nem jelent meg.

<sup>3</sup> Frank Peter Zimmermann: *Berg: Violin Concerto*.

<https://www.youtube.com/watch?v=eOPYMA2d1yk> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 07. 31.).



visszatérő arpeggio motívumot tehát a hegedű kvint hangolása ihlette. Az első 9 ütemben ezek a felbontások fokozatosan egyre magasabb hangról indulnak, majd a 10. ütemben hirtelen visszaesnek a mélybe.

A 10. ütemben a hegedű átvezet az **A** részbe, megelőlegezve a szinkópa ritmust, amelyet a szordínós mélyhegedű és a szóló bőgő puha anyaga vesz át, és ebből emelkedik ki a hegedű a 12 fokú sorral. (lásd: 7. kottapélda) A szólista az üres G húron indít és a háromvonalas *f* hangig tercekkel majd három egész hanggal tör a csúcsra, melyből aztán hirtelen visszazuhan több mint két oktávot. A szóló- és a zenekari hangszerek hol felfelé törekvő, hol pedig lefelé haladó irányban idézik a sort, vagy annak valamelyik fordítását, ezáltal folyamatos hullámzást alkotva, amely a végtelenség érzetét, a felhőtlen, boldog és gondtalan fiatalság hangulatát árasztja.

Berg ebben a darabban nem vált karaktert és hangulatot hirtelen, a soron lévő új anyagra pár ütemmel annak megjelenése előtt valamely szólam minden esetben előkészít és rávezet. Igazán szembeűnő példa erre a *grazioso* rész előtti ütem (37. ü), amelyben a szólóhegedű melódiáját azzal a ritmusképlettel fejezi be, amely a következő zenei anyag alapritmusa lesz.



11. kottapélda, Berg, *Hegedűverseny*, I. tétel, 35-39. ütem

A **B** rész négy szakaszra tagolható a különböző ritmuskarakterek dominanciájára támaszkodva. A 38-46. ütemekben kecses staccato triolák tánca pihen meg egy-egy negyed, vagy fél hangon. A 42. ütem közepétől a dallam tükörfordításban jelenik meg, a triolák pedig eltolódnak az ütemsúlyról.<sup>4</sup> A 47-53. taktus közötti szakaszon tizenhatod mozgások figyelhetők meg. A szólóhegedű anyagát a fuvola utánozza egy negyeddal később kezdve azt, s míg a hegedű a forte utasításnak eleget téve erősen énekel, addig a fuvola árnyékos pianissimo-val követi. A szólista négy ütem után az első hegedűknek, majd azok a brácsáknak adják tovább a dallamot. Az 54. ütemtől az előzőleg megmutatkozott két anyag találkozik. A szólista továbbra is tizenhatodokat játszik, míg a cselló a triolás motívumot idézi fel. Itt a hegedűnek kell hangmennyiségben visszafogottnak lennie, hogy a mélyvonós dallam dominálhasson. A következő állomás a 63. taktus, ahol a szólista gyorsabb ritmusértéket, szextolákat kap, a dallam viszont – ami a 47. ütemtől már elhangzott – most kürtön, majd trombitán szólal meg, s a harsona zárja le azt.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Pople/Berg Violin Concerto 51.

<sup>5</sup> I.m., 51.

A visszavezetés felidézi a 27. ütemben megismert motívumot, majd a tizenkéthangú sort kis előkéekkel díszítve, amik végül önálló ritmusértékké válnak. A visszatérés újra hozza a 11-14. ütemekben megszólaló két szeptim és egy szext-lépésből álló motívumot fél kottákban, negyedekben, majd nyolcadokban, mindig egy kvint-lépéssel magasabbról, a hegedű három alsó üres húrjának hangjairól kezdődően. A kodetta a darab bevezető ütemeinek nyolcados kvint hullámzását idézi, majd két 3/8-os taktus átvezet az Allegretto tételrészre.

### ALLEGRETTO

Scherzo	104-136. ü.
Trio I.	137-154. ü.
Trio II.	155-166. ü.
Trio I.	167-172. ü.
Kodetta	173-175. ü.
Keringő	176-207. ü.
Átvezetés	208-213. ü.
Karintiai dal	214-228. ü.
Kóda	228-257. ü.

5. táblázat, Berg, *Hegedűverseny*, Allegretto tételrész felosztása

A scherzando motívumot a klarinét mutatja be, melyet azután a hegedű és az oboa adogat egymásnak. Ezt követi a wienerisch táncos dallama négy taktuson keresztül, ami a rustico anyagba torkollik. A tranquillo rész témáját rögtön követi annak inverziója, s ez után a korábban bemutatott karakterek újra megjelennek.

Mindkét Trió pár ütemes zenekari bevezetővel indul. A Trió I. felfelé és lefelé lépő nagyszext mozgásokkal kezdődik, amely alatt a dinamika nyitó (crescendo), majd hirtelen csukó (fp) gesztusa a megindulni vágyó melódiát meg-megállítgatja. Amikor a 147. ütemben az egyre gyorsabb ritmusképletek segítségével végre elérjük a csúcspontot, onnan pár ütem alatt a dallam szépen visszacsurog, és folyamatos lassítással érkezik meg a második Trió részhez. Itt statikus harmóniai alapra épített energikus szóló hangzik fel olyan hullámzással, mint az előzőekben. A Trió I. másodszori megjelenésénél nincs zenekari közjáték, s a dallamot nem a hegedű, hanem a tuba játssza. A szólista kottájában a következő utasítás olvasható: „A tuba hangját átengedni!”<sup>6</sup> A szólóhegedű néhány ütemen keresztül a fagott által korábban előadott kísérő anyagot szólaltatja meg. Habár a csúcspontot itt is sikerül megérintenie a hegedűnek, egy pillanatnál sem maradhat ott tovább, azonnal visszazáguld a középmagasságba, s utána már hiába próbálkozik felfelé törekvéssel, egyre alacsonyabbra jut, egyre gyengül.

<sup>6</sup> Tuba durchlassen!

A Keringő terület visszaidézi a Scherzo-ban bemutatott három rövid témát, majd átvezet a Karintiai dalra.



12. kottapélda, Berg, *Hegedűverseny*, I. tétel, 213-221. ütem, karintiai dal

Az eddig izgatott Allegretto rész ebben a népi melódiában talál megnyugvásra, igaz, csak rövid ideig. A karintiai dalt az első kürt vezeti be, s ebbe kapcsolódik bele a szólista, az osztrák népi dallamok jellegzetes, jódlizó gesztusát beleépítve az anyagba. A melódiát a második trombita folytatja, majd az első trombita zárja le. Berg ezt a részt lassabbra komponálta, mint hogy énekelni lehessen; ebből érezhetjük, hogy egy régi emléket idézett fel, mely már homályosan él emlékezetében, és ahogy a zene egyre halkul – az utolsó ütemeket a szólóhegedű már három pianóban és üveghangokkal játssza – úgy ez a reminiscencia is egyre távolabbinak tűnik. A versenymű első tételét kóda zárja le puhán, halkan, a végső akkord előtt egy közös, utolsó levegővétellel, a fiatalság, a gondtalanság búcsújaként.

Az Allegro tételrész megkomponált és kísérettel ellátott Cadenza.

## ALLEGRO

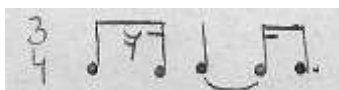
A	1-22. ü.
B	23-43. ü.
C	44-60. ü.
D	61-77. ü.
C variáns	78-95. ü.
A variáns (B variáns közbeszúrásával)	96-124. ü.
Átvezetés	125-135. ü.

6. táblázat, Berg, *Hegedűverseny*, Allegro tételrész felosztása

A darab első tételében nem találkozunk hirtelen, akcentussal indított hangokkal, csak kellemes, lágy, könnyed, vidám karakterek kapnak helyet. A szerző olyan utasításokat ad, mint dolce, dolcissimo, delicato, morendo, grazioso, flautando, calmando, pastorale, espressivo, energico. Ezzel ellentétben a második tétel nyolcadonként megjelenő sforzato kiáltásokkal és egy hosszan kitartott fortissimo akkorddal kezdődik, mialatt a szólista négyhangú arpeggio motívuma alig hallatszik. Csak miután sokáig és erősen tartja a *fisz* hangot a hegedű, emelkedik ki a zenekari hangzásból és borítja be sírásával a hallgatóságot.

A hegedű kétségbeesett hadakozásával két ütemenként pihen meg üres húrjain, ám a tizenkettedik ütemtől már megállíthatatlanul rohan tovább. A 35. ütemben átveszi

a Haupt-Rhythmust a zenekartól (13. kottapélda) – amely ritmus osztinatójával a *Wozzeck* gyilkosság utáni jelenetét idézi fel – s miután kiteljesedett benne és ellágyította, átformálta ezt a szigorú lüktetést, érkezik meg a cadenza-szerű részhez<sup>7</sup>.



13. kottapélda, Berg, *Hegedűverseny*, Haupt-Rhythmus

Ez a szakasz nincs cadenza-ként jelölve, mégis a versenyműben elfoglalt helye, a zene improvizatív jellege, a zenekari hangszerek pihentetése – kivéve a brácsát és a csellót – valódi cadenza érzetét kelti.<sup>8</sup> Abban, hogy a zeneszerzők megkomponálják, sőt különféle utasításokkal látják el a régebben a szólista kvalitásaira hagyatkozó cadenza részt, már semmi furcsát nem látunk a romantika kora óta. Berg viszont újításával tovább lépett; nem hagyta egyedül a szólóhangszert, hanem kíséretet komponált hozzá. Bár a kíséret szó ebben az esetben nem igazán helyénvaló. A szerzőben megfogant a zene, s ha ezt a hegedű egymaga nem képes előadni, akkor szükség szerű azt különböző szólamokkal kiegészíteni. Sőt, a szólóhegedűnek bizonyos szakaszainál, amelyeket túlságosan nehéznek talált, felajánl egy könnyített változatot, mindehhez a szólóbrácsa segítségét, hogy az előadás nehézsége ne menjen a zene rovására.<sup>9</sup> Az imént említett rész a 78. ütemben induló négyszólamú kánon, amelyet hármás- és négyes-hangzatok sorozata tölt ki. A kottaképre tekintve Johann Sebastian Bach szólóhegedűre írt egyes tételei, fűgái, de még inkább d-moll partitájának Chaconne tétele rémlik fel. Az akkordsorozat a 90. ütemben a hegedű üres húrjait megszólaltató arpeggio oldja fel. A balkéz pizzicato, amelyet hosszú ütemeken keresztül alkalmaz, megadja a rész cadenza-s jellegét, ám ezek a pengetett hangok mind szépen zengő üres húrok, megszólaltatásuk a kor hegedűseinek nem igazi kihívás.

Mennyire más gondolat vezérelte Berget, amikor ezt a cadenza részt komponálta, mint a zeneszerzőket ez idáig. Nem törekedett arra, hogy a szólista briliáns technikáját az ő hangjain keresztül csillogtassa, nem mozdít ki a versenymű menetéből és programjából pár percre azért, hogy visszaidézzé, variálja témáit és elkápráztasson szellemességével. Egészen egyéni, egészen emberséges módja ez egy cadenza megírásának és mindezek mellett a hallgatónak semmiféle hiányérzete nem marad, sőt, tovább lélegzik együtt a zenével.

Az Allegro rész „A-variáns” szakasza egy tizenkét hangú akkord felépítésével indít, melynek utolsóként megjelenő mély *f* hangja a tétel végéig pedálhangként

<sup>7</sup> Reich ezt „hatalmas szóló epizód”-nak nevezi. Lásd: Willi Reich: *The Life and Work of Alban Berg*. (London: Thames and Hudson, 1965). 181.

<sup>8</sup> Berg magát az Allegro tételt jelölte meg cadenza-ként 1935. augusztus 28-án Schönberghez írt levelében. Lásd: Michael Kube: „Preface” In: *Berg Violinkonzert*. Zongorakivonat. (München: G. Henle Verlag, 2009). Vii. Berg partitúrájában a második tétel elején a következő utasítás áll: ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz.

<sup>9</sup> Max Rostal átírta a cadenza részt a könnyebb érthetőség kedvéért. Lásd: Max Rostal, Hans Keller: „Berg’s Violin Concerto: A Revision” *The Musical Times* 95/1332 (1954. február): 87-88.

funkcionál. A tétel csúcspontja a 125. ütem, mely a „Haupt-Rhythmusban” teljeseedik ki, majd fokozatos dinamikai- és tempócsökkenéssel érkezik meg a korálhoz.

A versenymű utolsó tételrészé Bach koráljának visszaidézése köré összpontosul.

#### ADAGIO

Korál	136-157. ü.
I. Variáció	158-177. ü.
II. Variáció	178-199. ü.
Népdal	200-213. ü.
Kóda	214-230. ü.

7. táblázat, Berg, *Hegedűverseny*, Adagio tételrész felosztása

1935. június 8-án Berg Bach *Máté passiójának* kottáját és egy korál gyűjteményt kért kölcsön tanítványától Willi Reich-től.<sup>10</sup> Ez utóbbiban találta az „Es ist genug” kezdetű koráldallamot aminek eredeti szerzője Johann Rudolf Ahle (1625-1673), aki Bach orgonista elődje volt a mühlhauseni Divi Blasii templomban. A korál szövegét Franz Joachim Burmeister (1633-1672) lüneburgi lelkész írta.<sup>11</sup> Berg boldog volt, amikor rátalált erre a korálra, mert annak első négy hangja megegyezik a *Hegedűverseny*hez szerkesztett tizenkéthangú sor utolsó négy hangjával.<sup>12</sup> Krasnernek évekkel később a következő gondolatai támadtak ezzel a véletlen egybeeséssel kapcsolatban:

Az egyik ima, amit az engesztelés napján szeretek hallani azt mondja, hogy Isten szemében ezer év olyan, mintha tegnap lett volna. Ezért gondolom úgy, hogy Bach a korált Bergnek írta, 'csupán tegnap', mert tudta, hogy Bergnek szüksége lesz rá.<sup>13</sup>

Bach Ahle dallamának nem csak a ritmusát augmentálta, ami a hangulatot nagymértékben megváltoztatta, hanem B-dúrból A-dúrba transzponálta és negyedik fokait helyenként alterálta a funkciós zene szabályainak megfelelően. Berg ezzel szemben a dallamot visszaültette az eredeti B-dúr hangnembe. Pople szerint a zeneszerző úgy gondolhatta, hogy mind a szöveg, mind pedig a harmóniai felépítés, mely korát jóval túllépte, tökéletesen illik hegedűversenyének programjába. Mivel a korál modern hatása révén nem lóg ki a huszadik századi kompozíciók közül, Bergnek

<sup>10</sup> Karen Monson: *Alban Berg*. (London; Sydney: Macdonald & Co. Ltd., 1980). 325.

<sup>11</sup> Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 532.

<sup>12</sup> Karen Monson: *Alban Berg*. (London; Sydney: Macdonald & Co. Ltd., 1980). 326.

<sup>13</sup> „One of the prayers I like to hear on Yom Kippur says that in the eyes of the Lord, a thousand years is as if it were yesterday. That is why I believe Bach wrote the chorale for Berg, 'only yesterday', because he knew Berg would be needing it.” Lásd: Michael Steinberg: *The Concerto: A Listeners Guide*. (Oxford: Oxford University Press, 2000). 103.

nem szükségeltett sok változtatást eszközölnie rajta, hogy illeszkedjék zenéjébe.

Solo-Violine

Adagio ♩ = 54 ca. sul G

Es ist ge - nug! Herr, wenn es Dir ge -

mp, ma deciso - - - - - doloroso - - - - -

sul G

fällt, so span - ne mich doch aus!

- - - - - mp dolce

14. kottapélda, Berg, *Hegedűverseny*, II. tétel, 136-141. ütem

A Hegedűversenyben megszólaló koráldallam három frázisra osztható: 12 ütem (6+6), 6 ütem (3+3) és 6 ütem (1,5+1,5+3). A motívumot záró és kezdő ütemek között átfedés van. Mindegyik frázis első sorában egy háromszólamú ellenpontot hallhatunk a 12 hangú sorra szerkesztve, amely a szólóhegedűre, a brácsára, a második hegedűre, és a fagottra épül, néhol kiegészítve a kontrafagottal és a csellóval. A második sorban Bach eredeti harmonizálása ragyog fel két klarinét, egy alt-szaxofon és egy basszus-klarinét előadásában, amelynek hangzása barokk kis sípos orgonára emlékeztet.<sup>14</sup> Ezt a rész hallgatva nem fedezünk fel egyértelműen tonális és atonális különbözőséget, sokkal inkább a két zeneszerző közötti emberi differencia kerül előtérbe.<sup>15</sup>

Berg a kottába bejegyezte a korál szövegét:

Es ist genug!	Elég!
Herr, wenn es dir gefällt,	Uram, ha neked tetszik,
So spanne mich doch aus!	Oldj el engem!
Mein Jesus kommt:	Jézusom jön:
Nun gute Nacht, o Welt!	Jó éjt, Világ!
Ich fahr' ins Himmelshaus,	Én az égi házba megyek,
Ich fahre sicher hin mit Frieden,	Békével érkezem,
Mein großer Jammer bleibt darnieden.	A nagy aggodalmam lenn marad.
Es ist genug! Es ist genug!	Elég! Elég!

Az első variációban a cselló szólam és a hárfa szólaltatja meg a korál kezdő dallamát egy ütem és egy tiszta kvint eltéréssel. A háttérben misterioso kürt-harmóniák hallhatóak, míg a második hegedű a 160. ütemtől szordínós flautando hanggal tiszta

<sup>14</sup> Pernye András a Silbermann-féle orgona hangzására emlékezteti Berg hangszerelésének különleges megszólalása. Lásd: Pernye/Berg 281.

<sup>15</sup> Pople/Berg Violin Concerto 58.

kvintekben gyöngyözik lefelé. A 164. ütemben a szólóhegedű egy ellendallamot indít el, amelyet Reich így nevez: „klagegesang”, vagyis panaszdal.<sup>16</sup> Ehhez a folyamatosan fejlődő melódiához egymás után unisono csatlakoznak a hegedűk, eleinte egy, majd két hegedű, később a fél szólam. Mire elérjük a második variációt, addigra már a teljes első hegedű együtt játszik a szólistával. A 184. ütemtől a második hegedű is a dallamot énekli egy oktáv különbséggel, alulról megtámasztva azt. A hegedűk egy gyors egészhangú skálával érkeznek meg a tetőpontra, s újra fokozatosan magára hagyják a szólóhangszert.

Berg visszaidézi a karintiai dalt, amelyet a csellók indítanak a 200. ütem második negyedén. A tempó megközelítőleg kétszer olyan lassú, mint az Allegretto részbe illesztett melódiánál, s mivel a második frázist a trombiták helyett most a hegedűk szólaltatják meg – így sokkal homogénebb anyagot létrehozva – a múlt eseményei még távolabbinak tűnnek. Fájdalmas, de nyugodt búcsú ez az élet szépségeitől.

A kódában a teljes fúvóskarban hangzik fel újra a korál, míg ezzel párhuzamosan a szólóhegedű a panaszdal énekli. A korál utolsó sora előtt megszólaló anyagba a szerző belekomponálta saját nevének kezdőbetűit, s a dallam csúcspontjára a *h* és *f* hangokat, Hanna Fuchs-ot jelenítve meg ezzel.

Míg a szólista így elénekeli: „Es ist genug”, addig a szóló nagybőgő elindítja utolsó útjára a távozni készülő embert. A következő pár ütem színpadi jelenetre emlékeztet, szinte vizuálisan is megjelenik a hallgató előtt. A vonós szólisták egymástól átveszik a következetesen felfelé lépkedő dallamot, a szólóhegedű pedig a távozó lelket a mennybe emeli. Míg a Gropius lányt megszemélyesítő *g* hangon hihetetlen magasságban cseng ki a hangszer, addig – a kezdő motívum felidézése után – a bőgő komótos, egyre mélyebbre jutó utolsó lépteit halljuk, melynek záró *b* hangja Berget jeleníti meg, így szimbolizálva a két ember között kialakult beláthatatlan és legyőzhetetlen távolságot. Ezalatt, az utolsó két ütemben hosszan zeng együtt a harsonák *h*, *f* (Hanna Fuchs) és a tuba *b* (Berg) hangja. A versenymű utolsó akkordja megegyezik Gustav Mahler, *Dal a földről* című szimfóniájának halált jelképező záróakkordjával,<sup>17</sup> melyet egy végső, lágy sóhajjal enged útjára. A szerző nem csak Manont búcsúztatja, hanem ezzel párhuzamosan Hanna-val való kapcsolatát is, mintha megérezte volna saját halálának közeledtét.

<sup>16</sup> I.m., 33.

<sup>17</sup> Mahler szimfóniájának utolsó akkordja C-dúrban szól.

## Számmisztika

Berg hitt a számok különleges jelentőségében. Douglas Jarman kutatása szerint a zeneszerző babonája egy Wilhelm Fliess nevű orvos könyvein alapszik, melyeket 1914-ben olvasott.<sup>1</sup> Fliess a számok törvényét rendkívül meghatározónak találta; nézete szerint a 23-as szám férfira utal, a 28-as pedig nőre.<sup>2</sup> Berg a 23-as számot teljesen magáénak érezte, ugyanis életének kiemelkedő eseményeihez éppen ez a szám kapcsolódott. 1900. július 23-án szenvedte el első asztmarohamát. Műveit rendszerint 23-án fejezte be: *Drei Orchesterstücke*, 1914. augusztus 23., *Kammerkonzert* 1925. július 23., *Der Wein* 1929. július 23., *Der Wein* hangszerelésének befejezése 1929. augusztus 23., a *Hegedűverseny* komponálásának befejezése 1935. július 23. Legfontosabb leveleinek megírását is erre a napra tervezte, s ő maga szerint a legfőbb hírek ezen a napon érkeztek meg hozzá.<sup>3</sup> Willi Reich Bécsben egy zenei folyóiratot jelentetett meg, amelynek neve Berg kérésére 23 lett, a címlapképet pedig a szerző saját maga rajzolta meg hozzá.<sup>4</sup> 1935. december 23-án már érezte halálának közeledtét, s nem sokkal éjfél után távozott, egyes mondák szerint 12 óra 23 perckor.

Berg műveinek megkomponálásánál törekedett arra, hogy a darab programjához kapcsolódó számok, mint alappillérek világosan felfedezhetőek legyenek. Példaként hozható a *Lírikus Szvit*, mely a 23-as szám köré épült. A teljesség igénye nélkül említve, a darab metronómszámjai mind oszthatók 23-al; a negyedik tétel második témaanyaga a 23. ütemben lép be, s a metronómjelzések is ebből a misztikus számból lettek meghatározva.

A *Hegedűverseny* a 23-as, 28-as és 10-es számokra épült. Berg vázlatainak margóján különféle számkalkulációk is találhatóak.<sup>5</sup> A 28-as szám Manont és Hanna Fuchs-ot jelképezi<sup>6</sup>, a 10-es pedig Hanna kedvenc száma volt.<sup>7</sup>

Jarman megállapításai a következők:<sup>8</sup>

- Metronómszámok: I/a 56 (2×28)  
I/b 112 (4×28)  
II/a 69 (3×23)
- A második tétel összesen 230 (23×10) ütemből áll.
- A darab 10 ütem bevezetővel indul.
- A „Haupt-Rhythmus” először a második tétel 23. ütemében jelenik meg.
- Az Andante 28. ütemében indul el az átvezetés.

<sup>1</sup> *Der Ablauf des Lebens, Vom Leben und Tod*. Lásd: Douglas Jarman: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 218-223. 219.

<sup>2</sup> I.m., 219.

<sup>3</sup> Alban Berg: Írások, levelek, dokumentumok. (Budapest: Zeneműkiadó 1965). 87.

<sup>4</sup> Az osztrák sajtótörvény 23. paragrafusa alapján lehetett egy helytelenül kinyomtatott hír helyesbítését követelni. I.m., 88.

<sup>5</sup> Douglas Jarman: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 218-223. 220.

<sup>6</sup> I.m., 223.

<sup>7</sup> Dr. Kovács Sándor elmondása alapján.

<sup>8</sup> Douglas Jarman: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 218-223. 220-223.



- A Tempo I. az Andante tételrészben a 84. (3×28) ütemben tér vissza.
- A ritmico karakter először az Allegretto 140. (5×28) ütemében jelenik meg.
- Az Allegro tételrész csúcspontja és a Korál kezdete között 10 ütem szólal meg.
- A Korál 23. ütemétől a kürt Berg nevének zenei hangjait idézi: *b-a-g-e*.<sup>9</sup>
- Az Adagio csúcspontja a panaszdal 23. üteme.<sup>10</sup>
- 23 ütemmel a karintiai dal második megjelenése után hallhatóak a szólóhegedűben a *h-f* hangok, Hanna Fuchs nevének kezdőbetűi.<sup>11</sup>
- A II. tétel 223. ütemében, a Kóda 10. taktusában tér vissza az amoroso motívum eredeti alakjában.

Pople a tételek, tételrészek hosszúságát vizsgálta meg.<sup>12</sup> Az első tétel 257 ütemből áll, amely a 28×10-23 képlettel mutatva mindhárom Bergnek fontos számot tartalmazza. Az első tétel Andante szakasza 103 ütemből áll; a két „A” rész között 46 (2×23) ütem íródott. Az Allegretto rész 51+103 ütemből tevődik össze; az 51 ütemes szakasz az első Trióig 28 ütemből, innentől a tétel végéig pedig 23 ütemből áll. A második tétel „Haupt-Rhythmusa” a 104. ütemben indul, ezzel egy 103 ütem hosszúságú szakaszt lezárva, amely az első tétellel való kapcsolatát erősíti. A kétszer megjelenő karintiai dal 14+14, összesen tehát 28 ütemnyi hosszúságú. Bach korálja 22 ütemen át szól, majd a hegedű hangja a 23. ütemben fogy el.

Míg a versenymű első tétele a 28-as szám köré épül, a második tételben a 23-as szám kap hangsúlyos szerepet. Jarman szerint ebben a kontextusban sokkal inkább beszélhetünk kéttételelességről, mint négy részre való osztásról, mert a számok dominanciája egy női és egy férfi tételt különít el.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> II./158-160. ü.

<sup>10</sup> A panaszdal a 164. ütemben kezdődik.

<sup>11</sup> II./222. ü.

<sup>12</sup> Pople/Berg Violin Concerto 62-63.

<sup>13</sup> Douglas Jarman: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 218-223. 221.

## Tonális tizenkétfokúság?

Nem lehet minden kétséget kizáróan megállapítani, hogy Berg hegedűversenye tonális, vagy atonális kategóriába sorolható. Az első tétel g-mollban központosul, a másodikban pedig a B-dúr dominál, persze ez a tonális pillér nem klasszikus értelemben valósul meg, de mégis félreismerhetetlen. Pernye András, ezt a szerkesztési módszert találóan „elburkolt tonalitásnak” nevezi.<sup>1</sup> „Az anyag kettős – tizenkétfokú és ugyanakkor quasi-tonális – értelme nyilatkozik meg a teljes struktúrában...” – írja Adorno a darabról.<sup>2</sup>

Bergét leginkább Schönberggel és Webernrel együtt említik, mint az atonális és a tizenkétfokú zene nagy mesterét, de ha Bergét önmagát, két zeneszerző társa nélkül vizsgáljuk, máris olyan jelzőkre bukkanunk, mint „lírikus-romantikus”<sup>3</sup>, „szenvedélyes”, „emberközpontú”<sup>4</sup>.

Berg a tizenkétfokúságot nagy örömmel fogadta és alkalmazta, hiszen ő maga is rendkívüli jelentőséget tulajdonított a számoknak, azok törvényeinek. Ellenben soha nem tartották vissza a szeriális szabályok attól, hogy olyan irányba fejlessze zenéjét, mely felé a mély, kifejező érzései kívánczok, megszegve ezzel a szigorúan előírt szerkesztési törvényeket. Pernye András szavai világosan tükrözik Berg zeneszerzői gondolkodásmódját: „...Berg hozta létre azt a specifikus dodekafóniát, amely e kompozíciós rendszer dallami lehetőségeit váltja valóra.”<sup>5</sup>

A *Hegedűverseny* tercekből és egész hangokból építkező szeriája is példa arra, hogy a zeneszerzőnél első helyen a rejtett tartalom áll, jelen esetben búcsúzás az élettől, továbblépés a földi létből egy magasabb szférába és az általa komponált felfelé lépdelő tizenkét hang ehhez az úthoz nyújt létrát. Berg ezt írta Hermann Watznauernek szóló levelében: „Hiába, javíthatatlan romantikusok maradunk! Új Hegedűversenyem ezt ismét megerősíti...”<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Pernye/Berg 275.

<sup>2</sup> I.m., 275-276.

<sup>3</sup> I.m., 161.

<sup>4</sup> Pándi Marianne: *Hangversenykalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 301.

<sup>5</sup> Pernye/Berg 186.

<sup>6</sup> Michael Kube: „Preface” In: *Berg Violinkonzert. Klavierauszug*. (München: G. Henle Verlag, 2009). viii.

## Louis Krasner

Louis Krasner 1903. június 21-én született Cherkasy-ban, Ukrajnában, majd öt éves korában szüleivel Amerikába költöztek. Rhode Island-en kezdett hegedülni, később Bostonban, a New England Conservatory-ban Eugene Gruenberg osztályában végzett 1922-ben. 1923-ban Európában folytatta tanulmányait, ahol a legkiemelkedőbb professzorok foglalkoztak vele Flesch, Capet és Sevcik személyében. Szólistaként fellépett Európa szerte és az Egyesült Államokban is.<sup>1</sup> 1949-ig volt a Minneapolis Orchestra koncertmestere, majd a Syracuse University tanára lett és megalapította a Krasner Chamber Music Ensemble-t. 1976-tól a New England Conservatory-ban tanított hegedűt.<sup>2</sup>

Krasner nem csak arról vált ismertté, hogy az ő megrendelésére született Berg *Hegedűversenye*, hanem arról is, hogy 1940. december 6-án az ő hegedűjén szólalt meg először Schoenberg versenyműve Stakowski vezényletével, a Philadelphia Orchestra kíséretében.<sup>3</sup> Louis különösen szeretett kortárs muzsikát játszani, új darabokat bemutatni, repertoárját is ebbe az irányba alakította.<sup>4</sup> Habár játszotta és tanította a hegedűsök által kedvelt és népszerű műveket, színpadra nem vitte azokat. Howard Boatwright Krasner művészi és pedagógusi kvalitása mellett jövőbelátását és bátorságát emeli ki. Soha nem félt kiállni a kortárs zeneszerzők mellett és érezte, hogy az általa bemutatott darabok figyelmet és elismerést érdemelnek.<sup>5</sup> Krasner egyszer eképp nyilatkozott:

Napjaink zenei nyelve természetesen bonyolultabb, csakúgy, mint mai életünk. Talán még 100 év szükséges ahhoz, hogy elfogadják, de hiszem, hogy így lesz.<sup>6</sup>

Ruggiero Ricci miután bemutatták neki Louis-t, azt mondta: „Ó, szóval te vagy az a fickó, aki azt az átkozott darabot játszotta.” Menuhin ezzel ellentétben a Syracuse egyetemen tett látogatása során találkozott Krasnerrel, hogy Berg kéziratoss partitúrájából megvitassanak néhány részletet. Ugyanígy Joseph Silverstein is felkereste őt kikérve a véleményét szakmai kérdésekben, mielőtt Schoenberg koncertjét előadta a Boston Symphony-val.<sup>7</sup>

Berg és Schoenberg versenyműveiről beszélgetve Louis a következőket

<sup>1</sup> Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. (London: Robert Hale Ltd., 1984). 517-518.

<sup>2</sup> I.m., 519.

<sup>3</sup> I.m., 519.

<sup>4</sup> I.m., 517.

<sup>5</sup> Howard Boatwright: „Foresight and Courage: A Tribute to Louis Krasner.” *Syracuse University Library Associates Courier* 20/1. (1985. tavasz): 3-7. 5.

<sup>6</sup> "The language of the music of our day must necessarily be much more complex, if it represents our lives today. It may take another hundred years before it is accepted but I believe that it will be." Lásd: Margaret Campbell: „Obituary: Louis Krasner.” *Independent*. (1995. június 14.) <http://www.independent.co.uk/incoming/obituary-louis-krasner-1586540.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 08. 23.).

<sup>7</sup> Boatwright, Howard: „Foresight and Courage: A Tribute to Louis Krasner.” *Syracuse University Library Associates Courier* 20/1. (1985. tavasz): 3-7.). 5.

mondta Howard Boatwright-nak: „Nem számít, hogy tizenkéthangú technikával íródik egy mű, vagy sem, a lényeg, hogy minden körülmények között jó darab.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> I.m., 6.

## Konklúzió

Berg *Hegedűversenyén* érezni azt a végtelen szomorúságot, melankóliát, belső őrlődést, ami a szerzőben a komponálás folyamán élt. Manon elvesztése szembesítette őt azzal, hogy a halál nem válogat, akár egy fiatal, kedves teremtményt is magával ragad. A szerző ekkor még nem sejtette, hogy a rekviemül megírt versenymű az utolsó befejezett műve lesz, mégis alkalmat talált arra, hogy rengeteg önéletrajzi utalással kvázi ő is búcsút intsen az életnek. Berg megtalálta a hegedűben a lehetőséget, hogy őszintén kifejezze vele bánatát, fájdalmát, panaszát. Ha szükséges, a hegedű sóhajt, sír, dühöng, vergődik, panaszkodik. A zeneszerző kihasználva a hangszer hang- és technikai lehetőségeit, minden hangulathoz a legmegfelelőbbet választotta. A hegedű adta megszólaltatási lehetőségek rendkívül sok fajtája kapott szerepet a versenyműben.<sup>1</sup>

A romantikus koncertekkel és előadási darabokkal ellentétben ezek az effektusok nem magamutogatóak, nem azért íródtak, hogy az előadó csillogtathassa fölényes tudását. A különböző technikai előírások, hanghatások egy teljes részletében megtervezett program, vagy akár történet részei, s mindegyikük konkrét gondolatot, érzelmet, vagy kifejezést szimbolizál. Berg alkotásában a főszerep nem a szólistáé, hanem a hangszerével létrehozott kifejezésé. Reich szerint mivel az első tételben a szólista és a zenekar egyenrangú szerepet játszik, a szerzőnek az jelentett kihívást, hogy a szólista anyagát miként olvaszthatja bele a tematikus anyagba. Reich kiemeli azt is, hogy a második tétel üveghangjai és kettősfogásai már a lejátszhatóság határát súrolják, mindemellett a panaszdal is kivételes kvalitást igényel a szólistától, hogy a vele közös dallamot játszó hegedűket és brácsákat vezetni tudja.<sup>2</sup> A darabban többször olvasható olyan utasítás, hogy a hegedűnek hangerőben vissza kell vonulnia, ezáltal átengedni egy-egy zenekari hangszer hangját.<sup>3</sup> A karintiai dal például a kürtökön, majd a trombitákon szólal meg; a szólóhegedű anyaga mindvégig csupán kísérő, kiegészítő funkciót tölt be, mintha kamarazenét hallgatnánk.

Az egész darabra rendkívül jellemző a hangszínek sokaságának érzékeny váltakozása, mint az legszembeötlőbb a korálban. A szerző minden sorhoz külön utasítást adott: deciso, doloroso, dolce, risoluto, amoroso, melyeket csak egy igazán átélt előadás, a hangszerével együtt lélegző szólista képes megteremteni. Berg alkotása hegedűverseny, de valójában inkább egy érzelemhalmaz, amely versenymű formában szólal meg, varázslatos hangszereléssel.

<sup>1</sup> Kettősfogás- és akkordmenetek, staccato, spiccato, futamok, üveghangok, col legno játékmód, balkéz pizzicato, glissando.

<sup>2</sup> Willi Reich: *The Life and Work of Alban Berg*. (London: Thames and Hudson, 1965). 184.

<sup>3</sup> I./167., 184. Háttérben kell maradnia a szólistának az I/ 54-62. és 214-228. ütemek közötti részekben is.

## Bartók Béla: *Hegedűverseny (1937-38)*

### Keletkezéstörténet, fogadtatás

Mielőtt a zeneszerző hozzáfogott volna hegedűversenyének megkomponálásához, már számos hegedűre írt darab volt a háta mögött: egy két tételes versenymű, hegedű-zongora szonáták, két rapszódia, hegedűduók, vonósnégyesek. Bartók, aki nem pusztán zeneszerző volt, de kiváló zongorista előadó is, örömmel lépett fel hangversenyeken hegedűművészekkel, ahol saját darabjai mellett barokk, klasszikus, romantikus és 20. századi szonátákat is játszottak. Kamarapartneri elsősorban a világhírű Hubay-iskola növendékei és a Zeneakadémián végzett előadók voltak. A hegedűsökkel való sok éves munkának köszönhetően Bartók technikai szempontból is alaposan megismerte a hegedűt.

Székely Zoltán 1936. augusztus 10-én írt levelében kérte meg a szerzőt, hogy komponáljon számára egy hegedűversenyt.<sup>1</sup> Somfai László rávilágít arra, hogy Bartók ekkor éppen egy zenekari darabon dolgozott és a már meglévő ötleteit felhasználva egy variációs formában írt kompozíciót ajánlott Székelynek; a hegedűs viszont ragaszkodott a 3 tételes versenyműhöz, s a zeneszerző ennek eleget téve végül klasszikus felépítésű tételekbe zárta változatait.<sup>2</sup> Bartók így írt Székely Zoltánnak 1938. szeptember 14-én: „[...] tulajdonképpen szabad variációja az I.-nek (úgy hogy sikerült kifognom rajtad, mégis variációkat írtam). [...]”<sup>3</sup>

Nem sokkal a felkérés után a zeneszerző kiadójától, a bécsi Universal Edition-tól hegedűversenyek partitúráját kérte átvizsgálásra. Ők még szeptemberben elküldték neki Weill, Szymanowski és Berg koncertjeinek kottáit.<sup>4</sup> Bartók a *Hegedűversennyel* lassan haladt. Ez valószínűleg nem azért alakult így, mert ötlet híján volt, sokkal inkább azért, mert más munkákat is fontosnak tartott. A versenymű végleges formájáig és hangszerelésének befejezéséig elkészítette kézzongorás szonátáját és a *Kontrasztokat*. Mindeközben rengeteget utazott, koncertezett Magyarországon és külföldön.<sup>5</sup> 1938 januárjában Wilhelmine Creelnek írt levelében Bartók a következőképpen fogalmazott:

Mi mindnyájan elég jól vagyunk. Két nagy művet kellett a nyáron komponálnom, de sajnos, csak az egyiket tudtam befejezni (egy szonátát 2 zongorára és ütősökre). A másodikat (egy hegedűversenyt) még nem fejeztem be – ez nyomasztó teherként nehezedik rám.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Somfai/Tizennyolc 105.

<sup>2</sup> I.m., 105.

<sup>3</sup> I.m., 105.

<sup>4</sup> Kroó/Bartók kalauz 209.

<sup>5</sup> Bartók Béla Ifj.: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 361-407.

<sup>6</sup> Blev 872.

Habár Bartók a partitúra végén a komponálási időszakot 1937 augusztusa és 1938. december 31. közé datálja, a *Hegedűverseny* esetében a mai formájának megszületése szélesebb időszakot foglal magába.<sup>7</sup> Somfai László megvizsgálván Bartók 1943-ban Spivakovsky-nak küldött kézirat vázlatait megállapítja, hogy a *Hegedűverseny* fontosabb témái 1937-ben születtek. Ennek a papírlapnak a hátoldalán látható ugyanis néhány téma a szerző kézzongorás szonátájából, amelyet az év májusában rendelt tőle Paul Sacher.<sup>8</sup>

1937 augusztusában Székely és Bartók Budapesten átjátszották a *Hegedűverseny* első két oldalát, 83 ütemet.<sup>9</sup> A próbaoldal elején látható *Tempo di verbunkos* felíratot a szerző később elhagyta.

Bartók először az első és második tétel hegedű-zongora változatát készítette el, amit ősszel és télen hangszerelt meg. Ezután született a harmadik tétel, amit egyenesen a partitúrába írt, zongorakivonatát csak később vetette papírra.<sup>10</sup>

Bartók Székely Zoltánnak küldött 1939. február 8-i levelében még számos javítást eszközöl a *Hegedűverseny*ben mind a zenekari, mind a szóló részben. 1939 márciusának elején a két művész Párizsban találkozott és zongora kísérettel gyakorolták a teljes versenyművet. A zeneszerző ekkor határozta el, hogy két tizenhatod felütést ír a szólóhegedű kezdő *h* hangja elé.<sup>11</sup> Az ötlet, hogy ilyen módon induljon a hegedűn megszólaló főtéma, Frid Gézától, Bartók régi zongorista növendékétől származik, aki egy korábbi találkozásuk alkalmával javasolta a szerzőnek ezt a változtatást. Frid visszaemlékezése szerint Bartók nem szólt, csak elmosolyodott fiatal barátja merészségén, s évekkel később – amikor a kotta nyomtatásban megjelent – látta meg, hogy volt mestere megfogadta tanácsát.<sup>12</sup> Bartók így írt Székely feleségének március 9-én<sup>13</sup>:

Kedves Mien,  
nagyon jó és hosszú próbákat tartottunk Zoltánnal Párizsban, a versenymű szólórészét valóban pompásan játssza. Mellékelve küldök néhány ütemet (alternatívát), ezeket haladéktalanul a másolóknak kell adnia. - Sietünk, néhány perc múlva indulunk Baseltől Budapestre. Remélem a versenymű előadása kitűnő lesz, milyen kár, hogy nem lehetek jelen.  
A legszívélyesebb üdvözzel

Béla

<sup>7</sup> Ha valóban felhasználta Bartók az 1936-ban elkezdett zenekari darab ötleteit a *Hegedűverseny* második tételéhez, akkor ez az időszak idáig nyúlik vissza.

<sup>8</sup> Somfai/Tizennyolc 105.

<sup>9</sup> I.m., 107.

<sup>10</sup> Kroó/Bartók kalauz. 211.

<sup>11</sup> Somfai/Tizennyolc 107.

<sup>12</sup> Laki Péter (szerk.): *Bartók and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 1995). 247-251. 248.

<sup>13</sup> Blev. 619.

Az ősbemutató így Bartók nélkül zajlott 1939. március 23-án Amszterdamban, Székely Zoltán közreműködésével, a Concertgebouw zenekarával. Az előadást Willem Mengelberg vezényelte. A hegedűművész megőrizte a koncert felvételét, melyet a Hungaroton felújított és a Bartók lemezösszkiadás mellékleteként 1971-ben megjelentetett.<sup>14</sup>

Bartók 1940 októberében feleségével Amerikába költözött.<sup>15</sup> 1941-ben Bartók János, Bartók Béla unokaöccse utánajárt Székely Zoltánnál, hogy meddig érvényes a darabra kapott kizárólagos előadási joga. Mivel az két évre szólt, nem volt akadály megszervezni egy hazai bemutatót. Bartók Szabolcsi Bencénél hagyta a *Hegedűverseny*nek egy partitúráját, ebből kellett kiírni a szólamokat. Mivel a budapesti bemutató különböző okoknál fogva késett, így először Kolozsváron csendült fel a darab Szervánszky Péter előadásában, Vaszy Viktor vezényletével 1943. szeptember 27-én. A hangversenyen a Kolozsvári Filharmóniai Társaság működött közre.<sup>16</sup> Bartók János a következőképpen emlékezett meg a bemutatóról a *Magyarország* című újság hasábjain, két nappal a bemutató után:

A Hegedűverseny Bartók művei között is megérdemli, hogy legeredetibbnek és legújyszerűbbnek nevezzük...Emlékezés van ebben a műben a kései Beethovenre, Bachra és Kodályra...A kolozsvári filharmonikusok zenekara a legjobb igyekezettel idomult Bartók színeihez, mely újság még egyelőre a zenekari tagok többségének. Vaszy Viktor Bartók-előadása jó példa arra, hogy nincsenek legyőzhetetlen nehézségek és Bartók ugyanúgy játszható, mint Bach, vagy Mozart. A kolozsvári bemutató egyedülálló nagy sikere mindenesetre megmutatja, hogy megfelelő munka árán lehet jól is előadni mai zeneműveket Magyarországon és hogy a magyar műzenének már idehaza is van megértő közönsége.<sup>17</sup>

A zeneszerző először 1943 októberében, New Yorkban hallotta a darabot zenekarral, Tossy Spivakovsky előadásában. Erről az élményéről így számolt be Szigeti Józsefhez szóló levelében:

[...]meghallgatta rádión és azt hiszi, ilyen heg. versenyt Beeth. Mendels. és Brahms óta nem írtak. Sic Ormándy! – Az előadás csakugyan kitűnő volt [...] A kritikusok persze – hivek maradtak önmagukhoz, bár egy árnyalattal kedvezőbben írtak, mint rendesen. [...]<sup>18</sup>

A amsterdami zenerajongók nagyon várták a Bartók koncert bemutatását. Részletes műsorismertetőt szerkesztettek, amely nem csak a zeneszerzőt mutatta be, de a

---

<sup>14</sup> LPX 11573.

<sup>15</sup> Bartók Béla Ifj.: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 427.

<sup>16</sup> Rakos/Hegedűjáték 9.

<sup>17</sup> Rakos/Hegedűjáték 8.

<sup>18</sup> Blev. 699.



versenymű formai magyarázata és a főbb témák kottái is helyet kaptak benne. A kritikusok ünnepezték a hegedűművészt és a karmestert, a darab viszont vegyes érzelmeket keltett. A legtöbbjük azonban kiemelte, hogy egyszeri hallás után nem vonhatnak le messzemenő következtetéseket.

A művet, melyet Székely Zoltán, mint szólista mesterien játszott, gondos, jól sikerült magyarázattal látták el és a közönségre tett hatás – amint azt a végén elhangzott hosszú és szivélyes taps bizonyította – kedvező volt: sokkal kedvezőbb, mint az ilyen rendkívül konzervatív környezetben jelenleg várható. [...] Bartók viharos forradalma megcsendesedett és szellemisége egyelőre szelídnek látszik. [...] Bartók kísérleti korszaka az ötödik kvartettben és a húros- és ütőhangszerekre írt Zenében egy csaknem végső magaslati ponthoz érkezett el, hogy azután alászállás következzen a felületességbe. Ez az alászállás a két zongorára írt szonátában már világosan látható és úgy látszik, hogy mind a mai napig tart. [...] „Még tetszik is nekem” – mondják a folyosókon. Ez a tetszés tíz esetből kilencben a szerző gyengeségének jele. Bár mondtam már: ezen a téren balgaság minden prófécia.<sup>19</sup>

Azokat, akik hallhatták a mester későbbi műveit – a Mikrokozmoszt zongorára, az Ötödik Vonósnégyest, a Szonátát két zongorára és ütőhangszerekre – meglepheti, hogy ebben a Hegedűversenyben sok tekintetben egészen más Bartókkal találkoznak. A fanatikus impulzív hang, a vakmerő fordulatok, a rikitó színek hiányoznak innen; a zene pedig egy nagyon áttekinthető keretbe, szinte azt mondhatnánk, a főforma és a variáció hagyományos keretébe illeszkedik bele, tuttik és szólók váltakoznak, coda előtti kadenciával és tonális jelleggel. [...] Nélkülözzük a Bartókra annyira jellemző koncentrátságot és kötöttséget is.<sup>20</sup>

Bartók megtalálta azt a sajátos melodikát, amelyben saját kifejezési szándéka a népdal elemeivel olvad egybe. [...] Bartók megtalálta továbbá az élő kapcsolatot alkotókészsége szemmel láthatóan ritmikus törekvései és a melódiák és harmóniák világa közt. Megtalálta végül teljesen egyéni hangszerezése felsőbbrendű uralmát, amelynek bázisa magának a kompozíciónak stíluselemeiben nyugszik. Egység állott elő tehát, amelynek érettségéről évtizedek tapasztalatai, kutatásai és küzdelmei tanúskodnak. Az anyag feletti győzelemnek ezt az érzését még erősíti a szelíd, bölcs hangzás, amely itt végre megvalósulásra talált.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> L. M. G. Arntzenius kritikája a *De Telegraaf* című újságban jelent meg 1939. március 24-én. A teljes cikket lásd: Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940).” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962). 189-727. 698-699.

<sup>20</sup> Herman Rutters cikke 1939. március 24. *Algemeen Handelsblad*. A teljes kritikát lásd: i.m. 699-700.

<sup>21</sup> Részlet Lou van Strien 1939. március 24-én a *Nieuwe Rotterdamsche Courant*ban megjelent írásából. Lásd: i.m., 700-701.

Budapesten, hosszú várakozás után 1944. január 5-én csendült fel a Bartók-koncert Szervánszky hegedűjén a Székesfővárosi Zenekar kíséretével és Ferencsik János vezényletével.

## Elemzés

### A *Hegedűverseny* I. és III. tétele

Amíg Bartók 1. és 2. zongoraversenyében a barokk stílushoz és Stravinsky művészetéhez fordult ihletért, addig hegedűversenyében a 19. századi romantikus versenymű-hagyományt folytatta.<sup>1</sup> Koncertje 3 tétel, I. Allegro non troppo, II. Andante tranquillo, III. Allegro molto. Veress Sándor gondolatát idézve:

...a két szélső tételt hallgatva...önkéntelenül is a formát robbantó, az anyaggal harcoló Beethoven jut eszünkbe. Úgy hisszük, a mű szélső tételai mind a szólóhangszer kezelésében, mind formában, a mai technikai lehetőségekkel felfokozott mértékben egyenes folytatásai a Beethoven – Brahms hegedűverseny vonalaknak.<sup>2</sup>

Bartók Székely Zoltánnak lejegyzett kéziratában az első tétel előtt Tempo di verbunkos feliratot találunk.<sup>3</sup> A verbunkos magyar nemzeti zenénk meghatározó formája. Szabolcsi Bence *A XIX. század magyar romantikus zenéje* című könyvében így ír: [...] A verbunkos e korban a nemzeti öntudat hangja; szorosan vett zenetörténeti szempontból pedig az első szélesebben megalapozott magyar műzenei stílus[...]<sup>4</sup> Ehhez a stílushoz nyúlnak a zeneszerzők, ha mélyen magyar témájú művet alkotnak.<sup>5</sup> Így tett Bartók is hegedűversenye megírásakor, abban az időben, amikor többek között Magyarország is attól tartott, hogy a fasiszta Németország bekebelezi. Habár a versenymű hangulata nem tükrözi a háború előtti félelem és bizonytalanság érzését – ami Bartókot nem sokkal a darab megírása után hazájának elhagyásához vezette – a verbunkos stílusban íródott anyag a magyarságba, a nemzeti összetartozásba való kapaszkodást mutatja. Miközben a szerző kéziratát külföldre menti<sup>6</sup>, megalkotja a *Hegedűversenyt* tele magyar színekkel, formákkal, érzésekkel. Az említett táncformát – melyet eleinte katonatorzókön játszottak – változatos figurák, gazdag cifrázat, páros ütemű, pontozott ritmus, triolák alkalmazása jellemzi. Lassú és gyors dallamok követik egymást. Bartók a Tempo di verbunkos feliratot végül nem tartotta meg.<sup>7</sup>

Az első tétel szonátaformában íródott, amely variációs stratégiát is magában rejt. Bónis Ferenc mutatott rá arra a tényre, hogy a zeneszerző Liszt nyomában haladt,

<sup>1</sup> Laki Péter: „Violin works and the Viola Concerto”. In: Amanda Bayley (szerk.): *The Cambridge Companion to Bartók*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). 133-150. 146.

<sup>2</sup> Veress Sándor: „Bartók Béla Hegedűversenye”. In: Somlyó György (szerk.): *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach*. (Budapest: Corvina Kiadó, 1982). 218-219. 219. Az írás a Magyar Csillagban 1944. március 1-jén jelent meg.

<sup>3</sup> Somfai/Tizennyolc 107.

<sup>4</sup> Rakos/Hegedűjáték 19.

<sup>5</sup> Bartók fiatalkori műveiben alkalmazta a verbunkost, majd elfordult tőle, mint minden városi zenétől. *A fából faragott királyfi* operájában ez a stílus negatív jelentéssel tűnik fel. Idősebb korára azonban megváltozott a szemlélete és nemzeti hagyományként tekintett a verbunkosra.

<sup>6</sup> Blev 587-588., 590-592.

<sup>7</sup> A verbunkos tempók tájegységekként és koronként különbözőek voltak, másrésről külföldön nem értették volna ezt a meghatározást.

amikor hegedűkoncertjének felépítését megtervezte. Bartók a következőket mondta a Magyar Tudományos Akadémián tartott *Liszt-problémák* című székfoglaló beszédében: „...nálá található a ciklikus szonátaformának közös témákkal, variációs alapon történő legelső tökéletes megalakítása...”<sup>8</sup> Bartók hegedűversenyének szélső tételei közös dallamanyagból, azonos szerkesztési elv szerint egymás variációi. A középső tétel egy önálló variációs anyag, amely a témából, annak hat változatából és a téma visszatéréséből áll.<sup>9</sup>

Kijelenthetjük tehát, hogy Bartók koncertje romantikus hagyományokra épülő, szonátaformában íródott variációs darab, amely magában hordozza a nemzeti műzenei stílusként ismeretes verbunkos hagyományát és a magyar paraszti népdalok hangulatát. Ha mindehhez még hozzávesszük a dodekafon iskolára utaló 12 hangból álló dallam tökéletes beépítését, akkor biztosak lehetünk benne, hogy Bartók, korának legszínesebb, legrendhagyóbb versenyművét alkotta meg.

A darab hat ütemes zenekari bevezetővel kezdődik.<sup>10</sup> Ez a rövid introdukciónem rendhagyó, hiszen többek között Mendelssohn, Dvorak, Sibelius és Berg hegedűversenye kezdetén is csak pár taktust játszik a zenekar. A szólóhegedűnek a hárfa akkordjai és a mélyvonósok unisono pengetései ágyaznak meg, mely Laki Péter szerint utalás lehet a Beethoven versenymű kezdő timpani hangjaira.<sup>11</sup> E fölött az állandó negyedlüktetésű basszusmozgás fölött szólal meg a verbunkos stílusban íródott főtéma (15. kottapélda). Bartók ugyancsak verbunkos jellegű Kossuth-témája<sup>12</sup> is ostinato kíséretre épül, csakúgy, mint az *I. rapszódia*.<sup>13</sup> A főtémát elsőként a hegedű mutatja be.



15. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 6-14. ütem

<sup>8</sup> Bónis/Hódolat 98.

<sup>9</sup> Bartóknál csupán rövid zongoradarabjaiban találkozunk variációs stratégiával; a *Hegedűverseny* II. tétele az első nagyszabású variációs formában megírt alkotása.

<sup>10</sup> Bartók eredetileg 4 ütem bevezetőt tervezett, majd a bemutató előtti főpróbán megváltoztatta 6 ütemre. Lásd: Somfai/Tizennyolc 107.

<sup>11</sup> Laki Péter: „Violin works and the Viola Concerto”. In: Amanda Bayley (szerk.): *The Cambridge Companion to Bartók*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). 133-150. 146.

<sup>12</sup> Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra 1903. BB 31 / DD 75 / W 3

<sup>13</sup> Bónis Ferenc szerint Bartók ezzel Kodály *Háry János* Intermezzójára utal. lásd: Bónis/Hódolat 20.

A főtéma az új stílusú magyar népdalok négysoros strófászerkezetét idézi, azzal az eltéréssel, hogy 4+4+4+3 ütemes A A5 B Av elrendezésű. Az utolsó sor rövidegét Bartók poco allargando utasítással hozza egyensúlyba, amit az előadói gyakorlatban egy picic levegővétel is követ és ezáltal megszületik a négyszer négysoros érzés. A Tossy Spivakovsky-nak elküldött bartóki kézirat-vázlatot vizsgálva Somfai László rávilágít arra, hogy a téma, mint önálló dallam fogalmazódott meg a szerzőben, hiszen a végső verzió kottájában több helyen eltér a harmóniai alátámasztás. Szintén Bartók vázlata árulkodik arról is, hogy a téma 8., 10. és 12. ütemében található futamokat a szerző később töltötte ki hangokkal, mert amikor első gondolatként papírra vetette, csupán egy felfelé ívelő vonallal jelezte azok irányát. A 9-12. ütemek között néhány hangot és ritmust is megváltoztatott később.<sup>14</sup>

A 22. ütemtől hirtelen karakter- és tempóváltás következik; 8-12 metronómszámmal gyorsul a zene.<sup>15</sup>

a tempo (mosso) ♩ = 112-108

Solo Violin

16. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 22-24. ütem

Egy pentatonikus, a *h* hangot körülíró, előremutató dallam indul útnak, amely egyre fokozódó tempójával, a klarinét és a fuvola futamaival kiegészítve, majd a szakasz utolsó három ütemében kiteljesedve és lelassítva megérkezik a következő zenekari közjátékra, amely a főtéma dallamaiból kánont szöve folyik tovább. A *Tranquillo* rész előtt a szerző hirtelen elvágja a folyamatot, majd éteri csengésben, nyugodt tempóban a szólóhegedűvel eljátszatja a főtéma utolsó változatát *f* hangról, kvintváltást idézve.

Az 56. ütemnél kezdődik az átvezető rész; erőteljes, marcato kvintolák követelnek maguknak figyelmet.

<sup>14</sup> Somfai/Tizennyolc 107.

<sup>15</sup> A darab egészére jellemző a hirtelen karakterváltás: feszes tempójú, vagy lágy szakaszok és dinamikus mozgású energikus részek váltogatják egymást.

**Risoluto** ♩ = 120

Solo Violin

17. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 56-58. ütem

Az ereszkedő dallamvonalú<sup>16</sup> frázisok kétütemenként építkeznek; a témafosztlány mindig a kezdőhang alsó oktávján fejeződik be. Egyvonalas *g*-ről indul, majd egy kvinttel feljebb *d*-ről, utána pedig kétvonalas *g*-ről hangzik el ugyanaz a dallam. Utoljára háromvonalas *f* hangról indít a zene, ami szépen, kromatikus lecsurog a kis *a* hangig. A 67. ütemtől a kvintolák megszakítás nélkül, a hárfa glissando-k segítségével, örvényszerűen áramlanak a melléktémaig, csupán az utolsó ütemben fáradnak el.

A 73. ütemtől indul a melléktéma. Ebben a *Calmo* felirattal ellátott részben a zenekar folytatja a már másfél ütemmel korábban megkezdett sextola mozgást, halkán egymásnak adogatva azt még három taktuson keresztül. Bartók rendhagyó módon, három ütemenként kísérő szerepet ad a szólistának. A vonóskar csak akkor enged át magát valóban a melléktéma végtelen lebegésének, amikor a szólóhegedűtől átveszi a dallamot. A zenei anyag, az 56. ütemben hallottakkal egyetemben ereszkedő vonalat mutat, a *b*, *disz* és *gisz* pillérekre építve. Ha a *b* hangot *aisz*-ként vizsgáljuk, akkor kvintlépések rajzolódnak ki előttünk.

**Calmo** ♩ = ca. 90

Solo Violin

18. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 73-76. ütem, a pillérek pirossal bekarikázva

A dallam 12 hangból áll, tonális szerkesztésben. „Nemcsak kihasználja a hangközökben rejlő feszültségeket és vonzásokat, hanem egyetlen harmóniai tengelyre fűzi fel a tizenkét hangot.” – írja Lampert Vera.<sup>17</sup> A két hegedűszólam és a brácsa válasza szintén 12-fokú szerkesztésben íródott, a szólóhegedűéhez hasonlóan *a* hangtól *a* hangig terjed, ami a mozdulatlanság, a lebegés és a végtelen érzését kelti. Az előadói gyakorlatban többször előfordul, hogy ez a rész átgondolatlanul, túlságosan

<sup>16</sup> Ez szintén népzenei vonatkozás.

<sup>17</sup> Lampert Vera: „Bartók Béla: Hegedűverseny” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1974/4.* (Budapest: Zeneműkiadó. 1974). 56-66. 62.

kifejezően, sűrű vibratóval, romantikusan, nyitottan hangzik el, a lehetőségét sem adva meg annak, hogy a közönség felismerje a rész valódi lényegét.

A 92. ütemben hirtelen, önmagát ismételve felsikolt Bartók jellegzetes „gamma-akkordja”, amelynek felépítése kisterc+kvart+kisterc : *a, c, f, asz*.<sup>18</sup> A hegedű kromatikus *gisz* és *disz* hangról induló kvintoláival érkezik meg a zárótémához. A szólólista határozott tizenhatod menetekkel – ahol szintén megtalálhatóak az előbb említett bartóki akkordok felbontásban – és a zenekar vidám, népi tánczenét idéző közjátékával száguldunk a következő rész felé.

A 115. ütemtől induló kidolgozás zenei anyaga a tételt bevezető vonós pizzicato-dallamot idézi és fejleszti tovább. A melódia meghatározó elemei a kvartlépések, melyek vissza-visszatérnek az *f* hangra, abban találva nyugvópontot. Ugyanez figyelhető meg a hegedű következő megszólalásánál a 129. ütemtől, ahol a dallamvonal az előző rész tükörképeként hullámzik és többször megpihen a *c* hangon.

A következő, Molto tranquillo jelzésű rész egészen a Vivace szakaszig földöntúli, éteri hangzással ajándékoz meg. A dallam egyre magasabbra kapaszkodik és ezzel párhuzamosan halkul, mígnem teljesen elfogy. Ezt a részt a következő szakasztól Bartók egy lélegzetvételnymi szünettel választja el; engedi a zenét kicsengeni, a hangulatot megélni. A zeneszerzőnél ez a kis aposztróf valódi, nem meghatározott hosszúságú szünetet jelöl.<sup>19</sup>

Ezután csap le a Vivace rész hirtelen karakter- és tempóváltással. A triolák révbe érnek és szikrázó, energiával teli, rendkívül gyors tizenhatodokban robbannak elemeikre. A zenekar szinkópált közbeszólásaival szinte meglódítja a zenét. A 169. ütemben a kürtszólamban megjelenő főtéma-foszlány már a repríz közelségét érzékelteti és ezt az angolkürt is nyomatékosítja.

A 179. ütemtől kezdve a szólóhegedűnél olyan anyaggal találkozunk, amit elsősorban zenekari vonósok szólamában alkalmaznak: a szólólista halkán tremolózik a láb közvetlen közelében, míg a zenekari vonósok hosszú kötőív alatt éneklük a melódiát; a szerző ezzel a szerepcserével kamarazenei kontextust teremt. A rész az utolsó két ütem pentaton dallamával egészen a reprízig vezet.

A visszatérés a főtéma tükörfordításával indul (19. kottapélda).<sup>20</sup> Tempója 16 metronómszámmal gyorsabb, mint a mű elején, kísérete pedig egyáltalán nem kelt olyan biztosságot és természetességet, mint a darab első felében megszólaló negyedlüktetésű akkordmozgások.

<sup>18</sup> Lendvai Ernő elnevezésében terjedt el a bartóki alfa-akkord, amelynek a gamma-akkord az egyik megfordítása.

<sup>19</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 266.

<sup>20</sup> Lampert Vera tanulmányában megjegyzi, hogy Bartók korábbi szonátaformában írott darabjainak visszatérésében megfordította a témák inverziós megjelenését és megváltoztatta ritmikus és metrikus képüket. A *Hegedűverseny* ebből a szempontból rendhagyó, hiszen a főtéma fordítása tér vissza elsőként, majd eredeti formájában is felcsendül. Lásd: Lampert Vera: „Second Violin Concerto” In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. (Portland: Amadeus Press, 1994). 515-525. 519.

**Meno vivo (quasi subito) ♩ = 116**

Solo Violin

*p, con calore*

*p*

19. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny (2.)*, I. tétel, 194-197. ütem

A szólóhegedű *con calore* utasítást kap; az elsőhegedű tremolózik, ami mindig valami izgatottságot sugall, a brácsák halk ponticello tizenhatod-menete, a hárfa ugrádozása és a cseszta kvintolái is sűrítik az anyagot. A második strófától a szekund szólam veszi át a brácsa tizenhatod-menetet; ők már sordino-val játszanak, ami ismét egy újabb szint hoz a textúrába.

A zenekari átvezető rész ritmikailag a megfordított téma kistercre lépő utolsó motívumára épít. Véletlenszerűen, különböző szólamokból hallhatjuk ezt a ritmusképletet, amivel a vonósok a 211. ütemben, a teljes zenekar pedig egy ütemmel később találkozik. Amikor belép a szólóhegedű a téma eredeti alakjával, az előtte lévő két ütem átértékelődik a főtéma felütésének előkészítésévé. Visszatér a kezdő lüktetés, viszont a dallam piano-ban és nagyon magas regiszterben szólal meg, ami az emlékezés képzetét kelti. Az emlékezését, amely már nem olyan tiszta, meg-megáll egyes hangokon, majd bevillan a 22. ütem határozott, ellentmondást nem tűrő dallama. Ez itt a 220. ütemben található.

A következő zenekari átvezető egy grandiózus, szinkópált ritmusra épülő szakasz, amely nem hasonlít a tétel első felében található paralel részhez, könyörtelenül rohog a melléktémáig. A két dallam már nem várja meg, hogy a másik szépen kibontakozzon, hanem egymás szavába vágva cikáznak. Így nincs időnk a 12 hangú végtelenségbe merülni, mert pár ütem múltán lecsap rá a kegyetlen jelen. Végül a melléktéma egy hosszú, hangosodó glissando-val érkezik meg a Vivace részhez.

A 280. ütemben megszólaló „gamma-akkord” már nem visít úgy, mint a 92. taktusban; ez inkább egyre fokozódó félelmet kelt, a következő fordítások pedig meghasonlottság érzését sugallják. A kvintolák ellenben semmit sem veszítve erejükből egészen a kódáig üldözik a hegedűt, ahol a *d* nyugvópotra érve végre beteljesülést érzünk. A tonika *d* sokáig vonzza a hangokat, a melódia nem tud elszakadni tőle. Bartók ezen a ponton (303. ü.) negyedhangokat alkalmaz,<sup>21</sup> amik természetesen a *d* hangot írják körül; misztikus ragaszzkodás ez, amely csak a cadenza-ba vezethet.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Bartók negyedhangokat alkalmaz még *A csodálatos mandarin* hegedű szólamában a 84. ziffernél és a cselló szólamban a 85. ziffer után, a *VI. vonósnégyes* Burletta tételében és a *Szólószonáta* Presto tételében.

<sup>22</sup> A szerző a negyedhangokat felfelé, vagy lefelé mutató kis nyilakkal jelölte.



A versenymű cadenza-ja nem azért íródott, hogy a szólista virtuozitásával kápráztassa el a közönséget, Bartók nem akarja kiaknázni a hegedű technikai lehetőségeit. A cadenza szerves része a tételnek és a drámai felépítésnek. Rövid, eltérő karakterű szakaszokat komponál egymás után. Halk tizenhatod hullámmal indít, mely felfelé haladva egyre szűkül, lefelé pedig bővül: kvint, kvart, terc, szekund, terc, kvart, kvint lépéseket használva, az állandóságot, az ideálist sugallva. Ezt váltja fel egy kisnyújtott ritmusra épülő, trillákkal tarkított, feszültséget keltő, kisszekund és kisterc lépésekkel lefelé haladó szakasz. Ez a hangsor beletorkollik újra a már megismert tizenhatod hullámmal. A részek váltogatják egymást, kiutat a 3/2-es ütemmutatóval ellátott, dupla kvintfogásos szakasz ad, ami később hármas akkordokban folytatódik. Lírai *meno forte* rész következik, amelyben a kettősfogások hol szólamonként, hol pedig együtt mozognak, ezáltal is különböző karaktereket szembeállítva egymással, viszont töretlenül építkezve és haladva a 354. ütemben található főtéma-részlet felé. Bartók kromatikájának egy másik modelljével zárja a következő tutti részt: a váltakozó kvart és kisszekund lépésekből álló, kisnyújtott, kisszinkópás ütemekkel.<sup>23</sup>

A 373. ütemtől a szerző már négyes akkordokat is játszat a szólistával, amit a zenekar vonósai talpas pizzicato-val nyomatékosítanak.<sup>24</sup> Ezután egy négyütemes rubato „kiskadencia” következik, dupla- és hármasfogások sorozata, amelybe minden alkalommal kegyetlenül belesikolt az üres e-húr. Végül, hogy a hangnemet nyomatékosítsa, három és fél ütemen keresztül szól a hegedű *aisz* vezetőhang trillája, ami elvisz bennünket a teljes zenekar utolsó *h* hangjáig.

Míg az első tétel páros lüktetésben íródott, a harmadik tétel páratlan ütemű, hasonlóan Bartók 2. zongoraversenyének szélső tételeihez.<sup>25</sup> Csakúgy, mint a darab kezdetén, itt is a zenekar készíti elő a talajt a szólóhegedű belépésének, amely felidézi a versenymű első témájának hangjait.<sup>26</sup> A hirtelen karakterváltás, majd a dallam állandó felfelé törekvése is megegyezik a nyitótétel szerkesztési formájával. A zenekar 64. ütemtől induló fuga-szerű belépései az első tétel 43. ütemében kezdődő átvezető részét idézi. Az első tétel 56. ütemétől megismert kvintolás szakasz a III. tétel 87. ütemétől triolákban tér vissza. Frázisainak indítóhangjai azonosak a variált résszel: *g1, d2, g2, f3*. A melléktémában ritmusvariációt figyelhetünk meg; a szerkesztési elv és a

<sup>23</sup> Ez az un. 1:5 modell Lendvai Ernő elnevezésében.

<sup>24</sup> A talpas pizzicato technikája abban rejlik, hogy az adott húrt a játékos két ujjá közé veszi és olyan mértékben feszíti meg, majd engedi el, hogy az a fogólapon csapódjon vissza, ezáltal különleges hangeffektust képezve.

<sup>25</sup> Ez a 16-17. századi suitekre jellemző – hívja fel rá a figyelmet Kroó György. Lásd: Kroó/Bartók kalauz 213.

<sup>26</sup> Lampert Vera Bartók kéziratvázlatainak vizsgálata során megállapította, hogy a szerző az első tétel komponálása közben sokáig nem gondolt arra, hogy a szélső tételek között ilyen szoros variációs kapcsolat lesz, mígnem a harmadik tétel főtéma megfogalmazódott fejében, amit a nyitó tétel első témája alá jegyzett le. Lásd: Lampert Vera: „Second Violin Concerto” In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. (Portland: Amadeus Press, 1994). 515-525. 522.

hangkészlet, így a harmónia is megegyezik a nyitótételben hallottakkal. A korábban megszólaló anyag mozdulatlanúsága most egy boldog, ringatózó dallammá alakul át.

Solo Violin

Un poco sostenuto  $\text{♩} = 60$

*f*

Slentando  $\text{♩} = \text{ca. } 90$

*p*

accel. ----- al tempo

*mp, grazioso*

20. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny (2.)*, III. tétel, 87-93. ütem

A repríz témainverziója ebben az esetben sem bontakozik ki, a témafej mintegy jelzésszerűen tűnik csak fel, meghatározva annak helyét a tételben. A következő zenekari rész (297. ütemtől) – úgy, mint a kezdő tétel analóg helyen megszólaló átvezető szakasza – a szólóhegedű utolsó motívumának felhasználásával, annak ismételtetésével építkezik és mozdítja tovább a darabot. Ezt követően a főtéma alaphelyzetben tér vissza és ebből nő ki a rövid fugato-szerű átvezető rész, amely a trombitákon megszólaló, kvart hangközökből építkező szakaszba torkollik (373. ü.). A triolás átvezető rész (87.ütemtől) inverziós visszatérése (400.ütemtől) a keringőszerű táncos formában valódi örömet sugároz, amelyet a melléktéma (422. ütemtől) csak fokozni tud éteri hangzásával.

A harmadik tétel során több alkalommal előfordul, hogy a dallam csupán egy rövid repetíciós szakasz után indul el; ilyenkor a zene kis ideig egyhelyben toporog, hezitál: 29. ü., 111. ü., 167. ü., 555. ü. Ezek a közbeszúrások alakítják ki az ellentéteket a tételben belül azáltal, hogy ideges, statikus triola menetekkel megszakítják a témák önfeledt, vidám szárnyalását. A kódában Bartók egyes szakaszok végén idézi a téma részleteit, amelyeket egymás mellé illesztve – eltekintve a harmóniai egyezéstől – megkapjuk a teljes témát. Ezeket a részeket az előzményektől eltérő új tempóval, karakterrel illeti: a 466. ü. és a 485. ü. Tempo I., az 504. ü. Rubato, az 519. ü. Largamente, az 520. ü. pedig accelerando utasítással bővül.

Solo Violin

*p, grazioso*

21. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny (2.)*, III. tétel, 535-543. ütem

Az 527. ütemben ismét megszólal a kvart-téma; a zenekar után a szólista is elcsilingeli azt, kecsesen, ahogy az utasítás szól (21. kottapélda). Az 555. ütemtől a hegedű triolameneteivel száguld, amelyet pár ütemes lassítások tántorítanak meg, majd lendítenek tovább a versenymű végéig.

Bartók kétféle befejezés-változatot komponált. Eredetileg úgy tervezte, hogy a darabot egy grandiózus zenekari végjáték zárja le, de Székely Zoltán kérésére született egy másik verzió is, a szólóhegedű és a zenekar közös befejezése.<sup>27</sup> A mai előadói gyakorlatban inkább ez utóbbit játsszák. Mindkét verzió utolsó két ütésén megtalálható azonban a vonóskarban becsapódó talpas pizzicato, Bartók kézjegye.

---

<sup>27</sup> Kroó/Bartók kalauz 215.

## II.tétel

A *Hegedűverseny* második tételét nyolc részre bonthatjuk, a szakaszok határait kettősvonal jelöli. Ezáltal megkülönböztetjük a témát, hat variációt és a reprízt.

<b>Téma</b>	1-11. ü.
<b>I. variáció</b>	12-22. ü.
<b>II. variáció</b>	23-42. ü.
<b>III. variáció</b>	43-57. ü.
<b>IV. variáció</b>	58-82. ü.
<b>V. variáció</b>	83-104. ü.
<b>VI. variáció</b>	105-117. ü.
<b>Repríz</b>	118-127. ü.

8. táblázat, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), II. tétel felosztása

### Téma, Andante tranquillo

A Bartók által először papírra vetett téma-vázlat<sup>1</sup>, és a *Hegedűverseny* végleges témája között csupán apró különbségek fedezhetőek fel: a kézirat anyagában a 2. ütemből hiányzik az első tizenhatodnyi *d* hang az előtte való tizenhatod szünettel együtt, a 3. ütem azonos helyéről pedig egy *a* hang, ami mind ritmusilag, mind hangilag a végleges anyagban jelentős szerepet tölt be. A 6. ütem 7. hangját is kijavítja később a szerző *h*<sup>1</sup>-ra. A particella-ban<sup>2</sup> fellelhető téma sem a végleges verziót mutatja. Bartók Székely Zoltánnal való párizsi zongorás próbája után változtatta meg a kötések talán a hegedűművész javaslatára, talán a közös együttjátás hatására<sup>3</sup>.

Somfai László felhívja a figyelmet arra, hogy az említett vázlat témája harmóniai alátámasztás nélkül íródott. Egy akkordot találunk benne csupán, az 5. ütemben, viszont ez nem jelenik meg a majdani téma exponálásában; a repríz 122. ütemében foglal majd helyet.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Bartók Tossy Spivakovsky hegedűművésznek küldött kézirat-lapok, amelyeken olvasható a szerző első vázlatában az I. és II. tétel 1. témája és az I. tétel második témája, valamint az egyik hátlapon a kézzongorás szonáta bizonyos témái. Lásd: Somfai/Tizennyolc 106.

<sup>2</sup> Lelőhelye: MTA, Bartók Archivum: BAB 4091a.

<sup>3</sup> I.m., 245.

<sup>4</sup> I.m., 221.

22. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), II. tétel, 2-5. ütem

A téma nem egy egyszerű dallam, amely a könnyű variálhatóság kedvéért írodott; sokkal több rejlik benne, mint ami első látásra kitűnik (22. kottapélda, a téma kezdő ütemei). Mondatai vokális jellegűek, s hangterjedelmében is az énekhang keretein belül marad. A sorok egy lélegzetre elénekelhetőek, hiszen a különálló frázisok elején egy tizenhatodnyi szünet került lejegyzésre, mintegy levegővételként szolgálva.<sup>5</sup> Bartók talán tudatosan, talán megszokásból vázolta fel a témát úgy, hogy periódusba foglalt mondatok és népdalt idéző strófaszerkezet egyaránt kiolvasható belőle. A szólóhegedű utolsó két sorának megismétlése szintén népdalszerű szerkesztésre utal.<sup>6</sup> A dallam második üteme majdnem pontos rákfordítása az elsőnek. Ritmusa az előtte lévő ütem végének diminúciós átalakításával indul, csakúgy, mint a többi szünettel kezdődő mondat, melyeknél szintén jellemző a rákmenet exponálása<sup>7</sup>. A második ütemnek két inverziója is megszólal később a hegedű dallamának ötödik és hatodik frázisában.<sup>8</sup>

A téma dallamának megszerkesztésekor Bartók többfajta hangsort is alkalmazott. Öt különböző módusz követi egymást: líd, ión, eol, dór, fríg. Felfedezhetjük benne az „alfa-formulát” és a heptatónia secundából származtatható 1:2 modell metszeteit is.<sup>9</sup>

A szólóhegedű dallamáról már megállapítottuk, hogy énekszerű, ám zenekari kísérettel megszólalva sokkal inkább vonósnegyes hangzás csendül fel hárfa színezéssel és timpani alátámasztással. Az első hegedű szerepét a szólóhangszer veszi át és a második hegedűvel, brácsával és csellóval áttetsző kvartettmuzsika képződik. A fafűvők és az első hegedű csak a 10., 11. ütemben szólal meg, amikor a 8., 9. ütem dallama megismétlődik egy sűrűbb, összetettebb harmóniai kontextusban. A kíséret domináns szeptim láncolata negyedmozgásával 2/4-es lüktetés érzetét kelti.

### I. Un poco piu andante

Ha a kottaképre tekintünk, azonnal szembetűnik, hogy a hegedű-dallamban a tizenhatod ritmus dominál. Kettős kötéseivel akarva akaratlanul is sóhaj-motívumot

<sup>5</sup> I.m., 221.

<sup>6</sup> I.m., 221.

<sup>7</sup> Kivétel az írott 5. és 6. ütem közötti csak egyetlen hang megismétlése.

<sup>8</sup> I.m., 222.

<sup>9</sup> Alfa-formula: Lendvai Ernő elnevezése; heptatónia prima és fordításai: Bárdos Lajos terminológiája; 1:2 modell: váltakozó kis- és nagyszekundok sorozata. Bővebben lásd: i.m., 224.

idéz fel. Az ívek alatt a hangok legtöbbször mindössze szekund lépést tesznek, kevésszer tercmozgás figyelhető meg és ritkán találkozunk kvart hangközzel.<sup>10</sup> A kis sóhaj-motívumok a téma dallamrajzát követik, ami jelzésértékűen annak ornamentikus modifikálása. Tempóját tekintve a témánál mindössze egy leheletnyivel gyorsabb és a sűrű szóló anyag is előre mutat sebességében. A poco rubato felirat az előadói szabadságot engedélyezi ugyan, de mégis behatárolt keretek között, hiszen a 114-es nyolcad metronómszámon kívül megtaláljuk Bartók durata-jelzését is, ami szerint a szerző 57 másodpercet szán ennek a variációnak az előadására.<sup>11</sup> Ütemmutatóját tekintve mindössze egyetlen esetben lép ki a 9/8 lüktetéséből, a 16. ütemben, amely 12/8-ban került lejegyzésre. A zenekari kíséretet tekintve a timpani ütemsúlyra vezető lépegetése a témát idézi, ami a második srtófában átvált izgalmat keltő trillázásra, és ezzel párhuzamosan változik a vonós textúra is ponticello, tremolo megjelenésükkel.<sup>12</sup> A fűvósoknak ebben a 11 ütemben nincs játszánivalójuk. A variáció elejéről hiányzik a bevezetés, ennek egyensúlyba hozásához viszont egy ütem toldalékot kap.

## II. Un poco piu tranquillo

Ez a 20 ütemnyi szakasz lényegesen hosszabb, mint a téma és az első variáció. Persze taktusszám tekintetében nem lehet összehasonlítani melyik változat milyen terjedelmű, hiszen ebben az adott részben is jellemző az ütemmutató gyakori váltakozása.<sup>13</sup> Nyolcad értékekben azonban vizsgálódhatunk, s amíg a témaszakasznak 99, az első variációnak pedig 102 nyolcadnyi terület áll rendelkezésére, addig a második variáció 20 üteme 133 nyolcadnyi hosszúságú és egy nyolcad 100-104 körüli metronómszámon értelmezhető.<sup>14</sup> E szakasz terjedelmességének egyik oka a szóló-dallamba beékelődő hárfa akusztikus skáláinak jelenléte, amelyek lépésről lépésre megtörik a szólóhegedű zengő melódiáját. Ami a változat különlegessége még, hogy a hegedű a legalsó szólamba íródott, a kíséret pedig magasabb regiszterben szólal meg. A vonósok neszező, szordínós tremolóján és üveghangján, a fűvósok halk, áttetsző, alig mozduló harmóniáin keresztül tökéletesen érvényesül a szólóhangszer játéka, amely dallamban elsősorban a kvartlépések dominálnak.

## III. Più mosso

Csakúgy, mint az első variációban, itt is poco rubato felirattal találkozunk és ebben a változatban is a tizenhatod sorozatok jellemzőek. A karaktere viszont teljesen ellentétes a két variációnak, mert a lágy, hullámozó első variánssal szemben itt a szerző kápiánál játszandó durva detaché hangzást kíván. A kürt szólam hirtelen becsapódó hangjai sem törekszenek szépségre. Ebben a variációban nincsen vonós kíséret, a

<sup>10</sup> Kvint lépés csak kétszer fordul elő legato ív alatt, sorzáró motívumokban, de nem tizenhatod ritmusértékben.

<sup>11</sup> Bartók durata-jelzéseiről bővebben a „Konklúzió” fejezetben írok.

<sup>12</sup> A timpanit Bartók itt dallamhangszerként kezeli, míg a III. és a VI. variációban ritmikus szerepét hangsúlyozza.

<sup>13</sup> 9/8, 8/8, 6/8, 5/8.

<sup>14</sup> I.m., 236.

fúvósok és a timpani sem egyszerre, hanem egymást követve, hangszerről hangszerre csatlakoznak a zenei anyaghoz. A sorvégeken felhangzó timpani nyolcadok ismét a téma első felét idézik, de egy eset kivételével kimaradnak a következő ütem súly hangjai. Az első két ütemben  $a^1$ -től  $kis\ h$ -ig terjedő „szabad 12-hangú stílusnak ható kromatika” került lejegyzésre 1:2 modellsorozatból kialakítva.<sup>15</sup> Az utolsó sorban megjelenő hegedűszóló tercmenete pedig alfa-formulát rejt magában.<sup>16</sup>

#### IV. Lento

Ez a variáció két, karakterében teljesen különböző részre bontható a tétel aranymetszés-pontjánál, a 69-ik ütemnél. Az első felére a klarinét magyaros pontozott ritmusa, és a szólóhegedű kadenciázása jellemző, s ha már a magyaros jelzőt említettük, felfigyelhetünk arra is, hogy a basszuskíséretben felcsendül a népdalok oly sajátos pentaton hangzása. A szólóhangszer hosszabb-rövidebb trillás hangjait írják körül az azt követő harminckettes csoportok, vissza-vissza térve a kiinduló hanghoz, vagy adott esetben tovább vezetve a következő trillás notációra. A variációfél végére már csak a hegedű kadenciázása hallható, ami nehezen tud elszakadni az  $e^2$  hangtól, majd ereszkedő dallamvonalú futamainak kezdőhangjai nagyszekundonként ( $asz^2-g^2$  kivételével) lecsurognak a második rész  $a^1$  hangjáiig. A variáció második felének exponálása feleleveníti a téma azonos helyén lévő dallamát páros lüktetésben, egy kvinttel magasabban, s ennek kihangsúlyozására egy olyan hangszínt választ Bartók, ami csak a G-húr hihetetlen magasságában szólalhat meg. A szerző a vonós kíséretben alkalmazza azt a logikát, amit a harmadik variációban a fúvós hangszerek már exponáltak, hogy egymás után lépteti be őket a hangzásba (mialatt ezzel párhuzamosan permanens diminuendo vezet el piano-ról három piano-ig). 1 perc 41 másodperces durata-jelzésével ez a tétel leghosszabb szakasza.

#### V. Allegro scherzando

Gyors, könnyed és játékos az ötödik variáció, melynek meghatározó ritmusmotívuma két tizenhatod és egy staccato nyolcad, kötőív alatt. 1:2 és 2:1 modellek szekvenciás mozgással váltogatják egymást. Eltolt súlyérzete és a 9/8 - 6/8 ütemmutató váltakozása miatt a zenekar és a szólista együttjátékában a tételen belüli legnehezebb 22 ütem. A szólóhegedű anyagának memorizálása sem egyszerű, hiszen a végeláthatatlan szekundlépegetés nem formálódik olyan dallammá, ami könnyen megragad az előadóban. Sokkal inkább az egymást követő fekvésekben és fogásokban kell a logikát keresni ahhoz, hogy anyag a memóriában rögzülni tudjon. Bartók kisebb motívumokkal olyan módon játszadozik, hogy több oktávban is megszólaltatja őket (85., 89., 93. ü.).

<sup>15</sup> I.m., 231.

<sup>16</sup> I.m., 232.

## VI. Comodo

A *particella*<sup>17</sup> arról árulkodik, hogy Bartók eredetileg egy egyszerűbb, feltehetően *pizzicato*-variációt tervezett vonós- és ütőhangszerekkel a hatodik szakaszra. A kottából ugyanis hiányzott a leggerissimo anyaga, csupán a fő hangok kerültek leírásra.<sup>18</sup> Ehhez képest egy jobbkéztechnikai szempontból igen jelentős változat született. A lefelé irányban játszandó repülő *staccato*-k ritmikailag nagyon pontos interpretálása és a hirtelen váltás a vonó csúcsánál játszandó repetációra igazán virtuóz előadót kíván. Elképzelhető, hogy Székely Zoltán javaslatára változtatta meg Bartók az elképzelését és – kihasználva a hegedűs technikai képességeit – formálta át a variációt egy *staccato* játékmód köré épülő virtuóz résszé. Bartók egyéb hegedűre írott kompozícióit is személyre szabta, annak megrendelőjének, vagy ihletőjének egyéniségét, hegedűs technikai erősségeit figyelembe véve.

A szakasz második felében, csakúgy mint a negyedik variációnál a sűrű anyagot egy egyszerűbb, lírai hullámvás váltja fel. A 114. ütemben a szerző újbóli regisztercserével él a szólóhegedű és az első hegedű között. A szólista a taldalék ütemében lép vissza ismét a vezető szólamba. Bartók játéka a motívumokkal és azok különböző oktávban való megszólaltatásával, ebben a variációban is fellelhető a 105. és a 106. ütem végén, a 107. ütem elején, és a 108. taktusban. Ezt a fordulatot használja a szerző arra is, hogy a taldalék ütemének *d<sup>1</sup>-cisz<sup>1</sup>* hangjától eljusson a *repríz* kezdő *legato* ívéig.

## Repríz, Tempo I.

A visszatérésben a téma egyszerűsítve szólal meg, egy oktávval magasabb regiszterben. Egyszerűsítésen értjük a tizenhatod szünet és az azt követő megismételt hang hiányát, ami a téma egyik különlegességét adta. Itt az ütem utolsó hangjain megpihen a hegedű, elgondolkodik, a visszaemlékezés érzetét kelti, s azzal, hogy egy oktávval fentebb énekel, sokkal távolabbról rémlik, mint a tétel elején. A szólóhegedű utolsó mondatát megismétli a zenekar, de ezúttal nem megerősítés képpen, mint a téma bemutatása alkalmával, hanem a tételt mintegy lezárva, *sordino*-val, *pianissimo* dinamikával. A dallam utolsó hangjai, és ezáltal a végső konklúzió mégis a szólistának jut, ami alól nem maradhat el a szintén témát idéző timpani nyolcad és negyed ütése sem.

<sup>17</sup> Lelőhelye: MTA, Bartók Archívum BAB 409Ia

<sup>18</sup> I.m., 243.



## Dodekafónia a *Hegedűversenyben*

A harmincas évek végére a bécsi iskola teljesen elhatárolta magát a dodekafónián kívül minden egyéb szerkesztési technikától és az azokat képviselő zeneszerzőktől. Erre a sorsra jutott Bartók is, aki nem hódolt be a schönbergi tanoknak; aki másként látta a formai fejlődés és a továbbhaladás lehetőségét. Bartókot foglalkoztatta a dodekafon szerkesztés, de mostmár tudjuk, hogy nem a szeriális komponálásban látta a zene jövőképét. Hegedűkoncertjében minden egyes tizenkéthangú sor, annak fejlesztése, variálása árulkodik; szemügyre kell vennünk tehát ezeket a területeket ahhoz, hogy megértsük Bartók gondolkodását. Orbán György tanulmánya a *Hegedűversenyben* található dodekafon részekről és azok lényegéről rávilágít a megfejtésre.<sup>1</sup> A továbbiakban a *Hegedűverseny* tizenkétfokú fázisai kerülnek nagyító alá, nem feledkezve meg arról, milyen funkciót tölt be a tételen és az egész versenyművön belül. Megvizsgáljuk, hogy valóban maradéktalanul dodekafon szerkesztéssel állunk-e szemben s mi volt a célja Bartóknak ezekkel a számára rendhagyó komponálási technikával készült részekkel.

Bizonyosan nem véletlen, hogy az először megjelenő tizenkéthangú téma az első tétel expozíciójának arany metszéspontján tűnik fel, ezzel is nyomatékosítva annak fontosságát. A 73.-91. ütemig tartó szakasz dodekafon szerkesztésről árulkodik, s hat részre lehet bontani:

1.	73-75. ü.	szólóhegedű
2.	76-78. ü.	tutti
3.	79-81. ü.	szólóhegedű
4.	82-84. ü.	tutti
5.	85-88. ü.	szólóhegedű, oboa, klarinét
6.	89-91. ü.	szólóhegedű

9. táblázat, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 73-91. ütem felosztása

Az első három ütem egy szabályos reihe, a semmiből tűnik fel, nem köthető előzményhez, hacsak nem olyan módon, hogy minden tekintetben a kezdőtéma ellentéte. A kezdőtéma klasszikus, hagyományos technikával íródott, a hárfa dúrhármas indulása ágyaz talajt a periodizált, funkcionális záradékokkal tagolt mondatoknak. Dinamikusan áradó mind dallamilag, mind tempó tekintetében, színes, meleg zenekari kísérettel. A melléktéma ezzel ellentétben egy váratlan megrökönyödés, mozdulatlanság; tizenkét hangjának egyenrangúsága statikus jelleggel ruházza fel és a kíséret is mindezekben alátámasztja.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Orbán György: „A Hegedűverseny és a dodekafónia”. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók dolgozatok*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974). 85-102. Ebben a fejezetben Orbán György előbb említett tanulmányának kutatási logikáját és eredményeit veszem alapul. Jelen dolgozatnak nem célja a dodekafóniát idéző részek mély, részletes elemzése; csupán a téma szempontjából hasznos és fontos információk begyűjtésére törekszem, amely hozzásegít a kutatott terület megismeréséhez.

<sup>2</sup> Orbán György a melléktémát tanulmányában kontrasztjának nevezi.

Somfai László a zeneszerző kéziratvázlatának<sup>3</sup> tanulmányozása során megállapítja, hogy Bartók milyen logika szerint vázolta fel sorait.<sup>4</sup> Vizsgálatai szerint a zeneszerző mindenekelőtt egy tízhangú dallamot vetett papírra. Ezt a tízhangú mondatot és annak transzponált változatát Bartók beépítette a *Hegedűversenybe*.<sup>5</sup> A végleges verzióban helyet kaptak a vázlaton kipróbált variációs technikák: a hangok sorrendjének cseréje, ál-inverzió, a ritmus variálása, kvart-transzpozíció és korálszerű negyedmozgások.<sup>6</sup>

A második rész az alapszériának variánsa, melyben a 4. és 5. hang felcserélődik. Bartók ezzel, az elkövetkezendő modifikálásokhoz képest kicsiny változtatással indít. A harmadik és a negyedik szakasz az első kettő viszonyát idézi, kvarttal magasabban, felcserélve a sor hangjainak sorrendjét. Az ötödik rész már nem csak abban üt el az előzményektől, hogy 3 ütemes tagolás helyett 2+2 ütemes, de megszakad a tizenkétfokúság is. Tíz hangból álló sort figyelhetünk meg, s a hegedű szólója után az oboa-klarinét kettőse mintegy nyomatékositva a tízfokúságot, hangról hangra megismétli az előtte felhangzó két ütemet. Bartók a hatodik részben visszatér a tizenkétfokú sor rajzolatához, de ez még nem egyértelmű jelzése annak, hogy megállapodott a dodekafónia mellett. Szerzőnk tehát játszadozik a szeriális technikával.

Az eddigi variálások viszont még korántsem merítették ki Bartók készletét. Ha a szakaszok kezdőhangjait vetjük vizsgálat alá – *a-a-d-d-a-d-a* – szembetűnik, hogy domináns-tonika viszonyban állnak egymással, ami kvintváltó strófaszerkezetet idéz. A basszushangok vizsgálatakor pedig észrevehetjük, hogy a hat fázis alatt *a* hangról kezdődően kisszekundonként halad lefelé a következő oktáv *a* hangjáig. Megszólal tehát mind a tizenkét hang, de kromatikus viszonyban. Antiszeriális jellegre utal még, hogy négyszer található benne bővített kvart, illetve szűkített kvint. Ez a 14 ütem tehát megidézi a dodekafóniát, de tudatosan kerüli a szeriális szerkesztést; a szeriális logikát és a tizenkétfokúságot szétválasztja.<sup>7</sup>

A következő rész, melyben fellelhető a tizenkéthangú építkezés a 96. ütemtől, a zárótémába ágyazva jelenik meg.

<sup>3</sup> Bartók Tossy Spivakovsky hegedűművésznek küldött kézirat-lapok, amelyeken olvasható a szerző első vázlatában az I. és II. tétel I. témája és az I. tétel második témája, valamint az egyik hátlapon a kézzongorás szonáta bizonyos témái. Lásd: Somfai/Tizennyolc 106.

<sup>4</sup> Somfai/Tizennyolc 111-112.

<sup>5</sup> II./85-88. ü.

<sup>6</sup> I.m., 108-112.

<sup>7</sup> Orbán/Dodekafónia 92-93.

23. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 96-98. ütem

A 98. ütemtől kezdődően már feltűnnek megismételt hangok. A ritmikai egységekbe épített harmóniafelbontások szintén eltérnek a szabályoktól.

Vizsgálódásunk következő szakasza a 255. ütemtől a 279. ütemig terjed. Öt rész rajzolódik ki előttünk, amiket a folyamatosság, a visszautalás és az összehasonlítás egyszerűbb átláthatósága kedvéért 7 – 11. terjedő számozással illetünk, folytatván az expozíció sorainak rendjét:

7.	255-257. ü.	szólóhegedű
8.	261-263. ü.	szólóhegedű
9.	264-266. ü.	tutti
10.	271-272. ü.	szólóhegedű
11.	275-279. ü.	szólóhegedű

10. táblázat, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), I. tétel, 255-279. ütem felosztása

A sorok szerkezeti felépítését Orbán a 11. résztől kezdődően visszafelé eredezteti, azért, mert a 7. szakasz nem származtatható semmilyen előzményből, viszont levezethető a következő részekből. Elméletét a tükörrepríz bizonyításával is megerősíti.

A tizenegyedik szakasz az alapszéria kisterccel lefelé transzponált hangjait idézi, ezáltal keretbe foglalja az expozíció és a repríz tizenkéthangú szériavariánsait. A tizedik sor az expozícióban található ötödik részhez hasonlóan tízfokú lesz, ritmusuk pedig megegyezik. A kilencedik szakasz a tizediknek *cisz* és *g* hangokkal újból tizenkétfokúra bővített rákmenete, melyben a *fisz* és *d* hangok felcserélődnek. A nyolcadik fázis a kilencedikhez viszonyítva új ritmust kap, a hangok sorrendje – kisterccel felfelé transzponálva és eltérő oktávokba helyezve – változatlan. A hetedik szakasz 1-4. és 7-12. hangja a nyolcadik sor megegyező helyzetű hangjainak tükörfordítása; ritmusa és dallamvonala felidézi az alapszériát.<sup>8</sup>

A *Hegedűverseny* harmadik tételében, csakúgy, mint az elsőben, három terület utal dodekafon szerkesztésre. A 129. ütemtől a 164. ütemig terjedő szakaszt az első tétel expozíciójának melléktémájához hasonlóan hat részre oszthatjuk:

---

<sup>8</sup> I.m., 95.

1.	129-134. ü.	szólóhegedű
2.	135-138. ü.	tutti
3.	138-144. ü.	szólóhegedű
4.	145-148. ü.	tutti
5.	149-156. ü.	szólóhegedű, kürt, brácsa
6.	157-164. ü.	szólóhegedű

11. táblázat, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), III. tétel, 129-164. ütem felosztása

Az első rész az alapszéria hangjait idézi egy lazább, táncosabb karakterrel megszólaltatva. Két hangisméltés és egy hangcsere jelzi, hogy szabályos dodekafon komponálás ezen a területen sem várható. Amíg az első tételben a 2. és 4. fázis az előtte való következményeként értelmezhető, addig ezek a sorok az alapszériától független, önálló tizenkéthangúságot képviselnek. Orbán megfigyelése szerint Bartók a tizenkét hang megfestéséhez 1:2 trichordot és szekvenciát alkalmaz.<sup>9</sup> Ezek a sorok csupán negyedmozgásukban utalnak az első tétel expozíciójának hasonló helyen megjelenő szakaszaira. Az ötödik részben felhangzó tífokúságot az első tétel analóg helyéhez hasonlóan szintén nyomatékosítja; igaz nem hangról hangra ismétli meg a kürt és a brácsa a szólóhegedű motívumát, hanem mintegy kérdés-felelet világlik ki belőle: -Tíz hang? -Igen, tíz hang. Az *espressivo molto* és a *piano-tól forte-ig*, majd ismét *piano-ig* terjedő dinamikai hullámvázis miatt ezt a sort konklúzióknak érezzük, ami Bartók állásfoglalása a hagyományosan szerkesztett dallamos zene mellett. A hatodik sor már alig köthető előzményekhez, teljes elvonatkoztatás; a teret végletekig kihasználva, a hegedűn eljátszható legmélyebb ponttól éteri magasságokig vezet.

A visszatérő melléktéma négy jól elkülöníthető fázisra bontható:

1.	422-425. ü.	szólóhegedű
2.	426-429. ü.	tutti
3.	430-433. ü.	szólóhegedű
4.	434-437. ü.	tutti

12. táblázat, Bartók, *Hegedűverseny* (2.), III. tétel, 422-437. ütem felosztása

Az 1:2 trichordokkal való szekvenciás játék a hegedűnek jut az első és harmadik fázisban, míg az ettől teljesen elkülönülő tizenkéthangú képlet oktáv menetben kerül lejegyzésre az oboa- és fagottszólamban, a második és negyedik szakaszban. Utóbbi sorok főként tiszta kvartból és kistercből építkeznek, az első két ütemük pedig pentatóniát idéz. A negyedik rész a második tükörfordítása, komplementer ritmikával variálva. A második sor két idézetet rejt, az első tétel 7. és 8. üteméből, valamint 19., 20., 21. ütemekből.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> I.m., 98.

<sup>10</sup> I.m., 99.

A 438-449. ütemek az első tétel zárószakaszának variánsai, dallamvonaluk és irányuk megegyezik. Bartók itt harmóniakibontások sorozatából szerkeszti meg a tizenkét hangot és *con somma espressione* utasítással látja el az előadót.<sup>11</sup>

Összegzésül tehát Bartók, miután felvázolta az alapszériát azt sejtette ezzel, hogy egy szabályos tizenkétfokú részt kíván beépíteni az amúgy klasszikus hagyományokra támaszkodó versenyművébe, fokozatosan távolodott a dodekafon szerkesztéstől, egymás után megszegve annak szabályait. Hangismétlődések, hangcserék, motívum-ismétlések, szekvenciák, ritmusazonosság, harmónia-felbontások, pentatónia exponálása, tízfokúság, mind megjelennek soraiban. Bartókot azzal bírálták, hogy nem tudott, vagy nem akart választani a hagyományos szerkesztési technika és a dodekafon gondolkodás között. Ő viszont ez utóbbit csupán, mint egyik lehetőséget használta, nem tulajdonított neki kizárólagos jogot. A *Hegedűverseny* bebizonyítja, hogy a szerző nem abban látta a jövőt, hogy egyik, vagy másik elméletet teljesen kizárta volna. Orbán szerint, azzal, hogy Bartók fokozatosan egyre több hagyományos elemet vont be tizenkétfokú szerkesztésébe, kereste a lehetőségeket a bécsi iskola és a klasszikus iskola együttes továbbfejlesztésére.<sup>12</sup>

Bartóknak ez az egyetlen darabja, melyben szeriális zenét érintő komponálási technikát is használt. Miért pont akkor ötlött eszébe ez a gondolat? Miért éppen egy hegedűversenybe csempészve próbálta ki a tizenkétfokú sor rejtette lehetőségeket? Egy korábbi fejezetben már említettük, hogy Bartók mielőtt nekifogott volna művének megírásához, néhány, a közelmúltban elkészült hegedűverseny kottáját kérte kiadójától. Az Universal Edition küldeményében volt Berg versenyműve is. Feltételezhetjük tehát, hogy Bartók átvizsgálta a második bécsi iskola szerzőjének darabját, s így dodekafon szerkesztésre utaló soraival Berg hegedűversenyét idézte meg. Érdekes megállapítás, hogy amíg az osztrák szerző romantikus mozdulatokkal tarkította dodekafon kompozícióját, addig Bartók éppen az ellenkezőjét tette, tizenkétfokúságot csempészett egy klasszikus-romantikus hagyományokra épülő hegedűdarabba.<sup>13</sup>

Mindezek mellett egy másik lehetőség is fennáll az időzítésre vonatkozólag. Amikor a *Hegedűverseny* keletkezett, Bartók éppen az emigráció gondolatával foglalkozott, kottáit külföldre mentette. Kompozíciójába magyar és európai hagyományokat sűrített és mivel a dodekafónia is meghatározó szerepet töltött be az akkori zeneszerzésben, biztosított neki megfelelő helyet versenyművében is. Ez a szerkesztési sokféleség tekinthető egyfajta búcsúnak hazájától és az európai kultúrától. Esetleg már előre elsiratja mindazt, amit a háború közeleg elpusztítani.

[...] ebben a pillanatban a legborzasztóbb. Ugyanis az a közvetlen veszély forog fenn, hogy Magyarország is megadja magát ennek a rabló és gyilkos rendszernek. A kérdés csak az, mikor, hogyan? Hogy azután egy ilyen

<sup>11</sup> I.m., 100.

<sup>12</sup> I.m., 101-102.

<sup>13</sup> Dr. Kovács Sándor gondolata, amit 2017. március 27-én osztott meg velem.

országban hogyan tudok tovább élni, vagy – ami ugyanazt jelenti – tovább dolgozni, el sem lehet képzelni. Tulajdonképpen az lenne a kötelességem, hogy kivándoroljak, ameddig még lehet. [...] <sup>14</sup>

Egyfajta bizonyosságunk azonban van ezekre a részekre vonatkozóan, mégpedig Yehudi Menuhin visszaemlékezése, miszerint a szerző a következőket mondta neki, amikor megtudta, hogy a hegedűs megtanulta versenyművét: „Meg akartam mutatni Schönbergnek, hogy akár ezerféleképp is sorakoztathatjuk a tizenkét félhangot úgy, hogy mégis tonálisak maradunk.” <sup>15</sup> Mi hegedűsök csak büszkék lehetünk arra, hogy éppen egy hegedűversenyt választott Bartók ahhoz, hogy ezt a számára fontos üzenetet közvetítse.

---

<sup>14</sup> Bartók 1938. ápr. 13-án kelt levélrészlete Müller-Widmann asszonynak Lásd: Blev 581-583.

<sup>15</sup> Yehudi Menuhin, Curtis W. Davis: *Az ember zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 307.

## Bartók és hegedűs művésztársai

Bartók egészen fiatalon ismerkedett meg a hegedűs kamarazene szépségeivel, amikor Besztercén hetente házi hangversenyeken játszott egy helyi hegedűssel, Schönherr-rel. Leginkább Beethoven szonátákat adtak elő, a Kreutzer szonátát is többek között, ami egy tizenkét éves gyermeknek igazán becsületére válik.<sup>1</sup> A hegedűvel való együtt muzsikálás vonzalma, szeretete egész életében megmaradt és kardinális helyet foglalt el pályája során; a zongora után a hegedű volt az a hangszer, amire a legtöbbet komponált.

Bartókot még növendék korában pártfogásába vette Hubay Jenő, a Zeneakadémia mesteriskolájának hegedűprofesszora. Hubay több ízben megkérte a fiatal zongoristát, hogy kísérje őt koncertjein, ezáltal szereplési lehetőséget biztosítva neki.<sup>2</sup> Mint zeneszerzőt is támogatta, együtt mutatták be Bartók vizsgadarabnak írt hegedű-zongoraszonátáját.<sup>3</sup> 1909. március 1-jén Hubay vezényletével csendült fel Bartók *I. szvitje* a Zeneakadémia zenekarának közreműködésével<sup>4</sup> és Hubay, ha alkalma adódott rá különböző koncertekre beajánlotta a tehetséges zeneszerző műveit.<sup>5</sup>

Bartók volt a mesteriskola hegedűs növendékeinek a zongorakísérője is, így a hozzátartozó irodalmat, a hangszer adottságait és lehetőségeit volt alkalma megismerni.<sup>6</sup> Valószínűleg a művészpálántákkal való rendszeres közös munka inspirálta azt a sok, színes hegedű-kompozíciót, ami a zeneszerző keze alatt született. Hubay legtöbb növendéke rajongott Bartókért, zenéjét örömmel tanulmányozták, odaadással játszották; megtiszteltetésnek érezték, ha a szerző felkérte őket egy-egy darab bemutatására.

Bartók hegedűművészekkel való kapcsolatai meghatározóak voltak zeneszerzői és előadói pályáján: múzsák, barátok, megrendelők, kamarapartnerek, tanácsadók ösztönözték, segítették a szerzőt.

A fiatal komponista három hegedűs hölgyismerősével is szerelembe esett.<sup>7</sup> Vajon a hangszer tette, ami által sokkal romantikusabb képet kapott a kisasszonyokról; talán az együtt zenélés, lélegzés, érzések öröme, vagy elragadó személyiségük? Nem tudni. Mi hegedűsök viszont hálásak lehetünk, hogy Bartók ilyen szerelmes típus volt, hiszen máskülönben nem született volna meg a *Hegedűverseny* (op. poszt.), vagy a két hegedű-zongoraszonáta.

<sup>1</sup> Bartók Béla Ifj. (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 318.

<sup>2</sup> Halmi Ferenc, Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). 87.

<sup>3</sup> BB 28/DD 72

<sup>4</sup> *I. szvit nagyzenekarra* op. 3 (1905). Az ősbemutató 1905. november 29-én Bécsben volt, a Bécsi Filharmonikus Zenekart Ferdinand Löwe vezényelte. Magyarországon Kerner István vezényletével szólalt meg először a mű, a Zeneakadémia zenekarának közreműködésével 1907. május 15-én. Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archivum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

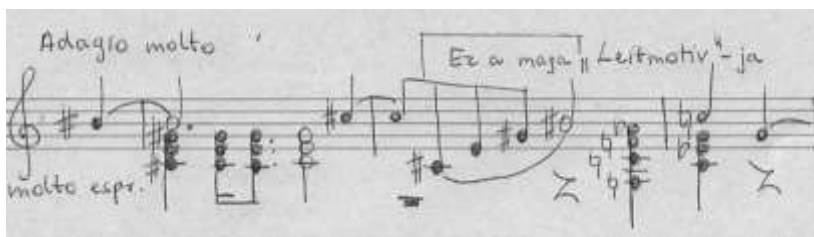
<sup>5</sup> Nagyjából egy évtized után Bartók és Hubay kapcsolata megromlott. Hubay féltékenyen szemlélte az új zeneszerző nemzedék elismertségét, igazságtalannak tartotta, hogy a sajtó az ő alkotásait nem tekintette korszakalkotónak. Lásd: i.m., 88.

<sup>6</sup> I.m., 87.

<sup>7</sup> Geyer Stefi, Arányi Jelly és Adila.

Geyer Stefi és Bartók posztumusz *Hegedűversenye*

1907 nyarán fogalmazódott meg Bartókban egy hegedűverseny gondolata és július 1-jén vetette papírra az első hangokat. Ebben az évben kezdődött vonzalma Geyer Stefi iránt, aki a versenyművet ihlette. A fiatal lány ekkor még Hubay Jenő mesteriskolájában tanult a Zeneakadémián, ahol Bartók frissen kinevezett zongoratanár volt, s gyakori együtt muzsikálásuk alkalmával mind közelebb kerültek egymáshoz. Szeptemberben Bartók egyik Stefihez szóló levelében 9 ütemnyi kottát jegyzett le, és a cisz-moll négyeshangzat fölé odaírta: „Ez a maga Leitmotívja”.<sup>8</sup>



24. kottapélda, Bartók Geyer Stefinek levélben küldött kottájának részlete

A szerelem hangjainak rajzolatára épül a *Hegedűverseny*<sup>9</sup>, melyet a szerző Geyer Stefinek komponált. A darab magát a hegedűs lányt formálja meg: a Bartók képzeletében megszülető tökéletes lényt és a „pipázó Geyer Stefit”.<sup>10</sup> A hegedűkoncertben több olyan részlet is található, amely a szerző és Stefi egy-egy közös emlékét idézi.<sup>11</sup>

[...] ez az idealizált zenei kép minden akkori gondolatomat, érzésemet magába vette. Olyan közvetlen zenét még soha nem írtam, mint ezt, melyet Maga egy emlékezetes napon oly nagy könnyel hallgatott végig [...]<sup>12</sup>

A Bartók és Stefi között fennálló világnézeti különbség egyre messzebb sodorta egymástól a két embert.

A komponista három tételre tervezte hegedűversenyét, karakterképek sorozatának szánta azt: „az idealizált”, „a szilaj”, és „a közömbös, hűvös, néma Geyer Stefi”.<sup>13</sup> Később megváltoztatta a véleményét, csak „két ellentétes képet” készített el: *Andante sostenuto*, *Allegro giocoso*; a harmadik „csúnya muzsika” lett volna.

<sup>8</sup> A levelet Bartók 1907. szeptember 11-én írta. Lásd: Blev 129-131.

<sup>9</sup> Ebben a fejezetszakaszban az egyszerűség kedvéért nem jelölöm külön, hogy a posztumusz versenyműről beszélek, csupán *Hegedűverseny*ként említem.

<sup>10</sup> Bartók Geyer Stefinek írt 1907. augusztus 20-i levelében a második tétel főtémájának kottájához ezt írta: „G. St. when she is smoking a pipe.” Lásd: Bónis/Hódolat 36. Később Geyer Stefi úgy emlékezett vissza, hogy az első tétel a lányról szól, akibe a szerző szerelmes, a második pedig a nőről, akit csodál. Lásd: Peter Laki/Violin Works 144.

<sup>11</sup> Bővebben lásd: Bónis/Hódolat 33.

<sup>12</sup> Bartók 1907. november 26-án Stefihez írt levélrészlete. Lásd: Bónis/Hódolat 37.

<sup>13</sup> Bartók 1907. november 19-én Geyer Stefihez írott levelében olvasható. Lásd: Bónis/Hódolat 37.



[...] E hét valamelyik napján mintha felsőbb sugallatra, oly hirtelen ötlött eszembe az az elvitázhatatlannak látszó kényszerűség, hogy a maga darabja nem is állhat csak 2 tételből. 2 ellentétes kép: ez az egész. Most csak azt csodálom, hogy ezt az igazságot nem láttam meg előbb. [...]<sup>14</sup>

1907. december 24-én fejezte be művét, a kéziratot pedig elküldte a darab ihletőjének; a partitúra utolsó oldalaira Balázs Béla egyik költeményét jegyezte le, amely Kroó György szerint az évekkel később keletkezett *A fából faragott királyfi* alapeszméjét, magány-érzetét fogalmazza meg.<sup>15</sup> Bartók koncertje olyannyira személyes, hogy kizárólagosan csak a mű ihletőjének szól, így érthető, hogy a darabot nem szánja közönség elé, ha a nő elutasítja azt (és ezzel együtt a szerzőt is).

A hegedűkoncert partitúrája febr. 5-én készült el; ép az nap, míg maga halálos ítéletemet megírta - - - Elzártam fiókomba, nem tudom megsemmisítem-e vagy ott hagyjam elzárva, hogy csak halálom után találják meg és – szórják széjjel az egész beírt papírcsomót, az én szerelmi vallomásumat, a *maga* koncertjét, az én legjobb művemem – a szemébe. Nem beszélhetek róla, nem mondhatom senkinek, mi köze volna a világnak ehhez a gyászos eredményű vallomáshoz?<sup>16</sup>

Bartók tehát nem jelentette meg a *Hegedűversenyt* eredeti formájában, de az első tételt igazán szerethette, mert képtelen volt elásni azt.<sup>17</sup>

A nyitó tétel önálló darabként *Portré* címmel, 1911. február 12-én Waldbauer Imre hegedűjén szólalt meg az Országos Szimfóniai Zenekar kíséretével, az előadást Kun László vezényelte. Ekkor még nem ismerték Bartók *Hegedűversenyét*, ezt bizonyítják a *Portré*ről megírt kritikák; hiszen senki nem említi, hogy az előadott darab hangról-hangra megegyezik a versenymű első tételével. Csáth Géza például kiemeli: „...Bartók...új, nagy fejlődésről tett tanuságot”.<sup>18</sup> Pedig a zenekritikus 1908-ban a Nyugatban a következőket írta Bartókról:

[...] Legújabb munkája a két tételes hegedűversenye. A két tétel: Adagio és Allegro. A főgondolat már benne van ebben a szokatlan szembeállításban. A kivitel pedig szerkezetileg, melodikailag igazolja a kontrasztot egy sajátságos – már a szvitekben folyton tisztuló – ellenpontozati gondolkozás fogalmazásában, egy éppen annyira matematikai, mint érzelmi jellegű melódiavilág látószögéből tekintve. [...]<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Bartók 1907. december 21-én Geyer Stefihez írott levelében olvasható. Lásd: Bónis/Hódolat 38.

<sup>15</sup> Kroó/Bartók klauz 40.

<sup>16</sup> Idézet Bartók Geyer Stefinek írt 1908. február 8-i leveléből. Lásd: Bónis/Hódolat 39.

<sup>17</sup> Günther Weiss egyik tanulmányában megemlíti, hogy Bartók tervbe vette a *Hegedűverseny* előadását Henri Marteau-val, vagy Hubay Jenővel. Lásd: Bónis/Hódolat. 46.

<sup>18</sup> Breuer/Két arckép 282.

<sup>19</sup> Csáth Géza: „Bartók Béla.” *Nyugat/Figyelő* 1908/9 (Budapest, 1908. május 1.): 513-515. 514.

1911-ben Molnár Antalnak is tudomása volt a *Hegedűverseny*ről, amelyet egyik tanulmányában megemlített, de a kottáját nem ismerte.<sup>20</sup>

Denjis Dille, kutatásai alapján arra következtet, hogy a *Portré* bemutatóját megelőző egyik próbán szólólista nélkül átjátszották a *Hegedűverseny* második tételét is, így Bartók megvizsgálhatta a hangszerelést. Breuer János szerint a két tétel közötti „színvonal-különbség” arról győzte meg a szerzőt, hogy a második tételt és ez által a *Hegedűversenyt* elvesse.<sup>21</sup> Bartók Stefihez szóló levélrészletei alapján úgy gondolom, hogy sokkal inkább a darabhoz való mély érzelmi kapcsolat az, ami nem engedhette meg a koncert bemutatását, s a próbán Bartók csak hallani szeretne volna a teljes versenyművet, amelyet kénytelen volt elzárni a világ elől.

A szerzőt foglalkoztatta a gondolat, hogy a *Portré* után milyen második tétel következzen. A bemutatón a *Román tánc* című zongoradarab zenekarra áthangszerelt formája szólalt meg. New Yorkban, a Béla Bartók Estate-ben található a *Két arckép* kéziratos partitúrája, a második tétel Bartók keze írása. Ennek a dokumentumnak a 10. és 20. oldalán láthatunk egy ismeretlen zenekari darab töredékét, amit Benjamin Suchoff, a hagyaték kezelője szerint, Bartók a második portrénak szánt, majd elvetette.<sup>22</sup> Végül az 1908 májusában elkészült *14 Bagatell* című zongoraciklus utolsó tételét, amely a *Ma mie qui danse (A szeretőm táncol)* feliratot viseli, Bartók áthangszerelte, majd felhasználva a *Hegedűverseny* első tételét (csekély változtatással) és az előbb említett kompozíciót, megszületett a *Deux portraits (Két arckép)* című zenekari darab és megkapta a *Hegedűversenynek* járó op. 5 helyet.<sup>23</sup> Az első portrénak az *Egy ideális*, a másodiknak az *Egy torz* címet adta a szerző.

A Geyer Stefinek dedikált, a *Hegedűversenyben* megszólaló kezdőmotívum egy dúr hármashangzat nagyszseptimmel.<sup>24</sup>



24. kottapélda, Bartók, *Hegedűverseny* (op. poszt.), I. tétel, 1-2. ütem

Bónis Ferenc szerint „A koncert első tételének mindkét téma-variánsa...vontaképpen a híres Trisztán akkordot, az (enharmonikus leegyszerűsítéssel) két kistercből és egy nagytercből álló négyeshangzatot írja körül”.<sup>25</sup> Kroó György rávilágít arra, hogy a Stefinek írt Leitmotiv Bartók több különböző művében megszólal. Ajánlasként jelenik meg a *Tíz könnyű zongoradarab* című sorozatban, a *Hegedűverseny* (op. poszt.) első

<sup>20</sup> Breuer/Két arckép 281.

<sup>21</sup> I.m., 283-4.

<sup>22</sup> I.m., 287.

<sup>23</sup> Kroó György 1914-re datálja a darab befejezését (lásd: Kroó/ Bartók kalauz 41.), míg Breuer János további kutatásai alapján 1911. február-március közötti időszakra teszi azt (lásd: Breuer/Két arckép 279-288.).

<sup>24</sup> Lendvay Ernő elnevezésében: hyperdúr.

<sup>25</sup> Bónis/Hódolat 40.

tételének, így az ideális portrénak a kezdetén, mint nagyszeptimes D-dúr akkord, a versenymű második tételében szűkített és tágított-fordított alakban, egy újabb formában az *I. vonósnégyesben*, gyászindulóként a *13. Bagatellben*, és torz karakterrel a *Két arckép* második tételében.<sup>26</sup> Bónis Ferenc továbbá megemlíti a *Két elégiát* és *A kékszakállú herceg vára* operát, ahol szintén helyet kapott a szerelem motívum. Bartók későbbi műveiben is megtalálható Stefi akkordja, de sokkal ritkábban, mint 1907 és 1911 között.<sup>27</sup>

Geyer Stefi megőrizte a *Hegedűverseny* kéziratát. A művet eredeti formájában 1958. május 30-án Hans-Heinz Schneeberger közreműködésével, a Baseli Kamarazenekar kíséretével mutatták be Baselben. Az előadáson Paul Sacher vezényelt, aki a zürichi Collegium Musicum vezetője volt, amely zenekarnál Geyer Stefi hangversenymester volt haláláig. A Boosey and Hawkes 1959-ben jelentette meg a darabot nyomtatásban *Violin Concerto no. I.* címmel.

### Arányi Jelly és Adila

Az Arányi-házba bejáratos volt Bartók, mert a zongorista Hortense 'Titi' magántanára volt, így ismerte meg a két hegedűs lányt, Adilát és Jellyt.

Bartók Béla 22 éves korára fülíg szerelmes lett Adilába és képeslapokat küldözgetett neki...Karácsonykor virágcsokrot készített neki három ágacskából, piros papírra ragasztva és vörös szalaggal egy levelezőlaphoz rögzítve...<sup>28</sup>

A szerző Adila számára duót írt, amit egy levelezőlaphoz kottázva küldött el neki 1902-ben. Ez az a duó, amelynek ha kottalapját megfordítjuk, akkor olvashatjuk le a másik szólamot.<sup>29</sup> Az *Andante hegedűre és zongorára*<sup>30</sup> ajánlása is Adilának szól. A lány bár kedvelte Bartókot, nem viszonzta szerelmét. Budapesti diplomakonzertje után Berlinbe költözött és nagybátyjától, Joachimtól tanult annak haláláig. A görög származású amerikai Alexander Fachiri felesége lett, így Adila Fachiri néven vált ismert szólistává. 1955-ben Londonban mutatja be azt a darabot, amit ötven évvel előtte írt neki Bartók és a *November 23-ika emlékére* címet adta.<sup>31</sup>

Arányi Jelly egy kivételes tehetségű fiatal lány volt. Zongorázni tanult, de a Zeneakadémiai felvételi előtt Grünfeld Vilmos javaslatára hangszeret váltott. Nyolc éves volt ekkor Jelly és hat hét alatt készítette fel őt Adila a hegedűtanszak felvételijére. A bemutatkozó szereplés olyan jól sikerült, hogy Jelly ösztöndíjjal

<sup>26</sup> Kroó/Bartók kalauz 41.

<sup>27</sup> Bővebben lásd: Bónis/Hódolat 40-42.

<sup>28</sup> Rakos/Hegedűjáték 93.

<sup>29</sup> Duó két hegedűre BB 26a / DD 69.

<sup>30</sup> BB 26b/DD 70

<sup>31</sup> I.m., 116.

kezdhetette meg tanulmányait az előkészítő osztályban, majd Hubay Jenő mesteriskolájában diplomázott.<sup>32</sup>

Az Arányi lányok Európa-szerte turnéztak, mindenhol a legnagyobb sikereket aratva. Így írt Jellyről egy kritika 1919-ből:

Mikor ébred tudatára a hangverseny-látogató közönség annak, hogy Miss Jelly d'Arányiban közöttünk van az egyik legnagyobb élő hegedűművész – de talán valamennyi közül a legnagyobb?...Kimagaslik csaknem valamennyi kortársa közül, beleértve még a legnagyobb neveket is.<sup>33</sup>

A lányok édesanyjukkal Angliába költöztek, ahol elképesztő hírnévre tettek szert. Számptalan darabot mutattak be, sokat ezek közül nekik ajánlottak a meghihletett zeneszerzők. 1921-ben budapesti látogatásuk alkalmával Jelly felkereste Batókot és a zeneszerző szíve újra lánggra lobbant. Mi több, ismét kedve támadt komponálni és egy hegedű-zongoraszonátát<sup>34</sup> írt a fiatal művésznőnek, amit csakis vele szándékozott bemutatni.<sup>35</sup> A szonáta a szerző és Jelly interpretálásában először 1922. március 14-én Londonban hangzott el, majd április 8-án Párizsban, amely előadáson jelen volt többek között Ravel, Szymanowsky, Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Honegger, Roussel, Marya Freund, Caplet.<sup>36</sup> Bartók így számolt be az eseményről feleségének, Ziegler Mártának:

[...] Úgy szerették Jelyt, majd megették. De mondta is Jelly, hogy a díszes társaság – a világ legnevezetesebb zeneszerzőinek legalábbis több mint a fele – úgy >megihlette őt<, hogy olyan szépen játszottunk, mint még soha. – A szonátáról kijelentették, hogy >c'est une merveille< (megj.: ez valóságos csoda) és hogy az utolsó nem tom hány év legszebb hegedűszonátája...Strawinszky...csak annyit mondott, hogy merveilleux pianista vagyok és hogy nagyszerű új dolgokat találtam ki a hegedűre (technikailag) >vajjon hegedűs vagyok-e<? <sup>37</sup>

A La Revue Musicale kritikája ugyanerről a koncertről Pruniéres tollából így szól:

...Arányi Jelly, aki meglepő könnyedséggel győzte le a műben felhalmozott technikai nehézségeket és vissza tudta adni az abban rejlő szenvedélyes líraiságot, kétségbeesést és diadalmas örömet [...] Érzésem szerint ez a

---

<sup>32</sup> Hubay Cerbián Andor: *Apám Hubay Jenő. Egy nagy művész élete történelmi háttérrel.* (Budapest: Ariadne Kiadó, 1992). 9.

<sup>33</sup> Részlet az 1919. október 27-én a Westminster Gazette-ben megjelent kritikából. Lásd: Rakos/Hegedűjáték 99.

<sup>34</sup> *I. hegedű-zongoraszonáta* BB 84.

<sup>35</sup> I.m., 100-101.

<sup>36</sup> A darad először 1922. február 8-án Bécsben hangzott el Mary Dickenson-Auner és Eduard Steuermann előadásában. Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archivum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

<sup>37</sup> A levél 1922. április 10-én kelt. Lásd: Rakos/Hegedűjáték 102.

szonáta a legjelentősebb mű, melyet Európában húsz év óta hegedűre írtak. Hatalmas életteli alkotás, telve túlradó szenvedéllyel, fájdalommal és örömmel.<sup>38</sup>

1922-ben született a 2. *hegedű-zongoraszonáta*, amit a szerző szintén Jellynek ajánlott.<sup>39</sup> Bartóknak ez a szerelme is beteljesületlen maradt. Jelly csodálta Bartókban a zeneszerzőt és a zongoristát, de pusztán barátként tekintett rá.

A hegedűművész 1935-ben lett angol állampolgár. Egy Carlo Bergonzi-hegedűn játszott, melyet unokahúgának ajándékozott, aki 1965-ben Isaac Sternnek adta el a hangszeret.

### Székely Zoltán

Székely Zoltán a Zeneakadémián Bloch József, majd Hubay Jenő növendéke volt, 1921-ben szerezte meg művészdiplomáját. Kodály Zoltán mutatta be őt Bartók Bélának, akivel közösen az 1920-as évektől kezdődően adtak szonátaesteket. 1925-ben született a *Román népi táncok* hegedű-zongora átirata, amelynek hegedű szólamát Székely készítette. A két művész kapcsolata annyira sikeres volt, hogy Bartók *1. és 2. rapszodiáját* is Székely előadásában hallhatta először a közönség, utóbbinak az ajánlása a hegedűsnek szól.<sup>40</sup> A rapszodiák ősbemutatója is Székely nevéhez fűződik; az *1. rapszodiát* 1929. március 4-én Londonban a szerzővel játszották először<sup>41</sup>, míg a *2. rapszodia* Frid Géza közreműködésével csendült fel november 19-én Amsterdamban.<sup>42</sup>

Tíz évvel a rapszodiák születése után, 1937-38-ban komponálta Bartók a *Hegedűversenyt* (2.) Székely Zoltán kérésére. „To my dear friend Zoltán Székely” szól Bartók ajánlása. A szólórész technikai kérdéseiben segítségére volt a hegedűs, majd ő mutatta be a művet 1939. március 23-án Amszterdamban; a Concertgebouw zenekart Willem Mengelberg vezényelte. A kritikusok egyöntetűen lelkesedtek Székely játékáért. A *Het Vaderland* a következőket írta a hegedűs előadóról a hágai bemutató után:

---

<sup>38</sup> Rakos/Hegedűjáték 102.

<sup>39</sup> A darabot 1923. február 7-én mutatta be Bartók és Waldbauer Imre Berlinben. Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archívum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

<sup>40</sup> Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012). 71.

<sup>41</sup> Az *1. rapszodia* zenekari kíséretes változatát Szigeti József mutatta be 1929. november 1-jén Königsbergben Hermann Scherchen vezényletével. Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archívum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

<sup>42</sup> A zenekari változatot 1929. november 25-én mutatták be Budapesten Székely szólójával, a Filharmóniai Társaság Zenekarát Dohnányi Ernő vezényelte. Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archívum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

Székely a rábízott művet pompás hangvételével, szabadságával és megköttöttségével, nagyszerű stílusfelfogása lelkesülttségével és eleven virtuozitása zengésével magasra, nagyon magasra emelte.<sup>43</sup>

Székely az Új Magyar Vonósnégyes, később Magyar Vonósnégyes első hegedűse volt<sup>44</sup>; kamaraegyüttesével folyamatosan műsoron tartották Bartók kvartettjeit és lemezre vették valamennyit.<sup>45</sup>

### Szigeti József

Bartók Béla nem csak művésztársa, de barátja is volt Szigeti Józsefnek.<sup>46</sup> A hegedűs úgy emlékszik vissza, hogy Bartókot mindig nagyon érdekelték a hangszerekből kihozható lehetőségek. 1927 nyarán Szigeti lejegyzett Bartóknak néhány ritkán játszott hegedűtechnikai kombinációt, különböző effektusokat, amelyek a hangszeren megszólaltathatóak.<sup>47</sup> Többek között Szigeti hegedülése is inspirálta a zeneszerzőt, így az 1928-ban született *I. rapszódia*t neki ajánlotta; a *Kontrasztok* pedig a hegedűművész ötlete alapján készülhetett el. Bartók és Szigeti együtt rögzítették lemezre mindkét fent említett darabot, ezen kívül a *Magyar Népdalokat* Szigeti feldolgozásában és a *Román táncok* Székely Zoltán féle változatát.

Szigeti Bartókot, mint zongoristát is csodálta és szeretettel emlékezett vissza közös muzsikálásaikra.

Páratlan élmény volt vele próbálni Mozart K. 526 vagy K. 454 szonátáját, Beethoven Kreutzer-jét vagy opus 30. Nr. 3. G-dúr szonátáját. Mintha teljesen új, csodálatos felfedező úton járt volna az ember ... csak így jellemezhetem az élményt. [...] milyen más volt ez a próba, mint a szokásos próbák szőrszálhasogatása! Azt éreztem, hogy minden a helyén van, teljes biztonság töltött el; pedantériáról szó sem lehetett ilyenfajta próbálásnál ... Bartók ritmus-problémákról, primitív népi hegedűsökről beszélt [...] És amikor ilyen pihenők után visszatértünk a műsorszámok próbálásához, mintha elfelejtettük volna az idők folyamán felgyülemlett hagyományos sallangokat, melyek eltorzítják a zenei szövegek szépségét!<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> A cikk írója A. de Wal. A teljes kritikát lásd: Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940).” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962. 189-727. 704-705.

<sup>44</sup> Székely a primáriusi széket az alapító Végh Sándortól vette át, aki ezután a második hegedű szólómat játszott. Lásd: Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012). 71.

<sup>45</sup> Kárpáti János: „Két kvartett. A Deutsche Grammophon két Bartók-vonósnégyes-összkiadása.” *Muzsika* 43/9 (2000. szeptember): 44.

<sup>46</sup> Bartók leveleiből kiderül, hogy kevés ismerősével tegeződött, Szigeti viszont közéjük tartozott.

<sup>47</sup> Szigeti/Beszélő húrok 208.

<sup>48</sup> I.m., 208-9.

Szigeti több zeneszerzőt is megihletett játékaival. Eugene Ysaye minden hegedűs által jól ismert, szólóhegedűre írott *Hat Szonátájának* ötlete akkor fogalmazódott meg a zeneszerzőben, amikor alkalma volt Szigeti egyik koncertjét meghallgatni.<sup>49</sup> Bloch *La nuit exotique*, Prokofjev *Melódia* című darabját ajánlotta neki, Casella, Hamilton Harty és Frank Martin is Szigeti számára komponálta hegedűversenyét.

#### Szervánszky Péter

Szervánszky is Hubay növendékként végzett, de Stefinél és az Arányi lányoknál jóval fiatalabb volt. A harmincas évek végén többször hegedült a szerzőnek Csalán utcai házában.<sup>50</sup> Szerette Bartók zenéjét, és mint szólista, vagy mint kamarazenesz Solymos Péter zongoristával, vagy az Új Magyar Vonósnyégyes és a Waldbauer-Kerpely Vonósnyégyes tagjaként, amikor csak alkalma adódott rá Magyarországon és később külföldön is gyakran tűzte műsorra Bartók vonós hangszerre írott kompozícióit.

Szenvedéllyel telített, de éppen nem szentimentális előadásában a jellemző bartóki hangmozdulatok életre kelnek. Zenei életünkben egyedülálló és úttörő érdemet szerez magának Szervánszky Bartók műveinek kifogástalan megszólaltatásával, mert közelebb hozza egymáshoz a szerzőt és szülőföldje közönségét, és ezt ma még egyenlőre nagyon kevés zenei előadóművészről mondhatjuk el.<sup>51</sup>

Szervánszky Péter volt az a hegedűművész, aki Bartók hegedűkoncertjét<sup>52</sup> először mutatta be Magyarországon. 1943 szeptemberében Kolozsváron, majd 1944. január 5-én Budapesten adta elő a *Hegedűversenyt*.

[...] Szervánszky páratlan előadása révén Bartók Béla hegedűversenyének első előadása zseniális és mesteri formát öltött. Stílusa, árnyaltsága, az általa teremtett zenei atmoszféra Bartók óhajának tökéletes kifejezése volt [...] <sup>53</sup>

A versenymű Bartók elsőként megkomponált zenekari befejezésével zárult, ugyanis az előadók rendelkezésére álló partitúrából hiányzott a második, Székely kérésére írt szóló változat.<sup>54</sup>

A hegedűsnek nagyon határozott képe volt arról, hogy Bartók versenyművét milyen módon kell előadni. Ezt bizonyítja egy apjának írt levél-részlet is:

---

<sup>49</sup> Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. London: Robert Hale Ltd., 1984. 392.

<sup>50</sup> Rakos/Hegedűjáték 8.

<sup>51</sup> I.m., 15.

<sup>52</sup> Hegedűverseny (2.) 1937-38.

<sup>53</sup> Részlet a Pesti Hírlapban megjelent hangversenykritikából. Lásd: Rakos/Hegedűjáték 13.

<sup>54</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 195.

[...] Tegnap hallottam Yehuditól lemezen az egész Bartók koncertet, amit akkor vettem fel, amikor itt bemutatta. Hát bizony, hogy egész őszinte legyenek nem tetszett. Nem csak felfogásában volt rossz, hanem technikailag is. Olyan cigányosan játssza az egészet, hogy az minden, csak nem Bartók. [...] <sup>55</sup>

#### Waldbauer Imre

Waldbauer Imre is, mint minden biztató zenei jövő előtt álló hegedűs palánta, Hubay mesteriskolájában tanult. Bartók köré szép számmal gyűltek a tehetséges hegedűsök, Waldbauer is közéjük tartozott. Bár nevét elsősorban az általa alapított Waldbauer-Kerpely Vonósnégyessel kapcsoljuk össze, tény, hogy az élete nagy részét kitöltő kamaramuzsikáláson túl kora közönségének bizonyosan maradandó emlékei közé tartoztak a Bartókkal közösen bemutatott *2. hegedű-zongoraszonáta*<sup>56</sup> és a két művész által adott szonátaestek.

Waldbauer Imre a Zeneakadémián hegedűt és kamarazenét tanított. Vonósnégyesével a klasszikus repertoáron kívül a magyar és külföldi kortárs zenének is a híve volt; ők játszották többek között Bartók 1., 2. és 4. kvartettjének ősbemutatóját és a 3. vonósnégyest általuk ismerte meg az európai közönség.<sup>57</sup> Utolsó koncertjükön 1946-ban Bartók 6. vonósnégyesét játszották.<sup>58</sup>

#### Gertler Endre

Gertler Endre előadói pályája során gyakran mutatott be új zenét, örömmel vitt színpadra friss műveket. Bartók muzsikáját is kedvelte, darabjait sokszor tűzte műsorára. Bartókkal először a *Szonatina* hegedűs átíratának kapcsán került munkakapcsolatba. 1925-1938 között többször koncertezett együtt a két művész és Bartók művei mellett klasszikus darabok is felcsendültek közös estjeiken.<sup>59</sup>

1960-ban Gertler mutatta be Budapesten Bartók posztumusz hegedű koncertjét<sup>60</sup>; Párizsban ő játszotta először a *Hegedűversenyt* (2.), Londonban pedig a

---

<sup>55</sup> Szervánszky Péter 1947. július 21-én Londonból apjának írott levelében olvasható. 10.

<sup>56</sup> Bartók *2. hegedű-zongoraszonátáját* 1923. február 7-én Berlinben mutatta be Waldbauer és a szerző. Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archívum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

<sup>57</sup> Lásd: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archívum* [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

<sup>58</sup> Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Macmillan Publishers Limited, 1980). 20. kötet, 157.

<sup>59</sup> Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Macmillan Publishers Limited, 1980). 7. kötet, 308.

<sup>60</sup> Breuer János: „Berg magyarországi úttörője. Gertler Endre 90. születésnapjára.” *Muzsika* 40/7 (1997. július): 18-20. 18.



*Szólószonátát*.<sup>61</sup> A zeneszerző összes hegedűre írott darabját lemezre vette, ami elnyerte a Grad Prix du Disque-t,<sup>62</sup> vonósnégyesével pedig Bartók kvartettjeit népszerűsítette. Gertlernek köszönhetjük a 2. *vonósnégyes* metronómjelzéseit is, amelyet Bartóktól levélben kért meg.<sup>63</sup>

Alban Berg *Hegedűversenyét* az ő tolmácsolásában ismerte meg a magyar közönség 1948. október 26-án a Székesfővárosi Zenekar kíséretével, Polgár Tibor vezényletével.<sup>64</sup>

Gertler nem csak előadóművészként, de tanárként is elismert volt. 1940-től a Brussels Conservatory, 1954-59 között a Musikhochschule in Cologne és 1964-től a hannoveri Hochschule für Musik und Theater professzora volt.<sup>65</sup> A szombathelyi Bartók Szemináriumon rendszeresen tanított.<sup>66</sup>

### Zathureczky Ede

Zathureczky Ede, Hubay legkedvesebb tanítványa és utódja fényes karriert futott be. Mind Magyarországon, mind külföldön elismert művészként ünnepelték, növendékei pedig sorra aratták a sikereket nemzetközi versenyeken. Az ő osztályában tanult többek között Kovács Dénes, Devich Sándor, Komlós Péter, Halász Ferenc, akik később a Zeneakadémia professzorai lettek.

1923-ban koncertezett először közösen Bartók Zathureczkyvel. A 20 éves hegedűsnek egy hét állt rendelkezésére, hogy a frissen elkészült 2. *hegedűzongoraszonátát* megtanulja. Bartók átadta Zathureczkynek a kottát és kérte, hogy már másnap próbáljanak. A fiatal előadó, akinek a Hubay-iskola repertoárjából addig nem igazán volt alkalma kilépni, megdöbbenve szembesült az új zene komplikáltságaival.<sup>67</sup>

[...] Úgy hittem ugyanis, hogy oly nehezett nem írhatnak hegedűre, amit 24 óra múlva valamelyest elfogadhatóan ne tudjak elpróbálni. Bezzeg mikor hazamentem és belemélyedtem a mű stúdióába, láttam, hogy egy számomra teljesen idegen nyelven, más eszközökkel, más kifejezési formákkal kell megtanulnom beszélni, ....<sup>68</sup>

<sup>61</sup> Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Macmillan Publishers Limited, 1980). 7. kötet, 308.

<sup>62</sup> Bartók: *Violin Works Complete*; Supraphon.

<sup>63</sup> Breuer János: „Berg magyarországi úttörője. Gertler Endre 90. születésnapjára.” *Muzsika* 40/7 (1997. július): 18-20. 18.

<sup>64</sup> I.m. 19.

<sup>65</sup> Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Macmillan Publishers Limited, 1980). 7. kötet, 308.

<sup>66</sup> Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), Boronkay Antal (magyar kiadást szerk.): *Brockhaus Reimann zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 31.

<sup>67</sup> Homolya István: *Zathureczky Ede*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). 28.

<sup>68</sup> I.m., 28.

A másnapi próba nem sikerült fényesen és a február 27-én, a Zeneakadémia Nagytermében megtartott ősbemutató után a két művész egy évtizedig eltérő úton haladt tovább. 1934 volt a következő dátum, amikor Zathureczky és Bartók újra együtt álltak a színpadon és ezután hosszú évekig Zathureczky volt az a hegedűs, akivel a zongorista legtöbbször koncertezett. Természetesen nem csak Bartók műveit adták elő, de barokk, klasszikus, romantikus és 20. századi szonátákat is. Kettejükkel történt meg a híres párizsi eset, ahol a közönség Bartók 2. *rapszódia*jának előadása közben összeverekedett. Ekkor így szólt a zongorista Zatureczkyhez:

Sohse búsulj emiatt, én ennek csak örülök; a taps mint tetszésnyilvánítás lehet őszinte, lehet konvencionális, történhet megszokásból is, de verekedni csak hittel és meggyőződésből lehet...<sup>69</sup>

1940 márciusában hallhatta őket utoljára együtt a nagyerdemű.

1947-ben vette kézbe először Zathureczky Bartók 1937-38-ban írott *Hegedűversenyének* kottáját; 1948-tól pedig, ahol lehetőség adódott rá – külföldön és Magyarországon egyaránt – ott előadta. Ekkor már ötödik éve a főiskola igazgatója volt, így elismertségéből, megbecsüléséből adódóan még inkább alkalma volt megismertetni ezzel a különleges és felbecsülhetetlen értékű alkotással az arra fogékony közönséget. Magyarországon 1948. március 2-án az Operaház színpadán játszotta Zathureczky először Bartók koncertjét, majd október 11-én a Bartók verseny alkalmából szólaltatta meg, Doráti Antal vezényletével.

Zathureczkynek a versenymű megtanulásában és előadásában nagy előnye volt az, hogy éveken keresztül a szerzővel koncertezett, megérthette nyelvezetét, világosan látta stílusát és ezáltal úgy tehette magáévá a *Hegedűverseny* minden hangját, mintha magától Bartóktól kapott volna rá magyarázatot.

### Yehudi Menuhin

Yehudi Menuhin karrierje csodagyerekként kezdődött, majd kiforrott művészként az egész világot bejárva koncertezett, iskolákat alapított, fesztiválokat szervezett, karmesterkedett. Menuhin számos művet rendelt meg zeneszerzőktől és szívesen mutatott be kortárs szerzeményeket.

Úgy érzem, az előadónak kötelessége megismerni és játszani az új műveket, sőt, még jobb, ha hozzájárul az új muzsika születéséhez azzal, hogy megígéri: bemutatja a műveket.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> I.m., 40.

<sup>70</sup> Menuhin/Az ember zenéje 251.

Menuhin volt az egyetlen olyan hegedűs, akinek Bartók zeneművet komponált anélkül, hogy korábban szorosabb baráti, vagy művészi kapcsolatban lettek volna. Bartókot Menuhin a zeneszerző életének utolsó három évében ismerte meg. Doráti Antal, az Egyesült Államokban élő magyar karmester javasolta a hegedűsnek, hogy játssza át Bartók műveit. Menuhin megfogadta barátja tanácsát és megragadta őt Bartók hegedűre írt repertoárja, legfőképpen az *1. hegedű-zongoraszonáta* és a *Hegedűverseny* (2.).<sup>71</sup> Ezeket a műveket nyomban fel is vette koncertlistájára. 1943-ban Mitropoulos vezényletével Minneapolisban mutatta be a *Hegedűverseny*t, másodjára pedig a Carnegie Hallban Baller-rel vitte színpadra. A két előadás között ismerkedett meg Bartókkal Kitty Perera lakásán, ahol az *1. hegedű-zongoraszonátát* játszotta el a zeneszerzőnek.<sup>72</sup> Bartók el volt ragadtatva Menuhin előadásától, s a két művész joggal gondolhatta, hogy ebből a találkozásból egy gyümölcsöző kapcsolat alakulhat ki. Még aznap délután Menuhin egy kisebb darabot rendelt Bartóktól szólóhegedűre. Bartók elment Menuhin egyik koncertjére, amin a hegedűs Bartók szerzeménye mellett többek között előadta Bach C-dúr szólószonátáját is. Ez az előadás adhatta az inspirációt a *Szólszonáta* megszületéséhez, amellyel egy olyan jelentős darabot alkotott, amilyen a barokk mester óta másnak nem sikerült.

Nem sejtettem, hogy minden idők egyik mesterművét fogja megírni nekem. És mégis, amikor 1944 márciusában elém került, nagyon megijedtem, bevallom, szinte lejátszhatatlannak tűnt.<sup>73</sup>

Bartók természetesen kikérte Menuhin véleményét és a hegedűtechnikai problémákból adódó változtatásokat elfogadta, ám amikor a hegedűs arra kérte Bartókot, hogy változtasson meg egy akkordot, a szerző elutasította.<sup>74</sup> Az utolsó tétel tizenhatod menetének ismétléséhez Bartók eredetileg negyedhangokat komponált, de rábízta az előadóra, hogy negyed- vagy félhangokat játsszon. Menuhin az intonációs veszélytől tartva az utóbbit választotta.<sup>75</sup> Bartók a bemutató után a következőket írta Wilhelmine Creelnek:

A szonáta négytétel, és körülbelül húsz percig tart. Attól tartottam, hogy túlságosan hosszú. Képzelve csak el, húsz percen keresztül csak egy szál szólóhegedűt hallgatni. De egészen rendben volt, legalábbis számomra.<sup>76</sup>

Menuhin Bartókot „az utolsó nagy romantikus zeneszerző”-nek tartotta és a legnagyobbak közé sorolta.<sup>77</sup> Elmondása szerint nem beszélgettek sokat, elsősorban a

<sup>71</sup> Menuhin/Befejezetlen utazás 221.

<sup>72</sup> I.m., 222.

<sup>73</sup> I.m., 224.

<sup>74</sup> I.m., 226.

<sup>75</sup> I.m., 225. Csúpn 1994-ben jelent meg a negyedhangos változat nyomtatás formájában (Boosey and Hawks).

<sup>76</sup> I.m., 226.

<sup>77</sup> Menuhin/Az ember zenéje 305.

zenéjén keresztül ismerte meg a komponistát. Írásaiból kiderül mennyire tisztában volt Bartók munkásságával, értette és értékelte művészetét. Lelkesen, izgatottan fogott neki kompozícióinak megtanulásához és elszántan, élvezettel mutatta be azokat, terjesztve Bartók zsenialitását. A közös munka azonban nem tarthatott sokáig, mert Bartókot 1945 szeptemberében legyőzte a betegsége. A posztumusz *Hegedűverseny* ősbemutatójának jogát Geyer Stefi kollégájára, Hansheinz Schneebergerre hagyta, majd Menuhin megnyerte annak egy évre szóló kizárólagos előadási jogát.

### Tossy Spivakovsky

Az orosz származású, Berlinben, majd Melbourne-ban élő hegedűművész, Nathan 'Tossy' Spivakovsky 1940-ben költözött az Egyesült Államokba, ahol a Cleveland Orchestra koncertmestere és szólistája lett. A karmesterük, Artur Rodziński kérésére tanulta meg Bartók *II. Hegedűversenyét*, ami 1943. január 21-én Cleveland-ben csendült fel az Egyesült Államokban először. Ugyanebben az évben New York és San Francisco közönsége is az ő előadásában ismerte meg a versenyművet. Ezek a koncertek indították el Spivakovsky szólista karrierjét az USA-ban. A New York-ban tartott hangversenyen Bartók is jelen volt, aki ekkor hallotta először kompozícióját. A zeneszerző el volt ragadtatva Spivakovsky játékatól és hálája jeléül elküldött neki egy kézirat-vázlatot, amelyen a *Hegedűverseny* három témája olvasható.<sup>78</sup>

1947-ben Spivakovsky közreműködésével jelent meg a *Román népi táncok*<sup>79</sup> és a *2. hegedű-zongoraszonáta* lemezen, a Concert Hall Society közreadásában. A szonátának ez az első közreadása, mivel Bartók Szigeti Józseffel készített felvétele ekkor még nem volt elérhető.<sup>80</sup>

Spivakovsky egész életében azon dolgozott, hogy a darabok úgy szólalhassanak meg, ahogy azt a zeneszerzők eredetileg elképzelték mind stílusban, mind hangzásban. A Bach-szólószonáták akkordjainak megszólaltatásához új vonótechnikát fejlesztett ki.<sup>81</sup>

---

Bartók vonós szerzeményeit mindig valaki számára, inspirálására komponálta. Munkája során figyelembe vette a művész előadói stílusát, karakterét, technikai jellemzőit, kifejezői hajlamát. A művekbe valójában belekomponálta magát az embert és hozzá fűződő viszonyát is. Ezen kívül még az adott előadó hangszerének kvalitásaira is ügyelt. Ezt olvashatjuk a brácsaversenyével kapcsolatban William Primrose-nak írott levelében:

---

<sup>78</sup> Somfai/Tizennyolc. 104.

<sup>79</sup> Four Roumanian Dances.

<sup>80</sup> A szerző Szigetivel 1940. április 13-án vette lemezre a 2. hegedű-zongoraszonátát, de ezt csak 1965-ben adták közre először. ([Vanguard](#) / VRS-1130/1).

<sup>81</sup> Ezt az újítást megismerhetjük Gaylord Yost könyvéből: *The Spivakovsky Way of Bowing*. (Yost Family Trust 1949).

[...] A mű komponálásánál sok érdekes probléma merült fel. A hangszerelés nagyon átlátszó lesz, átlátszóbb, mint a hegedűversenynél. Az Ön hangszerének sötét, férfiasabb jellege szintén befolyásolja az egész mű karakterét [...]<sup>82</sup>

Bartóknak, mivel évekig Hubay osztályában volt zongorakísérő, majd leginkább az itt végzett hegedűsökkel állt színpadra később is, határozott ismerete volt arról, hogyan kell ennek a hangszernek jól szólnia, miképpen érhető el az a világszerte csodált magvas, szép hang, ami Hubay növendékeire oly jellemző. Ő ezt a hangigényt tekintette alapvetőnek, és ez élt benne, miközben hegedűre komponált. Műveinek megformálásánál nem ragaszkodott egyféle verzióhoz. Székely Zoltán elmondása szerint Szigeti teljesen máshogyan játszotta Bartók darabjait a szerzővel, mint ő, de a zongorista mindkettőt elfogadta, tehát mindkettő autentikusnak tekinthető.<sup>83</sup>

Természetesen ismerte a népi hegedű hangját is, hiszen népdalgyűjtő útjai során többször hallott igazi hangszeres népzene „tisztá forrásból”. A *44 duó* bizonyos darabjait – melyek nem szöveggel ellátott népdalokra épültek – ezek a zenék inspirálták.

Bartók kíváncsi volt a hegedűsök véleményére a frissen elkészült műveiről, elfogadta segítségüket, javaslataikat. Szigetinek a szerzőhöz intézett egyik levele tanúskodik a közös munkáról.<sup>84</sup> Székely a *Hegedűverseny* „artikulációján” munkálkodott,<sup>85</sup> Menuhin vonásokat, ujjrendeket szerkesztett a *Szólószonátához*<sup>86</sup> és a szerző Primerose-val is tervezte megvitatni a technikailag kényes helyeket a *Brácsaversenyben*.<sup>87</sup>

Bartók hegedűre írt művei igazán beszédesek. Benne van a szerző, az ihlető, a kor, amelyben íródott, rengeteg utalás, emlékek, érzések a legnagyobb boldogságtól a legmélyebb csalódásig és a sok motívum, melyekre Bartók maga hívja fel a figyelmet jegyzeteiben, leveleiben.

<sup>82</sup> 1945. aug-szept. Lásd: Blev 720.

<sup>83</sup> Sebő Ferenc – Székely Zoltán: „Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal.” Sebő Ferenc (szerk.): *Muzsika* 38/11 (1995. november): 34–37. 35.

<sup>84</sup> Lásd: DocB/3 134-136. Szigeti a 2. hegedű-zongoraszonátához írt változtatási javaslatokat.

<sup>85</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 232.

<sup>86</sup> Lásd. Blev 702-703.

<sup>87</sup> I.m., 720.

## Konklúzió

A Bartók koncert nem tartozik a könnyen megtanulható és játszható versenyművek közé. Ahhoz, hogy a szerző óhajait maradéktalanul interpretálhassuk hosszú, teljes részletekig menő munkafolyamat szükségeltetik nem csak a szólista, de a zenekar részéről egyaránt. A *Hegedűverseny* kolozsvári bemutatója előtt példának okáért nyolc próbát írtak ki a mű megtanulására,<sup>1</sup> míg a budapesti koncertre öt próba alatt készültek fel az előadók, ami abban az időben példaértékűnek számított.<sup>2</sup>

Azon túlmenően, hogy Bartók minden lehetséges modern hegedűtechnikai lehetőséget kiaknáz, nála mégsem az a legfontosabb, hogy egy virtuóz szólista megmutassa mi mindenre képes, sokkal inkább ezeket a technikai fortélyokat használja fel arra, hogy ezernyi színét, árnyalatát, elképzelt hangzásvilágát maradéktalanul megvalósítsa. Tudni illik a sul ponticello, kápánál való játék, üveghangok, repülő staccato, a hosszú legató ívek, a csúcsnál való repetálás, a trillák, tremolók, gyors futamok és detaché szakaszok, kettősfogások, akkordok, tehát a hangszeren megszólaltatható legtöbb technikai lehetőséget felhasználta. A második tétel negyedik variációjában a hegedűt nem azért játszatja G-húron ilyen hihetetlen magasságban, hogy a közönség elámuljon a szólista ügyességén, virtuozitásán, hanem mert egy ilyen módon létrejövő hangszínt kívánt megformázni.

Bartók énekszerű frázisokat írt a szólóhegedűnek; ez is bizonyítéka annak, hogy a hegedűt a legtermészetesebb hangszerhez, az énekhanghoz mérten kezeli. Erre példa a második tétel témaszakasza, ahol nem csupán a levegővételek utalnak énekszerű előadásmódra, de a hangterjedelem is. Ezt a részt akár szöveggel is el lehetne látni. Spivakovsky-nak a szerzőtől ajándékba kapott kézirat-vázlataiból kitűnik, hogy Bartók a dallam megformálását tartja a legfontosabbnak:

[...] A legérdekesebb azt látni, hogy Ön, akárcsak Mozart, a dallam megformálását tekinti egy kompozíció elsődleges és meghatározó tényezőjének. [...]<sup>3</sup>

Nem Spivakovsky az egyetlen, aki a nagy bécsi klasszikus zeneszerző stílusát véli felfedezni Bartók koncertjében. Lou van Strien zenekritikus a következőket írta az ősbemutató után a darabról:

Helyenként olyan könnyedséggel készült, hogy Mozartra emlékeztet, nem ütköznek ki belőle kirívó hangsúlyok és a kifinomult hangszerelés nem mutat impresszionista egyoldalúságot.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Rakos/Hegedűjáték 8.

<sup>2</sup> I.m., 9.

<sup>3</sup> [...] It is most interesting to see that you, like Mozart, consider the moulding of the melody the primary and decisive factor of a composition. [...] Részlet Spivakovsky 1943. december 6-án Bartókhhoz intézett leveléből. Lásd: DocB/3 259.

<sup>4</sup> Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940).” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962). 189-727. 701.

Mindemellett említést érdemel, hogy *Hegedűverseny*ében több alkalommal előfordul a szólóhangszer és a zenekari szólamok közötti regisztercsere. A hegedű természetadta szerepe szerint felső szólamot szokott játszani, de Bartók alkalomadtán a közép- vagy akár a basszusszólamba helyezi azt. A második tétel második variációjában a szólista a legalsó szólamot játssza, a hatodik modifikáció 114. üteménél pedig regisztercserére lehetünk figyelmesek a szóló- és az első hegedű között. Ily módon a hegedű kamarahangszer szerepet tölt be. Erre a megállapításra példaként hozható még az első tétel 179. ütemétől a 193. taktusáig tartó szakasz, ahol a szólista ponticello tremolóval kíséri a vonóskarban felhangzó dallamot. Ilyen a korábbi romantikus versenyművekben nem fordult elő.

1943-ban, miután a zeneszerző először hallotta versenyművét zenekarral, a következőket írta Szigeti Józsefnek:

[...] Legjobban annak örültem, hogy a hangszereléssel semmi baj nincs. Semmit sem kell rajta változtatni. Márpedig éppen zenekari „kíséret” hegedűhöz nagyon kényes dolog. [...] <sup>5</sup>

Bartók maga is idézőjelbe teszi a kíséret szót és ezzel talán a kamarazenei jellegre utal. Veress Sándor a *Magyar Csillagban* a így írt a *Hegedűverseny* III. tételéről:

Itt a zenekar hangorgiájával, virtuóz hangszerszólamaival, nagyzenekari effektusaival már olyan mértékben vesz részt a zenei mondanivalóban, hogy néha az az érzésünk, szimfóniát hallunk, amelyben a szólóhegedű – bár bravúros csillogásában mindent fölülmúl – mégiscsak egy a többi szólam között. <sup>6</sup>

Itt érdemel említést az is, hogy a *Hegedűversenyben* nem csak a szólóhangszer lehetőségeit aknázza ki a szerző, de a zenekari hangzás sokszínűségéhez a vonóskarnak is számtalan technikai sokféleséggel kell élnie. Nem szabad elsiklani például egy sul ponticello jelzés felett, de az üveghangok és a talpas pizzicato-k előadása is épp olyan fontos, mint az „egyszerű” hangoké. Bartók a *Zene*<sup>7</sup> komponálása során így írt Paul Sacher-nak:

[...] Nagyon fontos a szép pizzicato-játék (sajnos a legtöbb vonósjátékosnak ebben nincs elegendő gyakorlata); néhány helyen arra a pizzicato-fajtára van szükség, amelynél a húr érinti a fogólapot (példák erre *IV. vonósnégyesem* 4. tételében) és pizzicato-akkordok gyorsan mindkét irányban...(példa *I. Hegedűszonátám* 3. tételében vagy Szymanowski *Trois Mazurkas*-ban). Mindezek a játékmódok egyáltalában nem nehezek (én magam is, bár nem

<sup>5</sup> Blev 698-700.

<sup>6</sup>Veress Sándor: „Bartók Béla Hegedűversenye”. In: Somlyó György (szerk.): *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach*. (Budapest: Corvina Kiadó, 1982). 218-219. 219. Az írás a *Magyar Csillagban* 1944. március 1-jén jelent meg.

<sup>7</sup> *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* (1936).

vagyok hegedűs, nagyon szépen ki tudom ezeket hozni), csupán kicsit szokatlanok. [...]<sup>8</sup>

Akusztikai szempontból a szerző fontosnak tartotta a zenekari ülésrendet, a hangszercsoportok átgondolt elrendezését. Tanúskodik erről Székely Bartókhoz intézett levelének egy mondata a versenymű ősbemutatója után: „Az ütőhangszereket kívánságodra lehetőleg a zenekarban helyeztük el.”<sup>9</sup>

Bartók előszeretettel használja a poco rubato előírást, ami esetünkben a második tétel első és harmadik variációjának is meghatározó előadásmódja. Ezt is tekinthetjük egyfajta ritmusváltozatnak, amit a szerző az előadó szubjektív kifejezésére bíz. Somfai László úgy véli, hogy ezek a részek nem népzenei előadói stílusra utalnak, ez a rubato egy bartóki „magasfokú stilizálásból eredő egyedi intonáció”.<sup>10</sup>

Komoly koncentrációt kíván Bartók feszes ritmusainak betartása a hirtelen váltakozó karakterek, tempók előadásában is. Ekképp fogalmazza meg Arthur Honegger a bartóki ritmusproblémákat:

A rá jellemző rendkívül finom ritmika azt követeli az előadótól, hogy olyan pontosságra törekedjék, amelyhez a klasszikus művek előadása nem szoktatta hozzá. Az egymást gyakran nagy sebességgel követő, igen eltérő mértékek váltakozása állandó feszült figyelmet kíván az előadótól és a hallgatótól egyaránt.<sup>11</sup>

Nem szabad elfeledkeznünk Bartók durata-jelzéseiről sem. A *Hegedűverseny* tételeinek Bartók által lejegyzett időtartamai a következők:

I. tétel: 12'16"

II. tétel: 9'37"

III. tétel: 9'46" a hegedűszólós befejezéssel, 9'40" a zenekaros befejezéssel.

Ezeket a szerző a Székely Zoltánnal való párizsi bemutató előtti zongorás próbán jegyezte fel.<sup>12</sup> Bartók 1930-tól kezdődően jelezte a művek, vagy tételek végén azoknak az időtartamát. Az előadó megdöbbenhet, amikor másodperc pontosságú jelzést olvas a kottában, ám a zeneszerző nem szándékozott ezzel azt sugallani, hogy mindenkinek éppolyan sebességgel kötelező interpretálnia műveit. Ezeket a jelzéseket akkor jegyezte fel, amikor valamelyik általa elismert művésszel átjátszották a darabot és a tempó az ő tetszésének megfelelt. Az időtartam-adatok tehát csupán az irányt mutatják

---

<sup>8</sup> Blev 531.

<sup>9</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 278.

<sup>10</sup> Somfai/Tizenhét 240.

<sup>11</sup> Arthur Honegger: „Előszó”. In: Somlyó György (szerk.): *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach.* (Budapest: Corvina Kiadó, 1982). 229-230. 229.

<sup>12</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 258.



a jó tempó felé, nem konkrét utasítások.<sup>13</sup> Így emlékszik vissza Végh Sándor a témában Bartók hozzá intézett szavaira:

Ezek a tempójelzések nem olyanok számára vannak, mint maga, Végh, maga ezek nélkül is jól érzi a tempót. De olyan sok kellemetlen tapasztalatom volt, hogy inkább mindent pontosan kiírok. Maga jól tudja, hogy én sem a saját metronómjelzéseim szerint játszom a darabjaimat. Nekem sincsen rájuk szükségem.<sup>14</sup>

Bartók zenéje különböző színek, karakterek, hangulatok sorozata, ezer féle megnyilatkozás komplex egysége. Ahhoz, hogy egy kompozíciója úgy szólalhasson meg, ahogy az a zeneszerzőben megfogant, alapvető feltétel a kottát jól elolvasni, értelmezni és a benne található utasításokat feltétel nélkül teljesíteni.

---

<sup>13</sup> I.m., 258.

<sup>14</sup> Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012). 80.

## Összegzés

A 20. századi zeneszerzők ritkán kettő, de leginkább egyetlen hegedűversenyt komponáltak munkásságuk során. Ebbe az egy darabba sűrítették mindazt, amit a hegedűvel, mint szólóhangszerrel kifejezni szántak. A század első felében az 1930-as években született a legtöbb hegedűverseny.<sup>1</sup> Az, hogy ebben a zürös évtizedben sok zeneszerzőt inspirált komponálásra a hegedű, elárulja miként tekintettek rá a művészek. A hegedű hangja a hangszerek közül leginkább hasonlít az emberi énekhangra, így közvetlenül szólalhat meg rajta a lélek sok ezer rezdülése. A legtöbb versenyművet ezekből az évekből úgy emlegetik, mint a „modern zene klasszikusai”.<sup>2</sup>

Bartók, Stravinsky és Berg sem siette el, hogy hegedűversenyt komponáljon.<sup>3</sup> Bartók 56 éves volt, amikor igazi, nagy hegedűkoncertjét megalkotta, Stravinsky 49, Berg pedig 50. Bartókhhoz közel állt ez a hangszer, egészen fiatal kora óta dolgozott együtt hegedűsökkel, s bizony kezébe is akadt egyszer-egyszer a hegedű.<sup>4</sup> Ezzel ellentétben a másik két zeneszerző a megrendelés megérkezéséig nem érzett magában késztetést arra, hogy egy egész koncertet építsen a hegedű köré. Talán ez is lehet az oka annak, hogy valódi versenyművélményünk elsősorban Bartók darabjánál van, míg Stravinsky és Berg műveiben inkább a kamarazenei élmény dominál.

Berg, habár írt egy cadenza-szerű részt darabjához, a zenekar egyes hangszerei itt is jelen vannak, hogy a zeneszerzőben megfogant hangélmény megvalósulhasson. Stravinsky szakítva minden hagyománnyal elhagyta művéből a cadenza-t, míg Bartók követve a klasszikus és romantikus iskolát, méltó helyet biztosított a szólóhegedű résznek darabjában. Az előadók régebben szívesen improvizáltak cadenza-t a koncertekhez, egy időben ez természetes volt. Még Brahms hegedűversenyéhez is született hegedűs által írt szólórész.<sup>5</sup> A modern hegedűversenyekhez viszont semelyik előadóművésznek nem jutna eszébe, hogy saját maga írjon cadenza-t, hiszen amelyik darabot a szerző már ellátott ezzel, az onnantól a kompozíció szerves részeként él, nem helyettesíthető mással.

A 17-18. századi hegedűdarabok szerzőinek többsége tudott hegedülni, sőt elő is adták saját műveiket. Ezek az alkotások rendkívül hangszerszerűek, kényelmes őket játszani. Később a zeneszerzők, akik nem ismerték ki magukat a fogólapon, egy-egy hegedűművésztől kértek segítséget a komponálási folyamat közben, aki megvizsgálta az elkészült részek játszhatóságát, javaslatot tett vonásokra, frazeálásokra, előadási jelekre, hogy az úgy szólalhasson meg, ahogy az alkotó elképzelte. Ezek a darabok nem állnak úgy kézre, mintha hegedűs írta volna őket. A legtöbb szakasznak nincs

<sup>1</sup> A függelékben megtalálható a 30-as években keletkezett hegedűversenyek listája.

<sup>2</sup> Michael Kube: „Preface” In: *Berg Violinkonzert*. Zongorakivonat. (München: G. Henle Verlag, 2009). VI-VIII. VI.

<sup>3</sup> Igaz, Bartóknak van egy fiatalkori versenyműve, ami hirtelen szerelmi fellángolásból született, de azt a darabot nem szánta nyilvánosságra.

<sup>4</sup> Bartók 1936. augusztus 31-én Paul Sachernek írt levelében olvashatjuk, hogy azokat a pizzicato játékmódokat, amiket darabjaiban előír ő maga is kipróbálta a hangszeren. Lásd: Blev 531.

<sup>5</sup> Singer Ödön írt cadenza-t Brahms koncertjéhez.

egyértelmű ujjrendje, sokat kell próbálgatni, míg megtaláljuk a legmegfelelőbb fogást, ami biztonságos, de egyben a zenét is szolgálja.

Stravinsky hegedűversenyét neoklasszikus darabként emlegetik, ami inkább mutatkozik meg a mű szerkesztésében, mint hangulatában. A statikus ismétlések mögül hiányzik ugyanis az a könnyed elegancia, ami például a Mozart koncertekre oly jellemző. A szólóhegedű abban különbözik zenekari társaitól, hogy dallamot játszik, míg a vonóskar leginkább ritmikus effektusokat hoz, szinte ütőhangszerként funkcionál. Stravinsky ritkán játszatja együtt a szólistát a vonós szólamokkal, ami elkerülhetetlenül romantikus hangzást eredményezne. A II. Áriában van erre leginkább példa és be is igazolódik a félelem, a romantikus hatás nem marad el. A darab nem igényel különösebb technikai kihívást a művészek részéről, hacsak nem az a tény, hogy a szólistának a folyamatos játszánivaló okán nincsen lehetősége pihenésre. Így a hangok gyakorlása mellett az előadónak meg kell tanulnia a játék közbeni lazításra, meg kell keresnie azokat a szakaszokat, amik nem igényelnek erőfeszítést sem bal- sem jobb kézben, hogy a darab végére ne merevedjenek be a végtagok.

Csakúgy, mint Bartók posztumusz *Hegedűversenye*, Berg műve is két ellentétes hangulatú tételbe koncentrálódik, melyekből egy-egy női portré világlik ki. Ám amíg Bartók művét a szerelem és az azzal járó csalódás ihlette, addig Berg a veszteség miatt érzett fájdalmában idézi meg a tragikus sorsú lányt. Berg hegedűversenyét Zimmermann valódi műalkotásnak nevezi. A hegedűművész szerint ez a versenymű a legkényesebb arra, hogy a szólistán kívül a zenekar minden egyes tagja maximálisan fel legyen készülve az előadásra. Egy-két melléjátás, dinamikai figyelmetlenség, vagy ritmustalan szakasz képes a darab komplexitását teljesen tönkretenni.<sup>6</sup> Berg versenyműve a legromantikusabb modern hegedűkoncert, ami valaha született. A titokzatosság, ami körülengi a darabot, a nyilvánvaló és az elrejtett utalások garmadája a mű megtanulása, megismerése közben olyan érzést kelt, mintha egy kincses ládát nyitogatnánk. Technikailag nehéz, de a legnagyobb kihívás az előadó számára mégsem a hangok eljátszása, hanem sokkal inkább a hangulat megteremtése, a szerző által bejegyzett finom utasítások ezernyi hangszínné való formálása.


A Bartók versenymű felépítése tekinthető a három darab közül leginkább klasszikusnak. Három tételes, az első tétel páros, a harmadik páratlan lüktetésű. A mű különlegessége a variációs formában írt második tétel. Ebben a darabban valóban a hegedű a főszerep, mind zeneileg, mind pedig technikailag erőt próbáló az előadása. Bartóknak ez a legközvetlenebb, legnyíltabb kompozíciója ebben az időszakban, amit minden bizonnyal a hegedű követel meg magának.

Bartók darabjaiban nem csak hangszerszerűen kezeli a hegedűt, de törekedett arra, hogy új és újabb lehetőségeket fedezzen fel rajta, amikkel bővítheti a hegedű által megszólaltatható amúgy sem csekély színskálát. Negyedhangokat alkalmazott, ami akkor újdonságnak számított. A vonósok pizzicato lehetőségeit is gyarapította. Neki köszönhető például az úgynevezett Bartók-pizzicato, vagy a megpengetése egy olyan

<sup>6</sup> Frank Peter Zimmermann: *Berg: Violin Concerto*.

<https://www.youtube.com/watch?v=eOPYMA2d1yk> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 07. 31.).

hangnak, amelyet kötőív kapcsol össze a következő képlettel. Ez utóbbi kottaképe a baseli zenekarnak nem volt egyértelmű, erről tanúskodik Bartók válasza Sachernak feltehetően arra a kérdésre vonatkozólag, hogy az adott hangok megszólaltatását hogyan képzei el a zeneszerző:

A pizz. részeknél  a húrt csak egyszer kell megpendíteni. Általában a záróhang is hallható; egyébként a balkéz (csúszthatató) ujjja is valamelyest hozzájárulhat ahhoz, hogy a záróhangot valamivel kifejezőbbé tegye.<sup>7</sup>

5. *vonósnégyesében* köröm-pizzicato-t alkalmaz, amelyet kettős körrel jelöl.<sup>8</sup>

Bartók koncertjében feltűnik, hogy a szólistának milyen kevésszer kell szeparált hangot játszania és milyen sokszor legato-t, ahol a vonót teljes hosszában használhatja. Ez a Berg versenyműre is hasonló arányban jellemző, Stravinsky-nál viszont a rövidebb staccato-s hangok dominálnak. Kis túlzással ez utóbbi darabot feleakkora vonóval is el lehetne játszani, mint ami rendelkezésre áll.

A Bartók kutatók rengeteg energiát fordítanak arra, hogy tanulmányozzák a zeneszerző kéziratait, hangfelvételeit, zenei írásait, hogy mind jobban megértsék muzsikáját és segítséget nyújtsanak az előadóknak a Bartók darabok értelmezésében. A kutatásban páratlan munkát végző Somfai László a következő intellemmel szól a Bartók előadókhöz:

...a Bartókot játszó művésznak tisztában kell lennie azzal, hogy ez a zeneszerző a hangszínek, játéktechnikák és árnyalatok nagy skálájával dolgozott; ezt tanulmányozni kell és meg kell kísérelni átültetni a mai technika nyelvére – lehetőleg komoly veszteségek nélkül.<sup>9</sup>

Ahogy haladunk a zenetörténetben, egyre több szerzői bejegyzést találunk a kottában. Míg a klasszikában a kottaképre nézve az előadónak egyértelmű volt a zeneszerző szándéka, a romantikában sokszor elsiklottak a kottában olvasható utasítások felett, s fontosabbnak tartották a koncertező művész éppen adott lelkiállapotának a darab általi kifejezését.<sup>10</sup> Ha pedig most kezünkbe vesszük a dolgozatban vizsgált hegedűversenyek kottáit, láthatjuk, hogy dinamikai, tempóbeli, hangszínbeli, karakterbeli, hangulatbeli utasítások tömegével vannak tele, amit a kor hegedűsei kínosan próbálnak betartani. A kérdés, elég-e az, ha a kottában olvasottakat az művész maradéktalanul megvalósítja? Ilyen részletes jelölés mellett van-e esélye a szólistának arra, hogy saját magából is belecsempésszen az előadásba? Egy koncertnek

---

<sup>7</sup> Blev 540-541.

<sup>8</sup> II./32. ü.

<sup>9</sup> Somfai/Kompozíciós módszer 276.

<sup>10</sup> Ysaye például ritmikailag eléggé szabadon játszott, nem ragaszkodott a zeneszerző által leírt értékekhez, ezért sokan bírálták. Lásd: Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*. (London: Robert Hale Ltd., 1984). 286.

éppen az a különlegessége, hogy megismételhetetlen. Az előadónak az a legfontosabb feladata, hogy a leírt darabot saját lelkületén, gondolatain, érzésein keresztül keltse életre, s ez a sajátosság az, ami művészt művésztől megkülönböztet, másként csak a mű gépies reprodukálása jöhet szóba. A zeneszerzői elvárásokat figyelembe véve az előadónak sokkal nehezebb dolga van akkor, amikor 20. századi darabot visz színpadra, mint barokk, klasszikus, vagy romantikus művek interpretálásakor. Ha viszont a dolgot szerzői oldalról vizsgáljuk, mindjárt más megvilágításban látunk. Szigeti gondolatát idézve:

Nyilván jellemző napjaink zenei ízlésére, hogy a Brahms-féle utasítások – „poco forte”, „mezza voce” és „sotto voce” – majdnem teljesen eltűntek zenei terminológiánkból. Nem ártana, ha ennek kapcsán egyes előadók megvizsgálják lelkiismeretüket.<sup>11</sup>

A legnagyobb szerencse akkor történhet egy előadóművésszel, amikor kortársa és kollégája lehet egy kiemelkedő zeneszerzőnek, ha lehetősége adódik a közös munkára, válaszokat kap kérdéseire, javaslatokat tesz, mindeközben megismeri az embert, amely által az előadás igazán hitelessé, eredetivé válhat. Ekkor kaphat olyan instrukciót az interpretáló művész, amit a kottából nem lehet kiolvasni. Azért gyarapodik a kor előrehaladtával a partitúrákban a sok információ, hozzáfűzés, hogy az előadás minél közelebb állhasson a zeneszerző elképzeléséhez. Ez a sok jelzés mégsem helyettesíti a közös munkát és annak eredményét nem érheti el. Persze vannak komponisták, akiknek meggyőződésük, hogy bárki bemutathatja szerzeményüket, csak technikailag alkalmasak legyenek rá. Stravinsky nem tartozik közéjük, neki fontos ki milyen zeneiséggel és intelligenciával játssza műveit:

Tudja, az én apám interpretáló muzsikus volt. Énekes. Kiskorom óta figyelhettem azt a lelkiismeretes munkát, mellyel egy felelősségteljes előadóművész életre kelti a zenét.<sup>12</sup>

A zeneszerző fontosnak tartotta azt is, hogy darabjaiból saját felvételek készüljenek, mert meggyőződése szerint ezek az anyagok vannak az előadónak leginkább segítségére:

...zenémben a stiláris kérdéseket a lejegyzés nem egyértelműen rögzíti, így az én stílusom mégis tolmácsolást igényel. Ez igaz, és ezért tekintem hanglemezeimet a nyomtatott kotta elengedhetetlen kiegészítőinek.<sup>13</sup>

Míg a romantikában a hegedűre írott darabok azért születtek, hogy kiaknázzák a hangszer adta lehetőségeket, úgy, mint a hangszínek sokasága, s a lenyűgöző

<sup>11</sup> Szigeti/Beszélő húrok 112.

<sup>12</sup> I.m., 101.

<sup>13</sup> Craft/Beszélgetések 368.

technikai megoldások, addig a 20. században ez az alá- és felérendelt szerep megcserélődött. A hegedű a műalkotás szolgálatába lépett. A zeneszerzőnek nem forognak többé a körül a gondolatai, hogy a repülő staccato-t, vagy az oktávmeneteket a darab mely pontjára illessze be. A szólista – habár főszerepét megtartja – többször háttérbe vonul, kamarahangszerként funkcionál. Míg régebben a zenekar kísérő, aláfestő szerepet töltött be és csupán a közjátékokban jutott valódi dallamhoz, a vizsgált korszakban nagyon sokszor van a hallgatónak olyan élménye, mintha változatos fúvós szólókkal tűzdelt szimfóniát hallgatna. Jellemző a sűrűbb zenekari szövet, ami erősebb hangot kíván meg a szólistától, s arra készíti a hangszerest, hogy megtalálja azt a technikát, amivel nagyobb hangerőt képes kihozni hegedűjéből.<sup>14</sup> A versenyműveknek programjuk, mondanivalójuk van, a lélek sokkal mélyebb rétegét érintik meg. Ennek az eredménye az, hogy pár ütem meghallgatásából pontosan megállapítható ki írta a darabot.

A modern darabok érettebb előadót igényelnek; nem elég többé az általánosan meglévő szép hang és a kifogástalan technika. Csak az tudja az ezer féle finom és érzékeny részeket életre kelteni, akiben magában is ott lakozik mind az ezerféle érzélem. Csak az értetheti meg a közönséggel a darab mondanivalóját, aki önmaga is valóban érti azt. A versenyművek fejlődése, átalakulása a muzsikusok technikai fejlődését és gondolkodásuk átalakulását igénylik. A darabok előadása felelősséggel jár, hiszen még a 21. század közönségét is félrevezetheti egy-egy átgondolatlan előadás. A szólistának kötelessége a művet olyan minőségben interpretálni, ahogyan azt a zeneszerző megalkotta. Szerencsére hegedűművészen nem volt hiány sem régen, sem most és sok 20., 21. századi kiemelkedő előadónak köszönhetjük meg, hogy ezekkel a bonyolult művekkel megismertettek bennünket. Ezt a gondolatot Szigeti szavaival egészítem ki:

Sokszor halljuk, mennyi hálával tartozik a modern zene egyik vagy másik szólistának. De vajon nem kölcsönösen tartoznak-e hálával egymásnak? Hová jutnának az előadóművészek, ha nem élvezhetnék közvetlenül a teremtő művészek megtermékenyítő hatását és a keletkező bimbózó művek csodáját?<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Említettem korábban, hogy Dushkin Stravinsky darabjának bemutatója közben úgy érezte, hogy a zenekar elnyomta őt. Lásd: 5. o.

<sup>15</sup> Szigeti/Beszélő húrok 107.

## Függelék

### Az 1930-as években keletkezett hegedűversenyek listája

1930	Arthur Somervell
1931	Igor Stravinsky, Julius Röntgen, Mario Csatelnuovo-Tedesco (No. 2)
1932	Gian Francesco Malipiero (No. 1)
1933	Szymanowski (No. 2) Bohuslav Martinů (No. 1) Heino Eller Richard Wetz David Stanley Smith
1934	Darius Milhaud
1935	Szergej Prokofjev (No. 2) Alban Berg Roger Sessions Havergal Brian (No. 2)
1936	Arnold Schoenberg
1937	David Diamond Wladimir Vogel
1938	Bartók Béla (No. 2) Ernest Bloch Paul Graener Nikolai Myaskovsky Nicolas Skalkottas
1939	Paul Hindemith Samuel Barber Benjamin Britten William Walton Karl Amadeus Hartmann William Alwyn Walter Piston

## Bibliográfia

Nyomtatott források:

- Adorno, Theodor W.: „Stravinsky. Dialektikus kép.” In: Zoltai Dénes (szerk.): *A művészet és a művészek: irodalmi és zenei tanulmányok*. Budapest: Helikon, 1998. 258-279.
- Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach kantátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Bartók Béla Ifj.: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bartók Béla Ifj. (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Berg, Alban: *Írások, levelek, dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó 1965.
- Boatwright, Howard: „Foresight and Courage: A Tribute to Louis Krasner.” *Syracuse University Library Associates Courier* 20/1. (1985. tavasz): 3-7.
- Bónis Ferenc: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992.
- Breuer János: „Adatok a két arckép keletkezéséhez.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. 279-288.
- : „Berg magyarországi úttörője. Gertler Endre 90. születésnapjára.” *Muzsika* 40/7 (1997. július): 18-20.
- Corle, Edwin: *Igor Stravinsky*. New York: Duell Sloan and Pearce, 1949.
- Craft, Robert – Stravinsky, Igor: *Beszélgetések*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- Csáth Géza: „Bartók Béla.” *Nyugat/Figyelő* 1908/9 (1908. május 1.): 513-515.
- Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940).” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok X. Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962. 189-727.
- Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.), Boronkay Antal (magyar kiadást szerk.): *Brockhaus Reimann zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Dille, Denijs (szerk.): *Documenta Bartókiana*, 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968.
- Halmi Ferenc, Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Homolya István: *Zathureczky Ede*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Honegger, Arthur: „Előszó.” In: Somlyó György (szerk.): *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach*. Budapest: Corvina Kiadó, 1982. 229-230.
- Hubay Cerbián Andor: *Apám Hubay Jenő. Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*. Budapest: Ariadne Kiadó, 1992.
- Jarman, Douglas: „Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto.” *The Musical Times* 124/1682. (1983. április): 218-223.
- : „Preface.” In: *Alban Berg Violinkonzert. Kritischen Gesamtausgabe*. Zongorakivonat. Bécs, London, New York: Universal Edition, 1996.
- Jarusztovszkij, Borisz: *Igor Sztravinszkij*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1968.
- Joseph, Charles M.: *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. New Haven: Yale University Press, 2002.



- Karallus, Manfred: „Preface.” In: *Stravinsky Concerto en Ré for Violin and Orchestra*. Kispartitúra. London: Edition Eulenburg, 1985. III-VIII.
- Kárpáti János: „Két kvartett. A Deutsche Grammophon két Bartók-vonósnégyes-összkiadása.” *Muzsika*. 43/9. (2000. szeptember): 44.
- Knaus, Herwig: „Berg’s Carinthian folk tune.” *The Musical Times* 117/1600. (1976. június): 487.
- Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Kube, Michael: „Preface.” In: *Berg Violinkonzert. Klavierauszug*. München: G. Henle Verlag, 2009. VI-VIII.
- Laki Péter (szerk.): *Bartók and His World*. Princeton: Princeton University Press, 1995. 247-251.
- Laki Péter: „Violin works and the Viola Concerto.” In: Amanda Bayley (szerk.): *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 133-150.
- Lampert Vera: „Bartók Béla: Hegedűverseny.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1974/4*. Budapest: Zeneműkiadó. 1974. 56-66.
- : „Second Violin Concerto.” In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. Portland: Amadeus Press, 1994. 515-525.
- Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.
- Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis W.: *Az ember zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Menuhin, Yehudi: *Befejezetlen utazás. Életem emlékei*. Budapest: Typotex Elektronikus Kiadó Kft., 2012.
- Mezei János: „Igor Stravinsky: Duo Concertant.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1984. október – 1985. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1984. 217-228.
- Monson, Karen: *Alban Berg*. London; Sydney: Macdonald & Co. Ltd., 1980.
- Orbán György: „A Hegedűverseny és a dodekafónia.” In: László Ferenc (szerk.): *Bartók dolgozatok*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974. 85-102.
- Pándi Marianne: *Hangversenykalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Pernye András: *Alban Berg*. Budapest: Gondolat, 1967.
- Pople, Anthony: *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Reich, Willi: *The Life and Work of Alban Berg*. London: Thames and Hudson, 1965.
- Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai kultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből*. Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002.
- Rostal, Max; Keller, Hans: „Berg's Violin Concerto: A Revision.” *The Musical Times* 95/1332. (1954. február): 87-88.
- Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Schwarz, Boris: *Great Masters of the Violin*. London: Robert Hale Ltd., 1984.

Sebő Ferenc – Székely Zoltán: „Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal.” Sebő Ferenc (szerk.): *Muzsika* 38/11 (1995. november), 34–37.

Somfai László: *Tízennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

—————: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.

Steinberg, Michael: *The Concerto: A Listeners Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Stravinsky, Igor: *Életem*. Budapest: Gondolat, 1969.

Szabó József: „Igor Stravinsky: Hegedűverseny.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1979/2 április-június*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1979. 97-105.

Szigeti József: *Beszélő hírok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

Veress Sándor: „Bartók Béla Hegedűversenye.” In: Somlyó György (szerk.): *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach*. Budapest: Corvina Kiadó, 1982. 218-219.

Vlad, Roman: *Stravinsky*. London: Oxford University Press, 1967.

Walsh, Stephen: *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*. California: University of California Press, 2003.

Wenborn, Neil: *The Illustrated Lines of the Great Composers. Stravinsky*. London, New York, Sydney: Omnibus Press, 1999.

White, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1976.

#### Internetes források:

Campbell, Margaret: „Obituary: Louis Krasner.” *Independent*. 1995. június 14.  
<http://www.independent.co.uk/incoming/obituary-louis-krasner-1586540.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 08. 23.).

Glass, Herbert: „Violin Concerto. Igor Stravinsky.”  
<http://www.laphil.com/philpedia/music/violin-concerto-igor-stravinsky> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 06. 26.).

Halász Péter: „Berg, Alban: Hegedűverseny.” In: *A hét zeneműve 1991*. (utolsó megtekintés 2011. 01. 17. Az írás az interneten már nem érhető el, könyv formátumban nem jelent meg).

N. N.: „Bartók Béla zeneművei” *MTA Bartók Archívum*  
[http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm?0101](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 03. 05.).

N. N.: „Season 2015/16 Concert Programme.”  
[https://issuu.com/ulsterorchestra/docs/uo\\_concert\\_programmes\\_lo-res](https://issuu.com/ulsterorchestra/docs/uo_concert_programmes_lo-res) (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 06. 26.).

N. N.: „Stravinsky Violin Concerto. Giselle. Ballet Notes.”  
<https://national.ballet.ca/Tickets/Archives/Ballet-Notes/stravinsky-violin-concerto-ballet-notes.aspx> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 05. 02.).

Sheppard Skaerved, Peter: „Louis Krasner”

<http://www.peter-sheppard-skaerved.com/2009/12/louis-krasner/> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 08.23.).

#### Kották:

*Stravinsky Concerto en Ré for Violin and Orchestra*. Kispartitúra. London: Edition Eulenburg, EE 6779. No. 1815.

*Igor Strawinsky Concerto en Ré für Violine und Orchester*. Szólóhegedű kivonat. Mainz: Edition Schott, 1931, ED 2190.

*Igor Strawinsky Concerto en Ré für Violine und Orchester*. Zongorakivonat. Mainz: Edition Schott, 1931, ED 2190.

*Béla Bartók Violin Concerto No.1*. Szólóhegedű kotta. London: Boosey & Hawkes, 1958. B&H 18483.

*Béla Bartók Violin Concerto No.2*. Szólóhegedű kotta. London: Boosey & Hawkes, 1941. B&H 8296.

*Béla Bartók Violin Concerto No.2*. Kispartitúra. London: Boosey & Hawkes, 1946. B&H 9003.

*Alban Berg Violinkonzert*. Kispartitúra. Bécs: Universal Edition, 1936. U. E. 12195.

*Alban Berg Violinkonzert. Kritischen Gesamtausgabe*. Zongorakivonat. Bécs, London, New York: Universal Edition, 1996. U. E. 10903.

*Alban Berg Violinkonzert. Kritischen Gesamtausgabe*. Szólóhegedű kotta. Bécs, London, New York: Universal Edition, 1996. U. E. 10903a

*Berg Violinkonzert*. Zongorakivonat. München: G. Henle Verlag, 2009. HN 821, EB10821.

#### Videók:

New York City Ballet: *Stravinsky Violin Concerto*. Dance in America Broadcast, 1978.

<https://www.youtube.com/watch?v=0BaWNHJiL1o> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 06. 26.).

Zimmermann, Frank Peter: *Berg: Violin Concerto*.

<https://www.youtube.com/watch?v=eOPYMA2d1yk> (utolsó megtekintés dátuma: 2017. 07. 31.).