

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és
művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

VERESS SÁNDOR
KLARINÉTVERSENYE

RUMY BALÁZS

TÉMAVEZETŐ: DR. KOVÁCS ILONA
DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Rövidítések jegyzéke	V
Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezető	VII
I. Veress Sándor életrajza	
I. 1. Bevezetés	1
I. 2. Források	1
I. 3. Az életrajz	2
II. A <i>Klarinétverseny</i> bemutatása és elemzése	
II. 1. A versenymű bemutatása	11
II. 2. A mű elemzése	12
III. Meghatározó előadók és jelentős előadások	
III. 1. Thomas Friedli	49
III. 1. 1. Az ősbemutató	49
III. 1. 2. Az 1987-es koncertek	53
III. 2. Heinz Holliger	55
III. 3. Az 1990-es Genfi Verseny	56
III. 4. Tönköly József	56
III. 4. 1. A magyarországi bemutató	57
III. 5. Horváth László	58
IV. A <i>Klarinétverseny</i> felvételei	
IV. 1. Általános összehasonlítás	63
IV. 2. Egyéni sajátosságok	
IV. 2. 1. Thomas Friedli	66
IV. 2. 2. Horváth László első felvétele (1992)	67
IV. 2. 3. Fabio di Cäsola	69
IV. 2. 4. Horváth László második felvétele (2003)	71
V. A jelenlegi kiadás problémái	
V. 1. Források	73
V. 2. Hibák, eltérések	74
VI. Függelék	
VI. 1. Veress Sándor által tanított tárgyak a Berni Egyetemen	79
VI. 2. Veress-idézetek	
VI. 2. 1. A dodekafóniáról	81
VI. 2. 2. A <i>Klarinétverseny</i> hez írt bevezető szöveg	84
VI. 3. Andreas Traub Veress cikkének befejező bekezdése	85
VI. 4. Az ősbemutató kritikái	
VI. 4. 1. A <i>Berner Zeitung</i> ban megjelent kritika	85
VI. 4. 2. A <i>Der Bund</i> ban megjelent kritika	86
VI. 5. Az 1987-es koncertek kritikái	
VI. 5. 1. A <i>Neue Zürcher Zeitung</i> ban megjelent kritika	88
VI. 5. 2. A <i>Basler Zeitung</i> ban megjelent kritika	89

VI. 6. Heinz Holliger dokumentumok	
VI. 6. 1. Beszélgetés 2015-ből	89
VI. 6. 2. Holliger hozzám intézett levele	91
VI. 7. Horváth László emlékezése	91
VI. 8. A <i>Klarinétverseny</i> felvételének borítói	92
VI. 9. A Paul Sacher Alapítvány dokumentumainak listája	94
VI. 10. A Veress Sándor Társaság	95
VII. Bibliográfia	97

Rövidítések jegyzéke

- Beckles Willson Rachel Beckles Willson: „Letters to America”. In: Friedmann Sallis – Robin Elliott – Kenneth DeLong (szerk.): *Centre and Periphery, Roots and Exile*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 2011. 129-173.
- Bónis Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. Budapest: Püski, 2002.
- Csicsery-Rónay Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Occidental Press, 2007.
- Demény Demény János: „Veress Sándor – Életművázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 12-57.
- Traub/1986 Andreas Traub: „Sándor Veress. Lebensweg – Schaffensweg”. In: Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Berlin: Haseloff, 1986. 22-99.
- Traub/1987 Andreas Traub: „Sándor Veress. Konzert für Klarinette und Orchester”. *Melos* 49 (1987. január): 65-84.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítségükkel hozzájárultak jelen doktori értekezés létrejöttéhez. Köszönet mindenk előtt témavezetőmnek, Dr. Kovács Ilonának lelkiismeretes munkájáért, hasznos tanácsaiért és türelméért. Egykori professzoromnak, Thomas Friedlinek a disszertáció alapjául szolgáló mű velem való megismertetéséért és a kottákért. Horváth Lászlónak a Veress-dokumentumokért, kottákért, felvételekért, valamint a beszélgetésért. Köszönet illeti Dr. Heidy Zimmermann, a Paul Sacher Stiftung Veress-gyűjteményének kurátorát, amiért leveleimre készségesen válaszolt és segítségemre volt a *Klarinétverseny*hez kapcsolódó anyagok felkutatásában. Köszönöm Heinz Holligernek, hogy fontos teendői mellett időt szakított hozzá intézett kérdéseim megválaszolására, valamint értékes meglátásaival gazdagította a dolgozatot. Köszönet Claudio Veressnek kérdéseimre adott szívélyes válaszáért és az események rekonstruálásában nyújtott segítségéért. Köszönet illeti Horváth Gábort és Dósa Etelét a berni, illetve bázeli könyvtárban fellelhető dokumentumok megszerzéséért. Köszönöm Fabio di Càsolának, François Bendának és Tönköly Józsefnek, hogy időt szakítottak a versenyműről való beszélgetésre és ötleteket adtak a kutatáshoz. Köszönet Dr. Laczkovich Miklós matematikusnak, hogy megvitatta velem a dodekafón sorozatok matematikai oldalról történő megközelítésében felmerült ötleteimet. Köszönöm Dr. Kerékfy Mártonnak, Pálffy Flórának és Angerer Adrienne-nek, hogy német fordításaimat ellenőrizték és segítettek azok javításában. Továbbá köszönöm Dr. Dalos Annának, hogy a témaválasztásban segítséget nyújtott, valamint a disszertációírás során felmerült, formai követelményekre vonatkozó kérdéseimre válaszolt. Végezetül, de nem utolsósorban szeretném hálámat kifejezni családomnak: szüleimnek, akik mindenben támogattak, illetve feleségemnek és gyermekeimnek, akik végtelen türelemmel viselték a disszertációírás folyamatának minden nélkülözését.

Doktori értekezésem Thomas Friedli emlékének ajánlom, aki sikerre vitte Veress klarinétversenyét, és akitől oly sok más klarinétos között én is rengeteget tanulhattam a zenéről.

Bevezető

Veress Sándor Magyarországon csak szűk körben ismert. Műveivel a hazai koncertéletben ritkán találkozhatunk. Ennek okai egyfelől természetesen az 1949-es emigrációjában keresendők. Másfelől kortársaihoz – Bárdos Lajos, Seiber Mátyás, Szervánszky Endre – hasonlóan nincs könnyű helyzetben,¹ hiszen két meghatározó jelentőségű zeneszerző pár veszi körül időben: Bartók Béla és Kodály Zoltán, valamint Kurtág György és Ligeti György. Svájcban – ahol élete második felét töltötte – sokkal ismertebb és játszottabb szerzőnek számít, mint nálunk. A *New Grove* lexikon magyar származású svájci zeneszerzőként említi,² bár a svájci állampolgárságot csak élete utolsó évében, 1991 decemberében vette fel.³ Vitathatatlan, hogy munkásságának kiforrottabb szakaszában hazájától távol, Bernben dolgozott és alkotott, de a magyar gyökerektől, a népzeneben gyökerező gondolkodásmódjától sosem szakadt el teljesen. Veress, Mikes Kelement idézve ezt írta Molnár Antalnak 1975-ben: „Úgy szeretem Helvétit, hogy nem feledhetem Kolozsvárt.”⁴ Andreas Traub szerint „a későbbiek során mégiscsak lehetségessé vált sikerek ellenére sem Bartók, sem Veress nem talált ideális országra az emigrációban – a tragédia elkerülhetetlen volt”.⁵ Berlász Melinda ezt így jellemzi: „A maga belső törvényeihez oly konokul ragaszkodó, nemzetét és hagyományát oly mélyen magába foglaló Veress Sándor számára Svájc nem vált otthonná, európai szellemű, szabad kibontakozás lehetőségét nyújtó életteret talált e helyen.”⁶ Berlász cikke Veress halálát követően jelent meg, és a zeneszerző személyét és munkásságát kísérő nagy

¹ Erről Friedemann Sallis muzikológus ír, kutatva Veress hatását a magyar zenére a XX. század második felében. Bővebben: Friedemann Sallis: „Teaching as a Subversive Art. Sándor Veress's »Billegetőmuzsika (Fingerlarks)« and György Kurtág's »Játékok (Games)«”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 159-171. 159. Vikárius László szerint ennek a másik olvasata az, hogy Veress kiemelkedő szerepet töltött be a két zeneszerző pár közötti közvetítésben: Bartók és Kodály növendéke volt, később pedig Ligeti és Kurtág tanára lett. Erről Vikárius 2017. november 2-án beszélt a Zenetudományi Intézet Veress-kiállításának megnyitóján.

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

³ Berlász így ír erről: „A negyven évet meghaladó svájci emigrációban Veress tudatosan megőrizte menekült státuszát, melyhez elvi következetességgel ragaszkodott – e nézete még emigráns szellemi társai viszonylatában is egyedülálló volt – e döntését csupán a halála előtti hónapokban rá nehezedő súlyos felelősség okán adta fel, vállalva a svájci állampolgárságot.” Berlász Melinda: „Veress Sándor *Memento*-ja az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére. Az egykori Kodály-tanítvány és mestere kapcsolatáról”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *A nemzeti romantika világából. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 2005. 275-286. 277. A svájci állampolgárság megszerzéséről még: Doris Lanz: „Ein gewundener Weg zur Passhöhe. Dokumente zu Sándor Veress' Einbürgerung in die Schweiz”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 241-279.

⁴ A levél 1975. október 3-án kelt. Demény János (közr.): „Veress Sándor két levele Molnár Antalhoz”. *Jelenkor* 34/12 (1991. december): 1024-1027. 1027.

⁵ „Weder Bartók noch Veress konnten, bei allen dann doch noch möglich gewordenen Erfolgen, das ideale Land finden; die Tragik war unvermeidlich.” Traub/1986, 54.

⁶ Berlász Melinda: „Tradíció és jelen nagy szintézisben való összefogása ... a barbarizmus szégyenkorában. Veress Sándor emlékezete.” *Muzsika* 35/5 (1992. május): 11-13. 13.

tájékozatlanságról is említést tesz.⁷ A *Muzsika* 1992. áprilisi számában megjelent Veress-nekrológ is erről számol be: „Műveinek terjesztése és méltó elismerése terén hazai zenekultúránknak nagy adósságokat kell még törlesztenie.”⁸

A fenti idézetek keletkezése óta eltelt huszonöt évben történtek említésre méltó események. Az egyik fontos momentum a Veress Sándor Társaság megalakulása volt 1996-ban Csicsery-Rónay István vezetésével.⁹ A Társaság céljául tűzte ki, hogy Veress zenéje Magyarországon méltó helyére kerülhessen. Ennek érdekében koncerteket szervezett, könyveket adott ki és munkájuk elismeréseként előadóművészeknek, illetve muzikológusoknak ítélte oda a Veress Sándor-díjat. Ennek kitüntetéséje volt többek között a jelen értekezésben is említésre kerülő Berlász Melinda, Bónis Ferenc, Horváth László, Mészáros János, a Miskolci Szimfonikus Zenekar, Pál Tamás, a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar és Andreas Traub. A Társaság sajnos Csicsery-Rónay halála óta egyáltalán nem aktív. Emellett fontos megemlíteni, hogy az életmű Magyarországon ebben az időszakban igencsak értő kezekbe került. Többek között olyan kiemelkedő és nagy hatású művészek foglalkoztak vele, mint Várjon Dénes, Keller András, Simon Izabella, Németh Judit, Pilz János, Takács-Nagy Gábor, Perényi Miklós és Schiff András. Rajtuk kívül talán többet csak Heinz Holliger tett, aki nemzetközi karrierje mellett elhivatottan vett részt a magyar koncertéletben is egykori professzora zenéjének szülőföldjére való visszahozatalában.¹⁰ Egy komponista nem is kívánhatna ennél értőbb és kiválóbb csapatot. Azonban mindezek ellenére is úgy tűnik – Veress műveinek a jelenlegi hazai koncertéletben kapott szerepét tekintve –, hogy még több időre és kezdeményezésre van szükség, hogy Veress zenéje az érdeklődés középpontjába kerüljön.

A *Klarinétverseny*t a magyar klarinétosok közül szinte senki nem ismeri. Jelen sorok írója Genfben találkozott vele egykori tanára, Thomas Friedli jóvoltából. Egyik órán Friedli odaadta a darabról készült felvételét, és én ekkor hallottam először a versenyművet. Friedli nagy tudású művész volt, minden klarinétóra intellektuális kaland is volt a zenei élményeken túl. Sok mindenről beszélgethettem vele, azonban Veressre végül – professzorom váratlan halála miatt – nem jutott időnk. Pár évvel később – már a Doktori Iskola hallgatójaként – sokat gondolkodtam a megfelelő témán a disszertációmhoz. Amellett, hogy Veress klarinétversenye nagyon érdekelt, az is hozzájárult döntésemhez, hogy a klarinétirodalom egy olyan jelentős remekművéről írhatok, amely kevésbé ismert és sokkal több figyelmet érdemel. Aktualitást kölcsönöz a témának, hogy tavaly volt Veress születésének száztizedik, halálának huszonötödik, valamint a *Klarinétverseny* bemutatójának harmincötödik évfordulója.

⁷ I.m. 11.

⁸ A nekrológot a szerkesztő írhatta, a szerző neve nincs feltüntetve. *Muzsika* 35/4 (1992. április): 3.

⁹ A Társaság Alapszabályának részlete, illetve elnökségének névsora megtalálható a Függelékben. Az Alapszabály másolata és a megalakulásról hírt adó levél Horváth László magántulajdonában található, és szíves engedelmével használtam fel őket. A Társaságról még: Csicsery-Rónay, 81-83.

¹⁰ Holligerről és említett szerepéről bővebben szó lesz a III. fejezetben.

I. Veress Sándor életrajza

I. 1. Bevezetés

Veress életét kutatva arra a következtetésre jutottam, hogy egyelőre nincs olyan nyomtatásban is elérhető életrajz, amely minden fontos dolgot tartalmazna – mindegyikből kimarad egy-egy jelentős fordulat. Ezért éreztem szükségesnek, hogy disszertációm a zeneszerző életrajzával kezdjem, megpróbálva összegyűjteni a különböző források adatait. Természetesen doktori értekezésemnek nem fő témája az életút, ezért csak a fontosabb események felvázolására vállalkoztam.

I. 2. Források

Az életrajz megírásához elsődlegesen három forrást használtam. Elsőként Demény János muzikológus életművázlatát,¹ amely a zeneszerző hetvenötödik születésnapjára összeállított tanulmánykötetben jelent meg. Második forrásként Veress Bónis Ferenc zenetörténéssel folytatott beszélgetéssorozata szolgált 1985-ből.² Végül pedig Andreas Traub német zenetudós cikke volt segítségemre,³ amely a zeneszerző nyolcvanadik születésnapjára összeállított tanulmánykötetben olvasható.

Ezekén kívül betekintést nyerhettem a zeneszerző életébe levelei révén is. Berlász Melinda zenetörténész így ír Veress levelezésének jelentőségéről:⁴

Veress Sándor [...] pályakezdésétől haláláig kiemelt jelentőséget és alkotói rangot tulajdonított levelezésének. A korrespondencia, mint személyes megnyilatkozás, a szellemi párbeszéd megnyilvánulási formája, a négy évtizedes emigráció zártságában élő Veress számára az önkifejezés és érintkezés elsődleges igényét elégítette ki.

Néhány zenetörténeti jelentőségű levél jelent meg először: Veressnek négy, Bartókhoz intézett levele,⁵ valamint két Molnár Antalnak szóló levél,⁶ mindkettő

¹ Demény az életrajzot a Verestől kapott levélbeszámolók hiteles forrásai alapján írta meg. Demény János: „Veress Sándor – Életművázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 12-57.

² A beszélgetés – amelyre 1985. június 10-12. között került sor Bernben – két nyelven is megjelent. Magyarul: Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. Budapest: Püski, 2002. 108-135. (Ugyanez a szöveg olvasható Csicsery-Rónay István Veress-könyvében is: Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Occidental Press, 2007. 7-47.) Angolul: 1. rész: Ferenc Bónis: „Musical Life. Three Days with Sándor Veress the Composer. Part I”. *The New Hungarian Quarterly* 28/108 (1987. tél): 201-210., 2. rész: Ferenc Bónis: „Musical Life. Three Days with Sándor Veress the Composer. Part II”. *The New Hungarian Quarterly* 29/109 (1988. tavasz): 217-225., 3. rész: Ferenc Bónis: „Musical Life. Three Days with Sándor Veress the Composer. Part III”. *The New Hungarian Quarterly* (1988. ősz): 208-214.

³ Andreas Traub: „Sándor Veress. Lebensweg – Schaffensweg”. In: Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Berlin: Haseloff, 1986. 22-99.

⁴ Berlász Melinda: (közr.): „Veress Sándor Radó Ági zongoraművészhez intézett levelei (1967–1973)”. *Magyar Zene* 51/2 (2013. május): 154-207. 155-156.

Demény közreadásában. Ezek után megjelent hét Deménynek címzett képeslap – a címzett közreadásában – az 1982-ben kiadott Veress-kötetben.⁷ Ezt követte néhány Annie Müller-Widmann-nak, Erich Dofleinnak és Andres Traubnak címzett levél Traub közreadásában.⁸ A sort folytatta Veress Kodállal folytatott levelezése Berlász gondozásában.⁹ Egy évre rá Traub és Claudio Veress közreadásában a zeneszerző 1947-ben,¹⁰ feleségéhez írott levelei is megjelentek.¹¹ A disszertáció írásának idejével bezárólag utolsóként pedig Veress Radó Ági zongoraművésznőhöz intézett levelei is elérhetővé váltak,¹² amelyeknek közreadója szintén Berlász volt.

I. 3. Az életrajz

Veress Sándor Kolozsváron született 1907. február 1-jén. Édesapja Veress Endre (1868-1953) okmánykutató történész, édesanyja Méhely Mária (1899-1957) énekművész volt. Első zenei élményei a rendszeresen megrendezett házi koncertek voltak – édesanyja gyakori szereplésével –,¹³ ezáltal Veress gyerekkorától kezdve az ének és a zene légkörét szívhatta magába.¹⁴ Édesanyja sokszor magával vitte a Szent-Mihály templomba is,¹⁵ ahol szólót énekelt a kórusban. Traub szerint így lett számára a gótikus katedrális és a templomi zene maradandó kulturális-zenei élménnyé.¹⁶ Nagyszülei balatonszemesi kertes villája két dolog miatt is fontos szerepet játszott a gyermek Veress életében. Egyrészt itt kötött életre szóló kapcsolatot a természettel,¹⁷ másrészt a népzenevel való első találkozásainak egyike is ide köthető: somogyi

⁵ Demény János (közr.): „Veress Sándor négy levele Bartók Bélához”. *Jelenkor* 24/3 (1981. március): 221-227.

⁶ Demény János (közr.): „Veress Sándor két levele Molnár Antalhoz”. *Jelenkor* 34/12 (1991. december): 1024-1027. 1027.

⁷ Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 149-154.

⁸ Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke Verlag, 1998.

⁹ Berlász Melinda (közr.): „Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése (1930-1967)”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 175-200. Angolul: Melinda Berlász (közr.): „The Correspondence of Zoltán Kodály and Sándor Veress (1930-1967)”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 223-240.

¹⁰ Claudio Veress (1956) Veress Sándor fia, a Berni Konzervatórium hegedű és brácsa szakán folytatott tanulmányok mellett filozófia és német irodalom szakot is végzett. Jelenleg a berni Köniz-Lebermatt gimnázium tanára. Édesapja kamaraműveinek elkötelezett tolmácsolója, valamint hagyatékának gondozója.

¹¹ Andreas Traub – Claudio Veress (közr.): „Sándor Veress 1947 in England. Briefe an seine Frau”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 206-222.

¹² Berlász Melinda (közr.): „Veress Sándor Radó Ági zongoraművészhez intézett levelei (1967–1973)”. *Magyar Zene* 51/2 (2013. május): 154-207.

¹³ Bónis, 108. A zeneszerző Traubbal való beszélgetéséből az is kiderül, hogy Veresséknél nem telt el nap zene nélkül. Traub/1986, 23.

¹⁴ Bónis, 108.

¹⁵ Traub/1986, 23.

¹⁶ I.h.

¹⁷ Bónis, 109.

parasztlány szolgálójuk sok szép népdalt énekelt neki.¹⁸ Veress így jellemezte ennek jelentőségét.¹⁹

Kétségtelen, hogy így olyan örökséghez jutottam, mely még most, hetvennyolc éves koromban is ösztönzően hat zenei fantáziámra.

1916 elején családja Budapestre költözött, így Veress a Szalag utcai elemi iskolában folytatta tanulmányait. Énektanárnője Dömény Mária volt, aki tehetségesnek ítélte a fiút, ezért felajánlotta, hogy zongorázni tanítja.²⁰ A zongoraórákon kívül a mindennapos kamarazenélések alakították zenei pályájának kezdetét, amelyek a család új lakhelyén, a Hunfalvy utcában is folytatódtak, immáron Dömény és lassanként Veress közreműködésével.²¹ Kialakuló személyiségéhez fontos adalékul szolgált édesapja példája is, amire később így gondolt vissza:²²

A másik oldalon ott volt Édesapám hatása [...] Tőle a mindennapos tudományos munkát tanultam meg.

1923-tól a Zeneakadémián tanult tovább Hegyi Emánuel zongora osztályában. Hegyivel való kapcsolata nem bizonyult minden téren kielégítőnek,²³ ezért technikai és művészi szempontok miatt Veress az utolsó két évben átkérte magát Bartók Bélához.²⁴ A vele való tanár-diák viszonyra így emlékezett:²⁵

[...] a technikai válságból Bartóknál sem tudtam kilábalni. Bartók nem az a fajta zenepedagógus volt, aki az efféle dolgokon segíteni tudott volna. [...] Ezért azonban bőségesen kárpótolt azzal, amit előadói viszonylatban, művészi viszonylatban tanulhattam tőle.

1925-ben felvételt nyert Kodály Zoltán zeneszerzés osztályába.²⁶ Kodálllyal való tanulmányai nagymértékben befolyásolták zenei fejlődését.²⁷

A Kodály mellett töltött években főleg Bach és Palestrina volt a mindennapi kenyerünk. A népdallal való kapcsolatunk is az ő környezetében erősödött meg. Ezért éreztem szükségét, hogy egy évvel meghosszabbítsam

¹⁸ I.m., 108-109.

¹⁹ I.m., 109.

²⁰ I.m., 110.

²¹ I.h.

²² „Auf der anderen Seite: der Einfluß meines Vaters [...] Er gab das tägliche Beispiel wissenschaftlichen Arbeitens.” Traub/1986, 24.

²³ Bónis, 118.

²⁴ I.m., 119.

²⁵ I.h.

²⁶ Veress és Kodály kapcsolatáról bővebben: Berlász Melinda: „Veress Sándor *Mementoja* az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére. Az egykori Kodály-tanítvány és mestere kapcsolatáról”, i.m.

²⁷ Bónis, 111.

tanulmányaimat, és a negyedik akadémiai osztályt, mintegy művészképzőként, megismételjem.

Végzős zeneakadémistaként Weiner Leó kamarazene óráit is látogatta,²⁸ amelyek szintén maradandó élménnyé váltak számára.²⁹

Weiner [...] a zongoristáknak [...] olyan kiegészítő ismereteket adott, melyeket azok soha-sehol másutt nem szerezhettek meg. Ha Weiner mutatott valamit a zongorán [...] attól a növendék merőben új zongoratechnikai és zongorahangi távlatokat kapott. [...] ez olyan művészi többlet volt, melyet nem lehet elfelejteni, mely egész életünkre kihatott.

Veress utolsó két akadémiai évében Lajtha László mellett gyakornokoskodott a Nemzeti Múzeum népzenei osztályán. Kodály mellett Lajtha volt az, aki Veress népdal-orientációját tovább erősítette, valamint a népdalgyűjtés és népdal-lejegyzés tudományát is nála sajátította el.³⁰ 1930 és 1945 között több gyűjtőútra is utazott, valamint 1934-től Bartóknak asszisztensként segített a Magyar Tudományos Akadémián a népdalanyag rendszerezésében és sajtó alá rendezésében. Első moldvai gyűjtőútjáról érdekes és részletes beszámoló olvasható önéletrajzi interjújában.³¹

A zongorázás mellett az 1930-as évek elejétől kezdve egyre gyakrabban szerepelt nyilvános koncerteken zeneszerzőként is. A kortárs kritikusok és pályatársak egyre nagyobb érdeklődést tanúsítottak iránta.³² Demény írja egy 1933-as koncertre emlékezve, hogy már akkor is Veress „feldolgozó szenvedélye” ragadta meg.³³

Az 1930-as évek elején keletkezett darabok sorozata Veress úgynevezett szonatina-korszaka. Már itt is látszik különös vonzódása a kamarazenéhez, abban is kiváltképp a trió összeállításokhoz.³⁴ Önálló hangja az 1931-ben keletkezett *Szonatina oboára, klarinéttra és fagottra* című trióban már kialakult.

A nemzetközi hírnevet meghozó kompozíció az *I. vonósnégyes* volt, amelyet az Új Magyar Vonósnégyes – Végh Sándor,³⁵ Szervánszky Péter, Koromzay Dénes, Palotai Vilmos – vitt sikerre 1935-ben, az IGNM prágai fesztiválján.³⁶

²⁸ I.h.

²⁹ I.m., 119-120.

³⁰ I.m., 112.

³¹ I.m., 113-119.

³² Demény, 16-18.

³³ I.m., 18.

³⁴ I.h.

³⁵ Veress és Végh között az elkövetkező majdnem három évtizedben fontos szakmai és baráti kapcsolat alakult ki, amelynek az 1935-ös prágai bemutató volt az első állomása. Erről bővebben: Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935-1962)”. In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Budapest: Argumentum, 2012. 423-438.

³⁶ A nemzetközi spektrumot átölelő, új zenére szakosodott társaság (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) bázeli székhelyű, és 1927 óta létezik.

Veress népzénész és zeneszerzői munkássága mellett zenepedagógiai tevékenysége is jelentős. Ide tartozik az utolsó magyarországi években keletkezett *Billegetőmuzsika* címmel kiadott gyűjtemény.³⁷ Veressnek szívügye volt a magyar zeneoktatás megújítása.³⁸ 1933-ban Berlinben, majd 1938-39-ben Londonban tanulmányozta a zenei nevelést.³⁹ Czövek Ernával zenepedagógiai szemináriumot szervezett,⁴⁰ valamint közösen kiadták a *Hangszer* című folyóiratot. A zenei nevelésről több cikket is írt, többek között az óvodai zenetanításról.⁴¹

1937-ben ismerte meg későbbi feleségét, Enid Mary Blake-et (1912-1994), aki Londonból Budapestre jött tanulni Kodályhoz.⁴² 1938 végén a jobb megélhetés reményében Londonba költöztek, ami ígéretesen indult. A Boosey&Hawkes cég – részben Bartók hatására – szerződést kötött Veress-sel minden művének kiadására.⁴³ A londoni tartózkodás azonban nemcsak emiatt volt gyümölcsöző:⁴⁴

Londonban nagyon sok új impulzust kaptam; magával ragadott az ottani zenei élet gazdag sodrása. Egész Európával találkozhattam ott, rengeteg művet hallottam.

A pozitív kezdeményezéseknek azonban véget vetett a háború, és Veressék – a londoniak figyelmeztetése ellenére,⁴⁵ bízva saját megérzésükben – a hazatérés mellett döntöttek.⁴⁶

A háborúnak mind a négy évét Pesten töltöttük – de ezt nem bántam meg. Amikor kimentem Londonba, gazdagodni akartam mindavval, amit a város – akkor Európa központja – zeneileg és más téren nyújtani tud. Új impressziókra vágytam, új zeneszerzési technikák megismerésére. Azt azonban pontosan éreztem, hogy nem szakadhatok el Magyarországtól. Mert azt, amit a magyar föld, a magyar szellemi élet adhat nekem a zenében, még nem szívtam magamba annyira, hogy a továbbiakban nélkülözhetném. Nekem tehát művészetem kifejlődéséhez szükségem van még Magyarországra. [...] ez a négy és fél év Magyarországon nekem éppen olyan gazdagodást jelentett, mint korábban az Angliában töltött idő. [...] ekkor sikerült gyökereimet oly mélyre eresztetni a magyar zenei humuszba, hogy immár tudtam, ezt soha nem veszíthetem el, ezt magammal vihetem mindenhová.

³⁷ Az első kiadás 1947-ben jelent meg a Cserépfalvi kiadónál. Ebben 77 zongoradarab szerepelt, amelyet Veress később 88-ra bővített.

³⁸ Demény, 34.

³⁹ Traub/1986, 38.

⁴⁰ Erről Veress ír a *Billegetőmuzsika* előszavában. Veress Sándor: *Billegetőmuzsika*. Budapest: Cserépfalvi, 1947. 1. kiadás.

⁴¹ Veress Sándor: „Az óvodai zenetanításról”. In: Héjj Erzsébet (szerk.): *Az óvoda a nemzetnevelés szolgálatában*. Székesfehérvár: Héjj Erzsébet, 1943. 77-83.

⁴² Bónis, 122.

⁴³ I.m., 123.

⁴⁴ I.h.

⁴⁵ Traub/1986, 40.

⁴⁶ Bónis, 123-124.

1943-ban – Kodály utódként – felkérést kapott a Zeneakadémia zeneszerzés-tanári állásának betöltésére.⁴⁷ A rövid idő alatt, amit ebben a pozícióban eltöltött, többek között tanítványa volt a következő magyar generáció két legjelentősebb zeneszerzője: Kurtág György és Ligeti György.⁴⁸

A háború alatt automatikusan megszűnt a Boosey&Hawkes kiadóval kötött szerződése, ezért Veress egy olasz kiadóhoz, a Suvini Zerbonihoz szerződött.⁴⁹

Veress zeneakadémiai tanári állásán kívül több helyen is vezető pozícióba került 1945 után: a Magyar Művészeti Tanácsnak tagja,⁵⁰ majd a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete zeneszerzési és kritikai osztályának vezetője lett.⁵¹ 1945 májusában belépett a Magyar Kommunista Pártba,⁵² és a párt zenei bizottságának is elnöke volt egy rövid ideig.⁵³ 1945 szeptemberében – Kodály és Kadosa Pál mellett – megbízást kapott a Bartók halálának alkalmából rendezett gyászünnepekre zenemű komponálására. A darab később a *Threnos* címet kapta.

A háború utáni években külföldi utazásokra is lehetősége nyílt Veressnek. 1947-ben a British Council szervezésében londoni, illetve angliai úton vett részt, amelyen megismerkedett Gwynn Williamsszel, a llangolleni kórusfesztivál alapítójával, és ennek következtében mintegy harminc éven át tagja volt a fesztivál zsűrijének.⁵⁴ 1948-ban az első nemzetközi népzene-kongresszusra utazott Bázalba,⁵⁵ ahol előadást is tartott. Itt találkozott Paul Sacherral (1906-1999) és Annie Müller-

⁴⁷ Berlász írja, hogy a kinevezés „kétségtől Kodály javaslatára történt.” Berlász Melinda: „Veress Sándor *Mementoja* az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére. Az egykori Kodály-tanítvány és mestere kapcsolatáról”, i.m., 276.

⁴⁸ Ligeti így ír: „Veress-től a megalkuvás nélküli erkölcsi magatartást tanultuk meg, erkölcsisége azonos volt Bartókéval”. Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 313. Valamint: „Veress példaképem volt, de nem volt jó tanár.” Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford.: Nádori Lidia. Budapest: Osiris Kiadó, 2005. 58. Kurtág saját bevallása szerint nem értette igazán Veress, zeneszerzés-tanulmányai nem voltak túl eredményesek vele. (Simone Hohmaier közlése alapján) Simone Hohmaier: „Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer». Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 142-158. 143-144. Veress tanári tevékenységéről még: Friedemann Sallis: „Teaching as a Subversive Art. Sándor Veress's »Billegetőmuzsika (Fingerlarks)« and György Kurtág's »Játékok (Games)«”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 159-171. 159-162.

⁴⁹ Traub szerint, ha Veress a Boosey&Hawkes kiadónál maradt volna, akkor ma ismertebbek lennének a művei, valamint gondosabban állítanák össze a kották kiadásait is. Andreas Traub: „Sándor Veress und das Exil. Von der *Transsylvanischen Kantate* (1936) zur *Elegie* (1964)”. In: Peter Csobádi – Gernot Gruber – Jürgen Kühnel – Ulrich Müller – Oswald Panagl – Franz Viktor Spechler (közr.): *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*. Anif / Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2005. 533-540. 536.

⁵⁰ Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 57.

⁵¹ I.m., 89.

⁵² Döntésének lehetséges okairól bővebben: Rachel Beckles Willson: „Veress and the Steam Locomotive in 1948”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 20-35., 22-27.

⁵³ Breuer János: „A »párt« zenei bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948-49)”. *Magyar Zene* 38/2 (2000. május): 151-160. 151.

⁵⁴ Bónis, 127.

⁵⁵ Berlászt idézve: „Kodály a hazai rangos tudósokból Veress-t jelölte ki a magyar népzene-tudomány képviselőjéül”. Berlász Melinda: „Veress Sándor *Mementoja* az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére. Az egykori Kodály-tanítvány és mestere kapcsolatáról”, i.m., 276.

Widmann-nal.⁵⁶ Sacher és Veress között fontos személyes-művészi, mecénási kapcsolat alakult ki: neki szól a *Négy Erdélyi Tánc*, a *Zongoraverseny* és a *Vonósnégyes-koncert* ajánlása.⁵⁷

Veresst külföldi útjai során ismét foglalkoztatni kezdte Magyarország elhagyásának gondolata, de már nem anyagi, hanem művészi és politikai okokból.⁵⁸ 1949 februárjában Stockholmba utazott *Térszili Katicza* című balettjének bemutatójára.⁵⁹ 1949 márciusában a magyar állam Kossuth-díjjal tüntette ki,⁶⁰ amelyet azonban már nem vett át. A stockholmi bemutatót római előadások követték, és Veress ott hallgatta végig rádión keresztül a Rajk-per közvetítését.⁶¹

Számomra ez kimondhatatlan megrázkódtatással járt. Rajk Lászlót ugyanis, és az egész Rajk családot, én nagyon jól ismertem. Rajk legidősebb bátyja, Gyula, egyik legjobb barátom volt. [...] Tudtam személyes tapasztalatból, hogy László becsületes, egyenes ember. [...] a halálos ítélet [...] mélységesen elkeserített, és valósággal sokkos idegállapotba hozott. [...] ezután határoztam el véglegesen, hogy nem térek vissza Magyarországra, hanem az emigráció útjára lépek.

Veress ezek után Svájcba utazott, amihez két koncert biztosította a lehetőséget: Zürichben Sacher vezényletével előadtak hármat a *Négy erdélyi táncból*, valamint Annie Müller-Widmann házikoncertet szervezett az IGNM részére, amelyen a *II. vonósnégyes* is műsorra került.⁶² 1949 nyarán – Gombosi Ottó (1902-1955) zenetörténész közbenjárására – Veresst meghívta a Berni Egyetem zenetudományi tanszéke vendégtanárnak,⁶³ ahol az egyetem történetében elsőként

⁵⁶ Annie Müller-Widmann már Bartók életében is fontos, bizalmi személy volt. Thomas Gerlich: „Neuanfang in der »Wahlheimat«? Zu Sándor Veress' *Hommage à Paul Klee*”. In: Ulrich Mosch – Matthias Kassel (szerk.): *»Entre Denges et Denez...«.* Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000. Mainz: Schott Musik International, 2000. 399-406. 399.

⁵⁷ Traub/1986, 58-59.

⁵⁸ Veresst a kialakuló diktatúra olyan erkölcsi dilemma elé állította, amelyből egyetlen kiútnak az emigrációt látta. Erről bővebben saját maga ír egy amerikai vízumkérelemhez összeállított önéletrajzban, amely megtalálható: Beckles Willson, 162. Ligeti így ír erről: „Veress száz százalékgig egyenes, hihetetlenül erkölcsös és bátor ember volt, ezért is hagyta el Magyarországot. Nagyon tiszteltem őt.” Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel*, i.m., 58.

⁵⁹ A darabot 1943-ban mutatta volna be a budapesti Operaház, de a háború ezt is megakadályozta. Bővebben: Demény, 29.

⁶⁰ Az 1948-ban alapított díj első kitüntetett zeneszerzője Bartók Béla és Kodály Zoltán volt, Veress ezt követően nyerte el a díjat Vásárhelyi Zoltánnal együtt 1949-ben. Berlász így ír erről: „Nyilvánvaló, hogy e döntést az akkori Kossuth-díj Bizottság Kodály megkérdése nélkül nem hozhatta meg”. Berlász Melinda: „Veress Sándor *Mementoja* az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére. Az egykori Kodály-tanítvány és mestere kapcsolatáról”, i.m., 276.

⁶¹ Bónis, 128.

⁶² Thomas Gerlich: „Neuanfang in der »Wahlheimat«? Zu Sándor Veress' *Hommage à Paul Klee*”, i.m., 400.

⁶³ A Berni Egyetem német neve: Universität Bern. Gombosi – egy akkor már Amerikában élő fiatalkori barát – volt Veress első fontos kapcsolata az emigrációban. A tanári állás megszerzése mellett másban is segített: külföldön élő magyaroknak mutatta be Veresst, és lakhatást is biztosított neki. Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 60. A berni letelepedés előtt Veress tervei között szerepelt a továbbutazás Amerikába. Gombosi segítségével itt is egyetemi tanári álláshoz juthatott

népzenetudományt tanított. Ez a meghívás nagy váltást hozott a zeneszerző életében.⁶⁴

Az emberhez méltó személyes szabadság megélését és művészetem kibontakoztatásának lehetőségét, ami számomra lehetetlenné vált Magyarországon, a svájci földön ajándékba kaptam.

1950-ben a Berni Konzervatóriumban folytatta professzori tevékenységét,⁶⁵ immáron zeneelmélet- és zeneszerzés-tanárként, ahol neki köszönhetően honosult meg a relatív szolmizáció.⁶⁶ A néhány évvel később megalakult zeneszerzés főtanészaknak Veress lett a vezető tanára. Tanítványa volt többek között Heinz Marti, Jürg Wytenbach, János Tamás, Daniel Andres, Urs Peter Schneider, Heinz Holliger és Roland Moser.⁶⁷

Veress az 1950-es évek elején ismét dilemmába ütközött. Nem volt elégedett tanítási kötelezettségeivel, sem pénzügyi helyzetével.⁶⁸ Európába és az európai kultúrába vetett hite megingott, egy újabb háborútól tartva Amerikában látta életének lehetséges folytatását.⁶⁹ Nem volt azonban biztos abban, hogy a tengerentúlon jobb körülményeket talál,⁷⁰ és talán ennek is köszönhető, hogy sosem szánta rá magát erre a lépésre.⁷¹

1951-53 között Veress a nyarakat Oskar Müller-Widmann (1887-1956) professzor házában töltötte Bazel külvárosában, ahol inspiráló környezetben és természet közelben szabadon komponálhatott.⁷² 1952-ben, a Bázeli Múzeumban ismerkedett meg azokkal a képekkel, amelyek az első fontos, már az emigrációban

volna – valószínűleg a Pittsburghi Egyetemen –, de ez végül ismeretlen okok miatt nem valósult meg. Thomas Gerlich: „Neuanfang in der »Wahlheimat«? Zu Sándor Veress' *Hommage à Paul Klee*”, i.m., 400.

⁶⁴ „Was mir in Ungarn unmöglich gewesen wäre, die menschwürdige persönliche Freiheit und die Möglichkeiten zur Entfaltung meiner Kunst, hat mir die helvetische Boden geschenkt.” Traub/1986, 54.

⁶⁵ Német és francia nyelvterületen a konzervatórium név felsőoktatási intézményt takar, a dolgozatban mindenhol eszerint hivatkozom rá. A Berni Konzervatórium német neve: Musikschule Konservatorium Bern.

⁶⁶ Bónis, 129.

⁶⁷ Holliger szerint kimondottan Veress-iskola nem létezett. Veress azért volt jó tanár, mert nem önmaga utánzására nevelte a növendékeit. Michael Kunkel: „Im Veress-Spiegel. Ein Gespräch mit Heinz Holliger”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 172-188. 176.

⁶⁸ Beckles Willson, 131.

⁶⁹ Veress ebben a témában levelezett Csicsery-Rónay Istvánnal (1917-2011) és Borsody Istvánnal (1911-2000). I.m., 148.

⁷⁰ I.h.

⁷¹ Nem csak ezen múlt, hiszen több vízumkérelmét is visszautasították kommunista párttagsága miatt. Erről bővebben: I.m., 129-135.

⁷² Traub/1986, 59. Oskar Müller-Widmann Annie Müller-Widmann férje volt. Veress az 1951-53-as nyarak után is gyakran visszatért ide. Így számol be erről: „[...] Bartókot, amikor Svájcba jött, mindig ők látták vendégül. Utóbb, mint volt Bartók-tanítvány, én örököltem ezt a lehetőséget. Ha jól emlékszem, tizenkét nyáron élhettem és dolgozhattam ebben a környezetben.” Bónis, 131.

született kompozíció, az *Hommage à Paul Klee* alapjául szolgáltak.⁷³ A darab jelentőségéről Veress így vélekedett:⁷⁴

A Klee-sorozat fordulópont volt zeneszerzői működésemben. Itt éreztem először, hogy egy bizonyos, magam kívívta belső szabadsággal tudok is valamit kezdeni. [...] Számomra ez a darab belépést hozott egy új zenei világba, és hihetetlenül tágitotta távlataimat.

1965-ben Veress több meghívást is kapott Amerikából, így egy felolvasó körút keretében bejárta az egész országot,⁷⁵ majd az 1965/66-os tanévben a baltimore-i Peabody Intézet zeneszerzés és népzene tanára lett.⁷⁶ A következő tanévben a szintén baltimore-i Goucher College hívta meg vendégtanárnak.⁷⁷ 1967/68-ban Ausztráliában, az Adelaide-i Egyetemen tanított.⁷⁸ 1968-ban visszautasította a Marylandi Egyetem zeneszerzés-tanári állását,⁷⁹ és elfogadta az ezzel egy időben felajánlott Berni Egyetem katedrai állását.⁸⁰ Itt kilenc évig dolgozott, és főleg a népzene és a XX. század zenéjének témakörében adott elő.⁸¹ 1970 és 1971 között több hónapot elvonultan töltött egy Lugano melletti kis villában a komponálásra koncentrálva.⁸² 1972 nyarán azonban újra Amerikába indult, ezúttal az oregoni Portlandben vállalt el egy mesterkurzust és szemináriumot,⁸³ amelyet követően szinte egész Amerikát beutazta.⁸⁴

1977-ben, nyugdíjba vonulása után ismét a zeneszerzés vette át a főszerepet:⁸⁵

[...] nyugdíjazásommal végre eljutottam oda, hogy megint foglalkozhatom saját kompozíciós munkámmal. Evvel bezárult a kör. Mert említett „szonatina-korszakom” Pesten, a harmincas években, volt az utolsó periódus életemben, amikor teljesen szabadon foglalkozhattam a komponálással.

Elnyert díjai svájci tevékenységének elismeréséről tanúskodnak: 1975-ben megkapta Bern kanton zenei díját,⁸⁶ valamint 1986-ban Svájc zeneszerzői díját.⁸⁷ Ezt magyar kitüntetések is követték: 1985-ben Bartók–Pásztory-díjat ítéltek oda neki,

⁷³ Az *Hommage à Paul Klee* ajánlása Hermann Müllernek, a Berni Kamarazenekar egykori vezetőjének szól, csakúgy, mint a *Klarinétversenyé*. Mindkét darab Müller megrendelésére született, és a *Klee-fantázia* ősbemutatóját ő is vezényelte. I.h.

⁷⁴ I.m., 131-132.

⁷⁵ I.m., 130.

⁷⁶ A Peabody Intézet angol neve: Peabody Institute of the Johns Hopkins University. I.h.

⁷⁷ I.h.

⁷⁸ Az Adelaide-i Egyetem angol neve: University of Adelaide. Demény, 49-50.

⁷⁹ A Marylandi Egyetem angol neve: University of Maryland.

⁸⁰ Bónis, 130.

⁸¹ A Veress által előadott tárgyak listája megtalálható a Függelékben.

⁸² Demény, 53-54.

⁸³ Veress kalandos életű nagyapjára, Veress Sándorra (1828-1884) hivatkozva magyarázza örökölt utazási vágyát, aki 1849-ben Kossuthal együtt emigrált. I.m., 54. Bővebben: Bónis, 109-110.

⁸⁴ Demény, 55.

⁸⁵ Bónis, 130.

⁸⁶ Traub/1986, 86.

⁸⁷ A díj német neve: Der Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. I.h.

1990-ben a Zeneakadémia tiszteletbeli professzorává választották, és 1991-ben megkapta a Magyar Köztárság Zászlórendjét.⁸⁸

A rendszerváltás után Magyarországra utazni súlyos betegsége miatt már nem volt lehetősége.⁸⁹ 1992. március 4-én hunyt el.⁹⁰

⁸⁸ A díj magas rangú állami kitüntetés volt, 1991-ig létezett. A rendszerváltás előtt a Magyar Népköztársaság Zászlórendje nevet viselte. A kitüntetés kérvényezését a Magyar Zeneművészeti Társaság is támogatta. Durkó Zsolt, a Társaság akkori elnökének ajánlólevele megtalálható: Csicsery-Rónay, 114.

⁸⁹ Claudio Veress számol be arról, hogy édesapjánál 1986 augusztusában diagnosztizálták a rákot. Claudio Veress: „»A Kind of Musical Autobiography«: Reading Traces in Sándor Veress's *Orbis tonorum*”. In: Friedmann Sallis – Robin Elliott – Kenneth DeLong (szerk.): *Centre and Periphery, Roots and Exile*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 2011. 45-53. 51., 6. lábjegyzet. A betegségről maga Veress is ír Traubnak 1986. szeptember 21-én kelt levelében. Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*, i.m., 186-187.

⁹⁰ Berlász így fogalmaz: a halál „kivételes szellemi erejével viselt szenvedés után” érte. Berlász Melinda, „Tradíció és jelen nagy szintézisben való összefogása ... a barbarizmus szégyenkorában.”, i.m., 11.

II. A Klarinétverseny bemutatása és elemzése

II. 1. A versenymű bemutatása

A *Concerto per clarinetto e Orchestra* Hermann Müller, a Berni Kamarazenekar egykori vezetőjének felkérésére készült. A zongorakíséretes verzió kottájának második oldalán ez olvasható:¹

A versenymű keletkezését egy megtisztelő felkérésnek köszönheti, amellyel 1978-ban – a városi tanács kezdeményezésére – Bern zenei bizottsága Hermann Müllert tüntette ki. Müller Veress Sándort bízta meg darab komponálásával azzal a kéréssel, hogy a zenemű a Berni Kamarazenekar és Thomas Friedli klarinétművész számára íródjon, és ők is mutathassák be.

A partitúra végén szereplő keltezés tanúsága szerint Veress Bernben, 1981-82 között komponálta a művet. A zeneszerző az ősbemutatóra a következő ismertető szöveget állította össze:²

A tételek címei magukért beszélnek, és meghatározzák a zene karakterét (*Intonazione su tutti i dodici suoni, Danza immaginaria*).³ Az első tétel – amely a XVI. századi velencei mesterek azonos nevű formai építményeire támaszkodik –,⁴ egy szabad, kötetlen, fantáziadús darab, formai lefutása majdhogynem improvizáló. Azonban amíg az improvizáló, formailag strukturálatlan karakter ötlete ugyanaz, addig a zenei eszközök – tempora mutantur – teljesen kicserélődnek, így a darab – főleg hangzásképeiben – egy gyökeresen más perspektívát kap, mint az említett elődök. Akkoriban (pl. a két Gabrielinél) ez volt a cím: „sopra tutti li dodici toni”.⁵ Ebben a megváltozott formában azonban a látszólag apró kifejezésbeli változtatás („toni” helyett „suoni”) nagy eltérést jelent a hangbeli dimenziók területén.

¹ „Das Konzert verdankt seine Entstehung einer 1978 vom bernischen Gemeinderat auf Antrag der städtischen Musikkommission an Hermann Müller verliehenen Ehrung, die dieser in Form eines Kompositionsauftrags an Sándor Veress vergeben hat. Dem Wunsche Hermann Müllers entsprechend sollte das Werk für das Berner Kammerorchester und den Klarinettenisten Thomas Friedli geschrieben und von ihnen auch uraufgeführt werden.” Sándor Veress: *Concerto per clarinetto e orchestra. Riduzione per clarinetto e pianoforte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1990. S. 10047 Z. 2. oldal.

² A bemutató 1982. május 11-én volt Bernben, a szöveg a koncertre készült műsorfüzetben volt olvasható. Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke Verlag, 1998. 127-128. Az eredeti német nyelvű változat megtalálható a Függelékben. A fordításnál a könnyen olvashatóságra törekedtem, valamint magyarázatképpen lábjegyzeteket is közbeszúrtam.

³ A tételcímek jelentései: *Intonazione su tutti i dodici suoni* – intonáció mind a tizenkét hangon, *Danza immaginaria* – képzeletbeli tánc.

⁴ Az intonáció billentyűs hangszerre írt bevezető funkciójú darab, amely meghatározza az utána következő vokális mű hangnemét. A XVI. századi velencei mesterek alatt Veress Andrea (1532/33-1585) és Giovanni Gabrieli (1554/57-1612) érti, akik először használták az intonáció kifejezést az 1593-ban megjelent *Intonationi d'organo* című kötetben.

⁵ A két Gabrieli kötetének teljes címe: *Intonationi d'organo di Andrea Gabrieli, et di Gio, ... composte sopra tutti li Dodici Toni della Musica*. A mondat végének fordítása: a zene mind a tizenkét hangnemében komponálva.

„Dodici toni” az akkoriban használatos tizenkét modális hangsorra utal,⁶ ezzel ellentétben „dodici suoni” alatt a mai értelemben vett oktávfelosztás tizenkét hangját értjük. A tizenkét hangnem tonalitáshoz kötött diatóniája helyett itt most a hangnem nélküli kromatika tizenkét hangjáról van szó. Ez nem jelenti a lehetőségek kiszélesítését, sem azoknak elvesztését, és semmiképpen sem „haladás”, mert ilyen a művészetben, legalábbis szellemi értelemben, nem létezik. Alapvetően mindig ugyanaz marad, az ember csak a prizma más szemszögéből szemléli a dolgokat. Az „*Intonazione su tutti i dodici suoni*” az eredeti improvizáció alapjaira épülve egy nem diatonikus, hanem kromatikus hangaspektust próbál megteremteni a tizenkét hang segítségével. A dogma azonban mindig ellent mond a művészet lényegének. És így a figyelmes hallgató az erős kromatika prokrusztészi ágyában néhány, jóllehet különlegesen alakított, diatonikus mozdulatot fedezhet fel, amelyek – éppen az ellentét miatt – izgalmaikkal teli hatásokat tesznek lehetővé. A tétel lényege a kromatikus skála tizenkét hangjának kiértékelése különböző harmóniai együttállásokban, de nem a szeriális technika szabályai szerint. A két, karakterben nagyon különböző tétel között némi kapcsolatot alakít ki az, hogy egyes motivikus formák az első tétel során megjelennek, megelőlegezve a másodikikat.

A második tétel lényegében egy tánc. A zene néhány elsődlegesen nem táncos elemet is tartalmaz, ezenkívül a rendkívül virtuóz klarinét szólam kezelése saját motorikus mozgást fejleszt ki, így a táncjelleg inkább a belső képzelet része, amely azonban a tétel táncos alapkarakterére hatással van, főleg a változatos ritmikai struktúráknál.

A fenti idézetben említett harmóniai együttállások kiértékelésén kívül a mű hangszerelése lehetőséget ad Veressnek a hangszínekkel és effektusokkal való kísérletezésre is. A vonóskar mellett hárfa, cseleszta, vibrafon, xilofon, timpani, temple blocks, triangulum, kis és nagy cintányér, kis és nagy csörgődob, nagydob, valamint tamtam található a partitúrában.

II. 2. A mű elemzése

A versenymű két tételes, a lassú bevezető tételt egy gyors tánc-tétel követi. Ez a felépítés a magyar népzene jellegző *parlando* éneklés és a hangszeres, virtuóz tánczene ellentétére vezethető vissza.⁷ Szerkesztése dodekafón, de nem a szigorú schoenbergi szabályrendszer szerint felépítve.⁸ Veress saját dodekafón komponálásáról így gondolkodott:⁹

⁶ Az 1547-ben megjelent *Dodecachordon*-ban Henricus Loritus Glareanus (1488-1563), svájci zeneteoretikus a következő modális hangsorokat határozta meg: autentikusak a dór, fríg, líd, mixolíd, æol, ión, valamint plagálisak a hypodór, hypofrig, hypolíd, hypomixolíd, hypoæol, hypoión.

⁷ Erre a formára található további példa Veressnél többek között a *II. hegedűszonátában* (1939), a *Vonóstrióban* (1954) és az *Introduzione e Coda* (1972) című művében, valamint Bartóknál a *II. hegedűszonátában* és a két hegedűrapszódiaiban.

⁸ Veress második alkotó-periódusában (1951-1958) kezdte alkalmazni a dodekafóniát. Terényi Ede így ír erről: „A folklór után az európai zene múltjába néző, a megújulás lehetőségét kutató

Belső érdeklődésem ezek után egyre inkább a tizenkéthangú rendszer felé terelődött. Ennek az érdeklődésnek a kezdetei még a pesti zeneakadémiai tanárságom idejére nyúlnak vissza. Ott kezdtem foglalkozni a schönbergi technikával.¹⁰ [...] Svájcban már egyre intenzívebben foglalkoztatott a tizenkétfokúság. Stílusom, már akkor is, amikor tonális módon komponáltam, korán eltolódott a kromatikus textúra irányába. Utólag visszatekintve [...] most látom igazán, hogy milyen merészen léptem erre az útra I. és II. vonósnégyesemben, meg más műveimben. Belső fejlődésem arra készítetett, hogy fokozatosan távolodjak el a dúr-moll tonalitástól, mondjak búcsút modális korszakomnak, és törekedjek hangrendszerünknek teljes felhasználására – tehát az oktávot megosztó tizenkét hang egyenrangú alkalmazására.

[...] A schönbergi rendszer átmenetet jelentett számomra; fontos azért volt, mert lehetővé tette, hogy bizonyos zenei konstrukciók kipróbálásával sikerüljön eltávolodnom a dúr-moll gondolkozástól, részben a modális gondolkozástól is, és elinduljak a kromatika felé.

[...] „Melodikus-sor”: ez számomra sokat jelent. Bármit csináltam is életemben, bármilyen rendszer szerint próbáltam is összerakni a hangokat úgy, hogy valami értelmük legyen: soha nem tértem le a melódia bázisáról. Számomra a zene gerince ma is a melódia. [...] Bennem ma már annyira természetessé vált a tizenkét hang perspektívájában való gondolkodás, hogy akármit csinálok, akármilyen zenei idea vetődik fel bennem, az önkéntelenül ezt a horizontot fogja be. Ez nagyon jó érzés, mert hihetetlenül nagy szabadságot ad az embernek: nincs korlátok közé szorítva.

[...] Fontosnak érzem még egyik legújabb művemet, a *Klarinétversenyt*, melynek konstrukciója az imént kifejtett elveket tükrözi.

Az első tétel három részből épül fel, melyeket Veress fermátákkal választ el egymástól. Az első rész az 1-23., a második a 24-41., a harmadik pedig a 42-55. ütemig tart. Zenei történet szempontjából ez a háromtagú forma világosan követi a bevezetés, kidolgozás-tetőpont és lezárás – *coda* – struktúráját. Az első rész négy további kisebb egységre bontható, amelyekből az első és a második kettő tartozik szorosan össze: (7 ütem + 5 ütem) + (5 ütem + 6 ütem).

zeneszerző a neobarokk, neoklasszikus stílusokon hamar átjutva elérkezik a dodekafóniához. Ezt is tonális koncepciója szerint formálja át, mintegy a maga alkotói énjéhez szelidíti. A *Szimfóniával* [*Sinfonia Minneapolitana*, 1952] asszimilálja a tizenkét hangú szerializmust, és a rögtön utána írott *Vonóstrióval* folytatja ezt az utat. Bár a szeriális gondolkodás továbbra is jelen van alkotásaiban, de nem a Schoenberg-Webern-i vonalon. Ez csak indíték volt ennek a technikának egyéni értelmezéséhez. [...] A *Szimfónia* megírását követő évek meghozták a szintézist: a népdalcentrikus koncepció immár csak nagyon áttételesen van jelen, zenéjének hangzásvilágát az új, kimunkált technika döntően átalakítja.” Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai”. In: Berlász Melinda (szerk.): Veress Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 80., 91.

⁹ Bónis, 132-134. Az ide vonatkozó rész teljes terjedelmében megtalálható a Függelékben.

¹⁰ Schoenberg nevének írásmódját amerikai emigrációja után megváltoztatta, az idézett szövegben a beszélgetés lejegyzője, Bónis Ferenc a németes írásmódot használja.

BEVEZETÉS				KIDOLGOZÁS		LEZÁRÁS
1-7. ütem	8-12. ütem	13-17. ütem	18-23. ütem	24-30. ütem	31-41. ütem	42-55. ütem
<i>Andante</i>						$\text{♩} = \text{♩}$, <i>ma</i> <i>meno mosso</i>
$\text{♩} = 63$ ca.						$\text{♩} = 56$ ca.

1. ábra: Az I. tétel szerkezeti felépítése

Az alábbi két kottán az első hét ütem történései láthatók.¹¹

1. kottapélda: Az I. tétel 1-7. ütemének hangjai

2. kottapélda: Az I. tétel 1-7. ütemének hangkészlete

Veress a tétel elején szűk hangkészlettel dolgozik. A zenekar hat hangot szólaltat meg: *esz*, *d*, *e*, *f*, *fisz*, *a*. A klarinét dallama pedig összesen három hangból építkezik: *gesz*, *asz* és *g*. A bevezetés lassú ráhangolódásként indul. Az első ütemben megszólal az egyvonalas *esz*, amely egy egész ütemig önmagában szól. Ez az első hang – a már említett Gabrieli-darabok mintájára – a tétel központi hangjának a bemutatása. A következő ütemben megszólal az *eszt* körülölelő két hang, a *d* és az *e*, és kitágul a perspektíva: ezt Veress mindkét irányba egy kis nóna lépéssel éri el. Ezután megjelenik a következő új hang, az *f*, amely visszalép az alaphangra. A szólóhangszer belépéséig nem tűnik fel több új hang, a vonósok és a hárfa a már megszólaltatott hangmezőben mozog. A klarinét *gesz*, *asz* hangjai a következő új hangok, ehhez társul a hegedű *a*-ja, valamint a klarinét dallamtöredékének a végén a *g*. Ezzel a tizenkét hang első felét: az *esz* központi hangtól a tritonus távolságra lévő *a* hangig, valamint az *esz* alsó váltóhangját, a *d*-t bemutatta a szerző.¹²

¹¹ A kottapéldák mindig a következő sémát követik: a hangok lekottázásánál az összes előforduló hang szerepel eredeti sorrendben és hangmagasságban az első megszólalásának helyén, a hangkészletek vizsgálatánál pedig szűkekvésben látható ugyanez. A szögletes zárójellel – ellentétes jelzés hiányában – mindig azokat a hangokat jelöltem, amelyek nem találhatók meg az adott részben, a hangok feletti számok pedig a félhanglépések távolságát mutatják.

¹² Ezeken kívül megszólal ugyan a *h* is, de nem fő-, hanem csak váltóhangként a hegedű trillájában, ezért nem tekintettem új hangnak.

Ebben a részben a vonósok statikus, hosszú hangjai szinte csak a hangmező, az alap megteremtésében vesznek részt. A dallam a klarinét belépésével jelenik meg. A félhang-egészhang motívum – a dodekafóniában talán inkább a félhang-két félhang elnevezés helytálló – Andreas Traub szerint Veress zenéjének egyik központi alkotóeleme.¹³ Ebben az esetben ez fordítva szólal meg: a nagyobb lépést követi a kisebb. Traub ezt a motívumot Veress *I. vonósnégyesének* középső tételével állítja párhuzamba, valamint zenetörténeti távlatba is helyezi Bach: *h-moll miséjéből* a Kyrie II tétel kezdetével összehasonlítva.



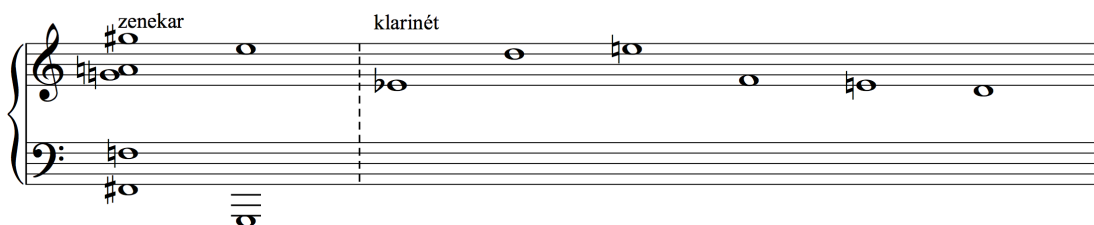
3. kottapélda: Az *I. Vonósnégyes* II. tételének fő témája



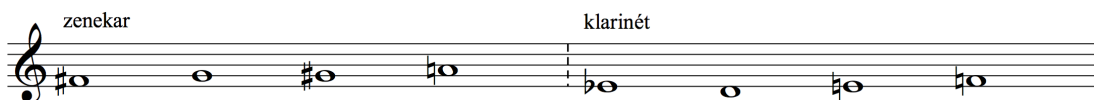
Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son,

4. kottapélda: A *h-moll mise* Kyrie II tételének kezdősora

A második kis részben, a 8-12. ütemig terjedő szakaszban a zenekar és a klarinét hangkészlete felcserélődik.



5. kottapélda: Az I. tétel 8-12. ütemének hangjai



6. kottapélda: Az I. tétel 8-12. ütemének hangkészlete

A klarinét átveszi az előző részből a zenekar által játszott első négy hangot, és dallammá alakítva ismétli: *esz, d, e, f*, a megszólalás sorrendje is megegyezik. A zenekar pedig az előző rész klarinét hangjaihoz tesz még hozzá egyet: *fisz, g, gisz*,

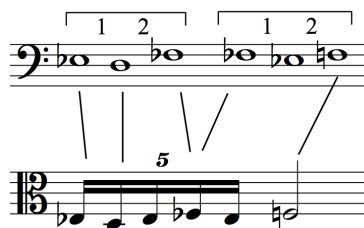
¹³ Traub/1987, 73. Traub szerint ez a motívum az *I. vonósnégyes* (1931) óta tölti be ezt a meghatározó szerepet. I.m., 77.

a.¹⁴ Itt a hangok megszólalásának sorrendje nem egyezik, a 8. ütemet indító *tremoló*ban mind a négy hang egyszerre jelenik meg. A 8-12. ütemben új hang nem szólal meg, így a zene marad továbbra is az *esz* központi hang köré épülő kvint kiterjedésben, mint az 1-7. ütemben.



7. kottapélda: Az I. tétel 1-12. ütemének hangkészlete

A zenekar továbbra is statikus szerepet kap. Kivétel ez alól a brácsák 7. ütemben felfelé mozgó, díszítéssel körülírt nagy szekund lépése.



8. kottapélda: Doppelschlag-motívum az I. tétel 7. ütemében a brácsa szólamban

Ez a motívum a klarinét dallamában bemutatott két félhang-félhang lépések megfordítása. A két félhang-félhang hangközök motívumát tovább fűzi Veress, és a belőle kialakuló Doppelschlag-motívumnak ez az első megszólalása. A klarinét erre tükörmozgásban válaszol a 11. ütemben egy félhanggal lejjebb.



9. kottapélda: Doppelschlag-motívum az I. tétel 11. ütemében a klarinét szólamban

Ez a motívumpár mintegy keretbe foglalja az első tizenkét ütemet. A Doppelschlag-motívum jelentős szerepet tölt be a tétel folyamán, valamint ez kapcsolja össze az első tételt a másodikkal: a második tételnek is ebben gyökerezik a fő motívuma. Ez az egyik megelőlegezett forma, amelyről Veress a fejezet elején idézett műismertetőben ír. Az alábbi kottán az első tétel klarinét Doppelschlagját láthatjuk, összehasonlítva a második tétel vezérmotívumával.

¹⁴ Mivel dodekafón alapokon nyugvó darabról van szó, az enharmonikus hangokat ugyanannak a hangnak tekintettem.

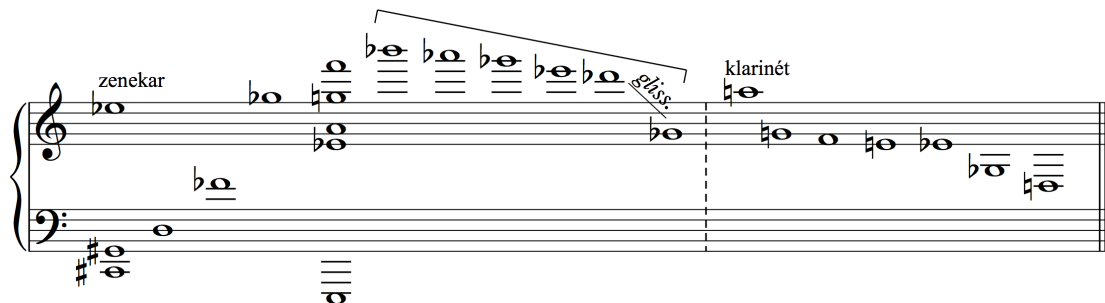


10. kottapélda: Doppelschlag-motívum az I. tételből és a II. tétel fő motívuma

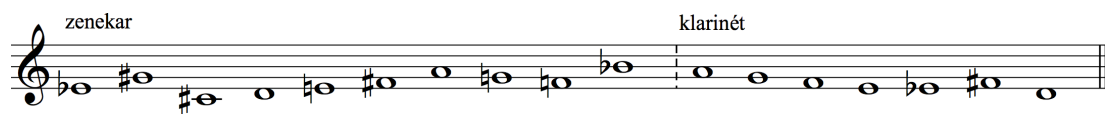
A második tétel variánsa úgy következik az elsőből, hogy Veress kibővíti a hangközöket: a félhang távolságból két félhangnyi lesz.

A zenekar hangzását gazdagítja a szerző a 4. és 5. ütemben megszólaló cintányérokkal és triangulummal, valamint a 6. ütemben a cselesztával és egy ütemmel később egy temple block ütéssel. A hangzásképp változik a 8. ütemben. A cseleszta tremolózik, amelyhez a hegedűk *sul ponticello* és a hárfa *bisbigliando* – ugyanazon a hangon trillázva – játéka társul. Az első kis rész lezárása *diminuendó*ba torkollik, és utolsó hangként megszólal a tamtam is.

Az első rész második fele is két kisebb lélegzetvételi részre osztható: 7 ütem + 11 ütem. Ez a rész is az *esz* hanggal indul, azonban itt a tételt indító hangközök, a félhang távolságok helyét a kvintek veszik át. A klarinét indító hangja tritonus távolságra van az alaphangtól.



11. kottapélda: Az I. tétel 13-17. ütemének hangjai



12. kottapélda: Az I. tétel 13-17. ütemének hangkészlete

Ebben a részben két új hang jelenik meg. Az eddig felépített *d-a* kvintnyi távolságot alulról és felülről is egy félhanggal bővíti Veress. A 14. ütemben a hárfa *cisze*, valamint a 17. ütemben a cseleszta *glissandó*jából a *b* hang adódik hozzá a már meglévő hangtartományhoz. A klarinét dallama az 1-7. ütem között felfelé halad, a 8-12. ütemben tovább folytatja felfelé, majd visszafordul, és a 13-17. ütemben lefelé zár. Ez a félkörív dallamvonal is jelzi, hogy lezajlott a bevezetés, a zene visszaértkezett a kezdőpontra. Traub is hivatkozik erre a Veressnél oly fontos lefelé

hajló gesztusra,¹⁵ amely itt a hárfa mozgásával ellentétben, de a cselesztáéval támogatva jön létre, és az első rész kibontakozását hivatott lezárni.

Az ebből a lezárásból kilépő energikus hegedűszóló a megnyugvási folyamatot teljes mértékben ellensúlyozza. A klarinét eddigi dallamos, lassú haladású, kis kiterjedésű töredékeivel ellentétben a hegedű ritmikus, virtuóz, izgatott és nagy amplitúdójú szólamot játszik. A 17. ütem végén itt szólalnak meg a tizenkétfokúságból még hiányzó hangok: a *h* és a *c*, és végre teljesül a tétel címében meghatározott kitétel.



13. kottapélda: Az I. tétel 17-23. ütemének hangjai és hangkészlete a szólóhegedűben

Itt is felfedezhető Veress félhang-két félhang építkezése, többek között a 17. ütem végén, ahol a hangsor teljessé válik. A hegedűszólót – egy szintén eddig még nem hallott hangeffektussal – *pizzicato* vonóshangzás kíséri. A hegedű energiája végül elfogy, és a klarinét zárja le az első részt. Ez a záróformula a már megismert Doppelschlag-figurának a variációja.

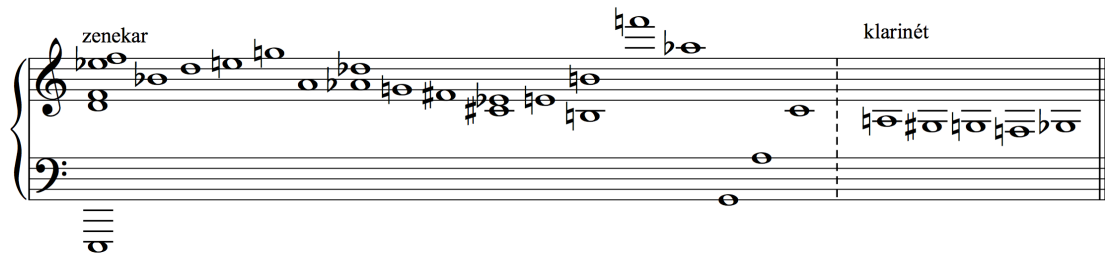


14. kottapélda: Az I. tétel 11. és 21. ütemének Doppelschlag-motívuma

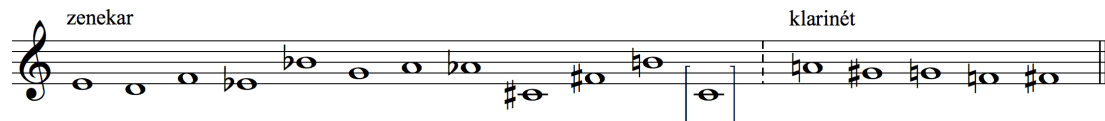
A hangközöket felcseréli Veress: az első megszólalás a 11. ütemben félhanglépésekkel írja körül a kezdőhangot, majd két félhangot lép le, míg a 21. ütem variánsa felülről indul, és egy átmenő félhangot közbeiktatva két félhangonként írja körül az alaphangot, majd félhangot lép zárásként. Hasonlóképpen a 7. és 11. ütempár relációjában kifejtettekhez, itt is értelmezhető a Doppelschlag-motívum két megjelenése az első rész keretbe foglalásaként.

Az első rész utolsó szakaszának hangjai a következők:

¹⁵ Traub/1987, 74.



15. kottapélda: Az I. tétel 18-23. ütemének hangjai



16. kottapélda: Az I. tétel 18-23. ütemének hangkészlete

A zenekar hangkészlete bővül, és hangi kiterjedése is egyre nagyobb. Hangkészlete majdnem teljes, csak a *c* hiányzik, amelyet viszont a szólóhegedű intonál. A klarinét visszatér szűk amplitúdójú dallamához, és a 21. ütemben elért záróhang nem más, mint a tétel eleji kezdőhang.

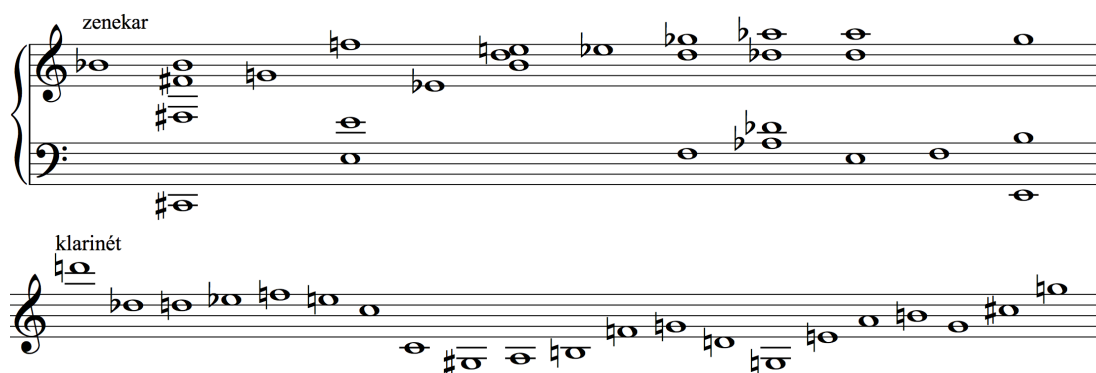
Az első rész záróakkordjában két különböző két félhang lépésnyi távolságú hangközöket tartalmazó hangkonstelláció szól egyszerre. A hárfa, a cseleszta, a vibrafon első hangja és a bőgő nélküli vonósok alkotják az egyiket: a *desz-esz-f-g-a-h* akkordot. Ezzel áll szemben az *e-fisz-gisz* hangok csoportja, amelyben a vibrafon utolsó hangja, a klarinét és a bőgő vesz részt. Ebben Traub szerint ennek a tételrésznek az érdemleges történése látható, miszerint a tétel eleji félhanglépések az eddig lezajlott folyamat alatt kétszeres távolságokká modulálódtak.¹⁶

A második, központi rész kissé stílusidegen kifejezéssel kidolgozási résznek is nevezhető. Nem kidolgozás ez a szó klasszikai értelmében, hiszen a tétel a szonátaforma követelményeinek nem tesz eleget. Azonban mégis találó lehet az elnevezés, hiszen ebben a tételrészben Veress az első szakaszban bemutatott hang-együttállások kibontását fejleszti tovább, immáron nagyobb léptékben, nagyobb hangközöket alkalmazva. Emellett a már megismert motívumokat variálja, és a rész végén elérkezik a tetőpontra. A szakaszt a központi hangtól kvinttávolságra található *b* hang indítja. Ebben halványan érezhető utalás a tonális zenében kialakult szokásokra is, ahol a kidolgozási rész gyakran az alaphangnem dominánsán indul. A szólóhangszer ezúttal nem várja meg, amíg a hangkonstelláció kibontakozik, egyből belép az első hang után a 25. ütemben. Ismét a Doppelschlag-motívum variánsát játssza, az első és utolsó félhanglépést azonban egy oktávugrással tizenhárom félhang lépésnyi távolsággá bővíti Veress. Ez a két nagy ugrás keretbe foglalja ezt a részletet.

¹⁶ Traub/1987, 74.



Az előző részben, a 19. ütemben a klarinét legmélyebb hangját, a *kis d*-t is elérte, itt három oktávval feljebből indít. Türelmetlenségével, virtuozitásával és intenzitásával kissé kilóg a tétel egységességéből ez a két ütem. Egyfelől a 31. ütemben kezdődő csúcsponti részt vetíti előre, másfelől megelőlegezi a II. tétel virtuóz karakterét, amely egy újabb kapcsolódási pont a két tétel között. A következő három ütemben a klarinét visszatér a lassabb haladású dallamához, amely három hangot – a kezdő *giszt*, a *d*-t és az első ütem végi *e*-t – leszámítva két félhang távolságú skálán mozog. A zenekari hangzás dinamikában fokozódik, amelyet egy csellószólo tesz még intenzívebbé.



A hangkészlet ebben a részben sokkal összetettebb. A klarinét dallamai idáig fokozatosan lettek gazdagabbak mind hangkészletükben, mind hangji kiterjedésükben. Ebben a dallamban már megszólal az összes regiszter. A zenekar a 28. ütemig összesen nyolc hangot variál. A szólócselló hozza be az új *asz* hangot, amelyet a zenekar megismétel, majd a szakaszt lezáró ütemben megjelenik végre a *h* is.



A tizenkét hangból még hiányzó *c*-t és *a*-t a klarinét intonálja. Mindkettő fontos helyen történik: a *c* egy kitartott, hangsúlyos hang formájában a 26. ütemben,

az *a* pedig az ismét megjelenő Doppelschlag-motívum alaphangjaként a 28. ütemben szólal meg. A klarinét hangkészlete tíz hangot tartalmaz: hiányzó hangok a *fisz* és a *b*. A *b* a kidolgozási rész indító-alaphangja. Érdekes, hogy itt is mintha azzal játszana Veress, ami az első tizenkét ütemben is történt, miszerint a klarinétot és a zenekart úgy állítja egymással szembe, hogy egymás hangjait egyszerre nem játsszák, hanem kicserélik. Itt azonban erre csak az engedhet halványan következtetni, hogy a klarinét hangjai közül hiányzik az alaphang.

A következő részletben érünk el a tétel csúcspontjára. A vonósok feszített akkordokat játszanak, ehhez jönnek hozzá a timpani ütései a nagybölgőket megerősítve, valamint a cseleszta mozgalmas futamai. A klarinét első ízben játszik *molto espressivo*. Dallamának amplitúdója ismét beszűkül, és ez a dallam meglehetősen népdalszerű.



21. kottapélda: Az I. tétel 31-37. ütemének népdalszerű klarinét szólama

Ahogy Traub rámutat, ez emlékeztethet a *Röpülj páva, röpülj...* kezdetű magyar népdalra.¹⁷ Valóban, nagy a hasonlóság a kezdősorok között. A népdal régi stílusú, pentaton, ereszkedő, lefelé kvintváltós. Sorszerkezete A5, A5, A, A, szótagszáma – a régi stílusú népdalokra jellemzően – 6-os. Veress imitációja szintén ereszkedő, és ugyan nem kvintváltós, de az alaphangtól egy oktávval lejjebb elhelyezkedő hangon zár. A szótagszám itt 6, 6, 5, 5, a sorszerkezet A, Av, B, C. Traub véleménye szerint,¹⁸ ha helytálló, hogy ez a dallam a páva-dallamra utal, akkor erre kétféle magyarázat is adható. Az első a népdal szövegében rejlik, mely szerint a szabadulás eszméje jól példázza Veress politikailag teljesen független magatartását. A második pedig arra céloz, hogy a komponista első népzenei élményeit Somogy megyében szerezte,¹⁹ ahonnan ez a népdal is származik. A dallam ritmikailag is átalakításon esik át. Az első sort némiképp megnyújtja Veress, míg a másodikat és a harmadikat lerövidíti. A negyedik sor pedig augmentáció, amely a dallam időbeli

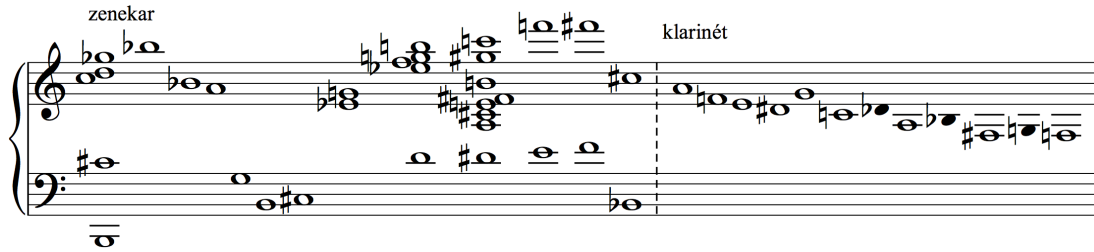
¹⁷ Traub/1987, 74.

¹⁸ I.m., 75.

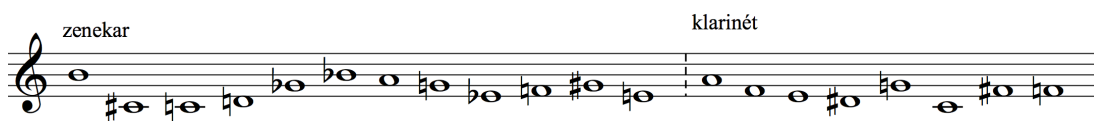
¹⁹ A Somogy megyei emlékekről bővebben szó esik az előző fejezetben.

kibővítésével, a fokozás nyújtásával éri el a csúcspontot: a két ütemig tartó záróakkordot.

A zenekari hangkészlet a 31-34. ütem között nyolc hangot tartalmaz: *c, cisz, d, gesz, g, a, b, h*. A klarinét hangkészlete ugyanezen a helyen: *c, disz, e, f, g, a*.

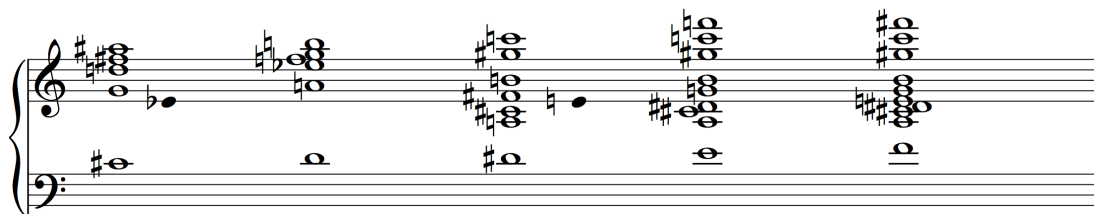


22. kottapélda: Az I. tétel 31-41. ütemének hangjai



23. kottapélda: Az I. tétel 31-41. ütemének hangkészlete

A zenekar *h* orgonapontja két helyen mozdul ki *g*-re. Ez a történés a klarinét dallamában elhangzó *g* hangra reagál, mintegy összekapcsolva a két hangkészletet. A 35. és 36. ütem akkordjaival új hangok szólnak meg a zenekarban: a második akkord hozza az *eszt* és az *f*-et, a harmadik a *giszt*, és a negyedik akkordban megjelenik az *e*, teljessé téve a tizenkétfokúságot ebben a részben is.



24. kottapélda: Az I. tétel 35-39. ütemének akkordjai

Az *eszt* és az *e*-t a cseleszta megelőlegezi a második és negyedik akkord előtti futamában, a *giszt* pedig a 34. ütemben. A klarinét dallamának elején pedig már exponálta az *f*, *e*, *esz* hangokat. A részlet végén a klarinét szólam lefelé haladva szakad meg, ezzel egyidőben a vonósok hangjai felfelé bővülnek.

A 37-38. ütem záróakkordja azért is érdekes, mert itt szól a tétel során a legtöbb hang egyszerre: két hang – *d* és *b* – híján mind a tizenkettő. A két hiányzó hang fontos szerepet tölt be a tétel harmadik részében. A záróakkord lecsengésében már megszólal a *b*, amely innentől kezdve orgonapontként a tétel végéig folyamatosan szól. A vele együtt induló *cisz* hang pedig nem más, mint a másik hiányzó hang, a *d* késleltetése, amely végül a harmadik részt indító korálszerű hegedűdallam kezdőhangjaként szól meg.

Az utolsó rész lezáró karakterét jelzi, hogy az eddigi részhatárokkal ellentétben itt nincs szünet: a *b* hang megszakítás nélkül szól a részek között,

valamint az is, hogy a metrum megváltozik. A negyedes lüktetést félkottásra váltja Veress, új tempójelzést ír elő, és végeredményben a mozgás sebessége csak egy hajszálnyit lesz lassabb, mint eddig volt. Ez a lejegyzésmód lehetőséget ad arra is, hogy a klarinét a 46. ütemben a tétel eddigi leggyorsabb mozgását mutathassa be. Ellentmondásnak hathat ez, hiszen ez már a lezárás része, de ez is egy utalásnak tekinthető a következő, rendkívül virtuóz tételre. Ebben a részben a zenekar a hangkonstellációk kiépítésén kívül más szerepet is kap. Az előző részekkel ellentétben – a brácsák 7. ütemét leszámítva – itt most nem a szólóhegedű vagy a szólócselló társul a klarinéttal dallamalkotási szinten, hanem a hegedű szólam és a cseleszta kezdi a lezáró részt indító dallamot.



25. kottapélda: Az I. tétel 42-49. ütemének hegedű és cseleszta *unisono* dallama

Ez a korálszerű dallam nem más, mint a klarinét 31-35. ütem közötti szakaszának módosított, nagyobb léptékben lejátszódó tükörfordítása. Ezalatt a klarinét ismét egy négysoros, népdalszerű dallamot játszik.

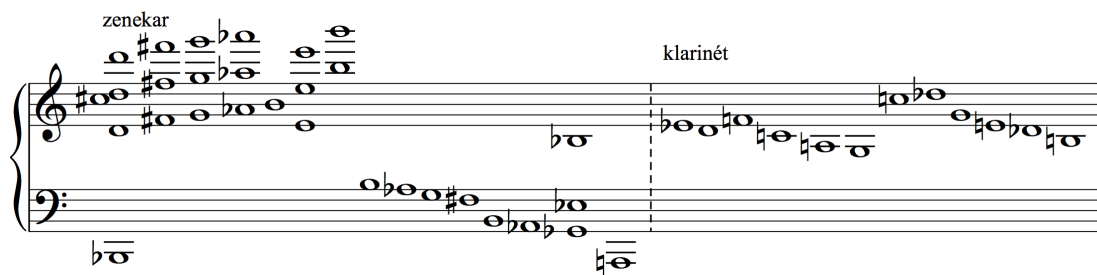


26. kottapélda: Az I. tétel 42-47. ütemének népdalszerű klarinét szólama

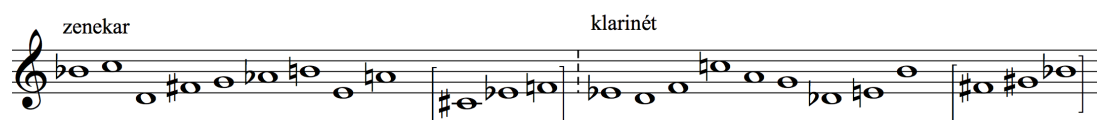
Népi jellegére utal a díszítő stílus és az első két sor pentaton érzete. Itt is felfedezhető a Doppelschlag-motívum, minden esetben kicsit másképp: a második sorban az alsó lépést transzponálja Veress, a harmadik sorban trillaszerűvé redukálja, a negyedikben pedig egy plusz alsó váltóhangot ad hozzá. Az *esz* központú első két sor a *c* központú második két sorra ereszkedik le, valamint az első két sorban jellemző két félhang távolságú zárólépést felváltja a harmadik és negyedik sor

félhanglépése. Ennek az ellenkezője látható nagy léptékben a zenekar tételindító félhang-lépéseinek és a klarinét tételzáró két félhang lépésének relációjában.²⁰ Traub szerint a klarinét záró hangközében Veress annyira fontossá teszi a strukturális hangok szerepét, hogy ennek érdekében még a rá annyira jellemző lefelé szálló félhanglépésről is lemond.²¹

Megvizsgálva az utolsó rész hangkészletét látható, hogy a zenekar és a klarinét is kilenc hangból építkezik, amelyek egymást kiegészítve tartalmazzák mind a tizenkét hangot.



27. kottapélda: Az I. tétel 42-55. ütemének hangjai



28. kottapélda: Az I. tétel 42-55. ütemének hangkészlete

A kimaradó hangok a klarinét és a zenekar esetében is két félhangnyi távolságokra helyezkednek el egymástól: *cisz-esz-f*, *fisz-gisz-b*. Az átfedésben lévő hangok szintén kétfélhangos lépésekben csoportosíthatók: *c-d-e*, *g-a-h*.

A zenekarban utolsóként megjelenő *a* hang több szempontból is érdekes. A 49. ütemben elért záróakkord visszaérkezik a tétel központi hangjának tekinthető *esz* hangra, és – a tétel folyamán az első és egyetlen ilyen akkordként – tonális jelleget kap. Azonban ezt a kvartszext fordítású *esz-moll* akkordot rögtön el is bizonytalanítják a timpani *a* hangjai. A klarinét dallamában már a 44. és a 47. ütemben megjelenik az *a*, és ott is idegen hangként hat, egyértelműen kifordítva a dallamot a pentaton keretek közül. Ezenkívül értelmezhető a 39. ütem vége óta folyamatosan jelen lévő *b* orgonapont feloldásaként, valamint átmenőhangként a következő tétel központi hangja, a *g* felé.

Az alábbi ábrán lehetne összefoglalni az I. tétel történéseit:

²⁰ A tételindító hangközök valójában kis nónák, de szűkfekvésben félhanglépésként értelmezhetők.

²¹ Traub/1987, 75.

BEVEZETÉS
1-7. ütem 8-12. ütem 13-17. ütem 18-23. ütem

2a ábra: Az I. tétel szerkezete és hangkészlete (1. részlet)

KIDOLGOZÁS LEZÁRÁS
24-30. ütem 31-41. ütem 42-55. ütem

2b ábra: Az I. tétel szerkezete és hangkészlete (2. részlet)

A három rész között nincs igazi tematikus összefüggés, de bizonyos elemek szerves egésszé kapcsolják össze őket. Ilyen például a félhang-két félhang lépés motívum, amely a tétel alapgondolatát képezi. Ennek egyfajta továbbfejlesztése a Doppelschlag-motívum, amely többször visszatér a tétel során. Az első két rész statikus hangkonstellációkkal indul és zárul, ehhez jönnek hozzá a klarinét, a szólóhegedű és a szólócselló improvizatív dallamfoszlányai. A harmadik részben a zenekar aktívabb szerepben indul, azonban nem lép ki teljesen a statikus jellegből: apró változtatásokkal ismételteti, majd variálja ugyanazt a fordulatot. A szólóhangszereknek Veress ezenkívül az új hangok bemutatását illetően is fontos szerepet ad. Dalos Anna így ír az I. tételről:²²

A folyamatosságot a *Klarinétverseny* improvizációt idéző Introduzione tételében is a dallam teremti meg. A klarinét nyugtalansággal, elfojtásokkal, kibontakozni nem tudó gesztusokkal teli dallamaihoz a többi hangszer zajelemeket, dallamfoszlányokat társít.

²² Dalos Anna: „Határátlépések. Veress Sándor művei új felvételeken”. *Muzsika* 47/3 (2004. március): 35-38. 38.

A második tétel időben nagyjából két és félszer olyan hosszú, mint az első. Felépítése gyors-lassú-gyors, a két szélső rész közé egy lassabb *Andante con moto* szakasz ékelődik be. Ehhez kapcsolódik egy *cadenza*-szerű rész, amely visszavezet a lezáráshoz. A részek – az ütemek számát tekintve – a következőképpen aránylanak egymáshoz: 4:2:1.

GYORS					LASSÚ	Átvezetés	GYORS
1-52.	53-125.	126-188.	189-190.	191-200.	201-250.	251-308.	309-364.
<i>Allegro vivace</i>	<i>A tempo colla maniera della graziosità</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo Io</i>	<i>Andante con moto</i>	Kl.: <i>Liberò, senza misura,</i> Zn.: <i>Allegro con spirito</i>	
♩=138-144		♩=144-152		♩=138-144	♩=100	♩=104 <i>preciso</i>	♩=152

3. ábra: A II. tétel szerkezeti felépítése

Az első gyors rész egy bevezető szakasszal kezdődik. Első hangként megszólal a tétel központi hangja, a g, amely orgonapontként a 33. ütem végéig jelen van. Mindeközben fokozatosan épül le: a cseleszta a 25. ütemben száll ki, a hegedűk pedig a 30. ütemtől már csak egy szólamban játsszák a g-t. A cseleszta *tremolójának* és a hegedűk üveghangjainak köszönhetően a hangzás lebegő érzetet kap. Ehhez jönnek hozzá a ritmikus elemek: a csellók és bőgők *pizzicatói*, a hárfa akkordjai, valamint az ütőhangszerek.

The image shows a musical score snippet for measures 2 through 7 of the second movement. The instruments listed on the left are Arpa, Vibrafono, Xilofono, Temple blocks, Piatti gr., Tamb. gr., Violoncelli, and C. bassi. The score is in 4/4 time. It includes pizzicato (pizz.) markings for the strings and s.c. (sordano) for the tambourine.

29. kottapélda: A II. tétel 2-7. ütemének ritmikus elemei

Ezek a ritmikus elemek – a lebegő hangzás ellenére – máris egyfajta táncérzetet keltenek: a 2-3. ütemben két, a magyar népzeneire is jellemző éles ritmus

hallható,²³ amelyeket egy hosszabb hang követ kicsengésként. Ez a rövid motívum kissé variálva megismétlődik az 5-6. ütemben: az első éles ritmust augmentálja a szerző. Ez a táncos elem az alapgondolata a II. tételnek, ebben gyökerezik a klarinét fő témája is, amely majd a 14. ütemben indul. Ahogy az már a 10. kottapéldán látható volt, ez a fő téma hangilag az I. tétel Doppelschlag-motívumának variánsa, de tartalmazza a II. tétel fő motívumának tekinthető éles ritmust is.

Erre válaszol a bőgők, a brácsák és a második hegedűk Doppelschlag-motívum változata, amely felfelé halad, és bemutatja azt a motorikus mozgást, amely a tétel másik alapeleme. Ezt a xilofon és a cintányér lefelé ereszkedő ritmusképlete követi.

30. kottapéllda: A II. tétel 8-11. üteme

A 12. ütemben elindul egy újabb táncos elem: a csellók *pizzicatói* és a cintányér együtt esztámozna – ez a kontrázás szintén népzenei jellegű. Innentől beindul a tempó, a mozgás folyamatossá válik, és a hárfa *glissandója* le is zárja a tizenhárom ütemes bevezetést.

Hangkészletét vizsgálva a bevezetés itt is – az első tételhez hasonlóan – fokozatosan mutatja be mind a tizenkét hangot.

²³ Traub/1987, 77. Traub cikkében ezt a ritmust „trochaeische Element” névvel illeti. Azonban az éles ritmus jambikus lüktetésű, nem trocheikus – legalábbis a magyar nyelv súlyrendszerei viszonyai közt értelmezve. Veress olvasta a szóban forgó elemzést, és szerinte azért érzi fordítva Traub a lüktetést, mert a német nyelvben ritkaság a szó elejére eső rövid, hangsúlyos szótag. A különbséget 1986. május 28-án kelt levelében magyarázza el, kottapéldákkal alátámasztva, valamint június 8-án kelt levelében kompromisszumként javasolja az „ungarische Punktierung” kifejezés használatát. Andreas Traub (közr.): Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe. Hofheim: Wolke Verlag, 1998. 181-182., 185.



31. kottapélda: A II. tétel 1-7. és 8-12. ütemének hangkészlete

Elsőként a *g* szólal meg, mint központi hang, ehhez jön hozzá a 2. és 3. ütemben két nagy szeptim hangköz: a csellók és bőgők *c-desze* és a xilofon *e-disze*. Traub rámutat, hogy mindkét hangköz a *g* kvintje, a *d* felé irányul, azonban egyik sem tudja azt elérni.²⁴ Az első öt ütemben összesen hét hangot hallunk. A 8. ütemben a vonósok belépésével módosul a hangkészlet, amely itt egy – a központi hangot körülölelő – *e-h* kvintnyi távolságot tölt ki. A hiányzó *d* csak a bevezetés végén, a 13. ütem hárfa futamában jelenik meg, teljessé téve ezzel a tizenkétfokúságot.

A főtéma a 14. ütemben szólal meg először teljes egészében a klarinét belépésével. Két elemet tartalmaz, amelyeket a bevezetésben már hallottunk, de fordított sorrendben: itt az I. tétel Doppelschlag-motívumából eredő virtuóz elem folytatása az éles ritmus – ahogyan az a 9. kottán is látható. A főtéma további része ennek a két elemnek a kibontása, variálása.

Az expozíció két rövidebb részre osztható: az első a 14-34. ütemig, a második a 35-52. ütemig tart. Mindkettő a klarinét főtémájával indul, amelyet a hárfa *glissando*-ja vezet be. A két részt Veress jól láthatóan elkülöníti a szólóhangszer szólamában alkalmazott szokatlan előjegyzésekkel is.

32. kottapélda: A főtéma megjelenései a 14. és 35. ütemben (B-hangolásban)²⁵

A hárfa mindkét alkalommal azokat a hangokat mutatja be, amelyek utána a klarinét hangkészletében jelen lesznek. Az egyetlen kivétel ez alól a második *glissando h* hangja. A klarinét ezt a hangot egyszer sem játssza ebben a részben, és az előjegyzéseiben sem alterálja Veress a *c-t* *ciszre*.

A 14-33. ütem között a *g* központi hang szól orgonapontként. A főtéma második megszólalása alatt a 35-46. ütemig a *d*, a *g* kvintje tölti be ugyanezt a szerepet. Az expozíció lezárásaként pedig egy tonálisan is értelmezhető *b-moll* zárlat található az 52. ütem végén.

²⁴ Traub/1987, 76.

²⁵ Mivel az előjegyzések kizárólag a klarinétnál jelennek meg, a kottapéldát a klarinét szerinti B-hangolásban hagytam.

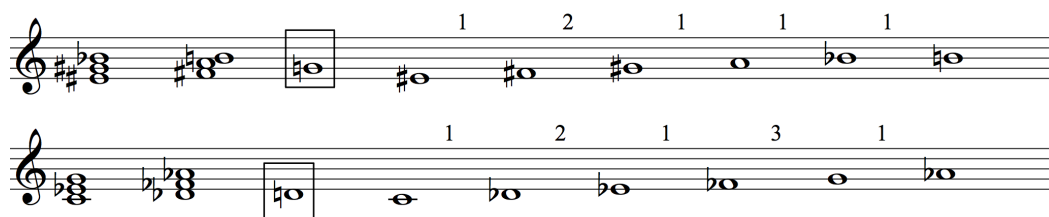
33. kottapélda: A II. tétel főtémájának első megszólalása a 14-33. ütemben

A főtéma hét részre bontható. Az A rész bemutatja a már említett két elemet. A B az A záróformulájának, az éles ritmusnak a kifejtése. A C az A-nak rákfordítás variánsa. A D az A két elemének hangjait cseréli fel és variálja, majd az E ugyanezen elemeknek további variálása. Az F a Doppelschlag-elem kifejtése, míg a záró G rész mindkét elem kibontása és variálása. Összetett téma ez, de valójában két egészen kis elemből épül fel. Töredezetté teszi a sok megszakítás, valamint az, hogy mindegyik témarész egy hosszú hanggal, vagy szünettel záródik le, mintegy kicsengésképpen.

A főtéma a 8-12. ütemben kialakult hangkészletre épül. Itt azonban az *e* nincs jelen, ezzel a kvintnyi távolság tritonusnyira szűkül, és ezen belül a téma mindössze hat hangot használ: *eisz*, *fisz*, *gisz*, *a*, *b*, *h*, ahogyan ez a 34. kottapéldán látható. A központi hang – a téma alatt a zenekarban végig jelen levő *g* – nem szólal meg a főtémában. Az B és az F rész az, amelyben megjelenik mind a hat hang, az A, C és D-ből hiányzik az *eisz*, az E és G-ből pedig a *gisz* – jóllehet az E-ben trilla formájában megszólal. A zenekari kíséret ezalatt *c* és *g* hangokat játszik, a 23. ütemben megszólal a *d*, és végül a 25. ütemben – az éles ritmus fordításából következő, itt elsőként feltűnő nyújtott ritmusos kíséretben – megszólal a többi hiányzó hang is: az *e*, az *esz* és a *desz*.

A főtéma második megszólalása különbözik az elsőtől. Képlete az elsőhöz képest: A – kibővült B – D – F – G variáns. A C és E rész hiányzik, ezáltal sokkal tömörebb ez a megszólalás. A töredezettség ezen túl is enyhül: a B és D rész szünet nélkül kapcsolódik egymáshoz. A klarinét hangkészlete itt is hat hangot tartalmaz: *c*, *desz*, *esz*, *fesz*, *g*, *asz*. A második megszólalás formájának tömörülése a hangkészlet hangközeinek bővülésével jár együtt. Ez a hat hang tonálisan is könnyebben

értelmezhető, mint az első témamegszólalás hat hangja: két egymás mellé helyezett moll hármashangzat fedezhető fel benne.



34. kottapélda: A főtéma első két megszólalásának hangkészlete a 14-34. és 35-49. ütemben

Mindkét sor a félhang-két félhang motívumra épül. A bővülés a második megszólalás negyedik hangközét érinti: itt a félhanglépés helyét egy eddig még nem alkalmazott három félhangnyi távolság veszi át. A központi hang – a kottákon bekeretezve – egyik hangkészletben sem szerepel, de e köré épül mindkettő, és mindkét esetben a hangsorok félhang-két félhang lépés magjának kromatikusan hiányzó hangja.

A B részt Traub egy érdekes párhuzammal Debussy ... *La Danse de Puck* című prelűdjéhez hasonlítja.²⁶



35. kottapélda: A ... *La Danse de Puck* első négy üteme

Az asszociációt többek között a dallami arculat hasonlóságára alapozza,²⁷ valamint arra, hogy a szerzők mindkét esetben egy kifejezészteli zenei utasítást alkalmaznak a karakter meghatározására: Debussynél *Capricieux et léger*, Veressnél *Colla maniera della graziosità*.²⁸ Az idézett cikk soraiból az is kiderül, hogy Veress nagyon sokra tartotta Debussyt, és Traub szerint ez a pillanat egy Debussynek szánt hommage-ként fogható fel.

A főtéma első két megszólalásának szokatlan előjegyzéseiről már esett szó. Az alábbi kottán látható, hogy Veress hogyan és hol használja ezeket a második tétel további részeiben.

²⁶ Debussy: *Prelűdök*, I. kötet. Traub/1987, 79.

²⁷ A dallami arculat valóban hasonló – legalábbis az első ütemben. Lényegi különbség azonban, hogy Debussy nyújtott ritmusaival szemben Veressnél éles ritmusok találhatók. Ennek az ellentétnek a magyarázata a 23. lábjegyzetben kifejtett teória, miszerint Traub a német nyelv súlyrendszerei viszonyai közt értelmezve az éles ritmust is trocheikus lüktetésűnek tekinti.

²⁸ A *Capricieux et léger* jelentése: szeszélyesen és könnyedén, a *Colla maniera della graziosità*: a kecsességre utaló szellemben. Különbség azonban, hogy Veressnél az előadói utasítás csak az 53. ütemben jelenik meg, a főtéma kibontásában, míg Debussynél már a darab elején.

36. kottapélda: A klarinét előjegyzései a II. tételben (B-hangolásban)²⁹

Az előjegyzések kizárólag a klarinét szólamban fordulnak elő, és általában rövid ideig tartanak. A tétel nagyobb részében nincs előjegyzés, ahogy az egy atonális darab esetében megszokott. Az 53-60. ütem előjegyzése a 34-49. ütem variánsa, míg a 61-67. ütemé a 13-33. ütem közötti módosítás változata.

A főtéma első két megszólalásánál hallott *g-d* központi hang az 53. ütemtől kezdődően egy félhanggal feljebb kerül és variálódik. Az 53-60. ütem között a zenekari kíséretben egy *gisz* alapú öt hangból álló *ostinato* található. A 61-67. ütemben az *ostinato* alaphangja *diszre* változik, de itt már nem pontos az ismétlés, ahogyan az előző részben volt: az alaphang előbb *d*-re, majd *e*-re módosul. Ebben az alaphangon történő figurációban is felfedezhető a félhang-két félhang lépés motívum. A klarinét eközben az 53-60. ütem között összesen négy, majd a 61-67. ütem között hat hangot variál. Mintha ezek az előjegyzések beszorítanák: amint eltűnnek a 68. ütemben, a klarinét dallama is felszabadul. Veress nagyon kevés előadói utasítást használ versenyművében. Az 53. ütemben látható a kevés példa egyike: *Colla maniera della graziosità*. A szerző itt nagyon finoman fogalmaz, hiszen nem kecsességet kér, hanem csak egy arra utaló, annak szellemében történő játékmódot. A zene ebben a részben lelassul, a zenekar *ostinato*-ja teszi statikussá. Emellett a klarinét hangkészlete is behatárolódik: az 53-60. ütemben egy triton, a 61-67. ütemben pedig egy kvint hangközre terjed ki. Az utasítás érvénye hirtelen megszűnik a 68. ütemben, és megszületik az új impulzus, amely kimozdítja a zenét az előző rész statikus jellegéből.

Új impulzus ez abban a tekintetben is, hogy a klarinét először játszik a tétel során az éles ritmusok helyett nyújtott ritmust. A zenekari kíséretben már jelen volt ez a megfordítás a 25., 44., 49. és 51. ütemben, de ezt eddig ellenpólusként lehetett értelmezni a szólóhangszer és kíséret viszonyában. Itt azonban a klarinét csatlakozik a zenekarhoz, és ritmikai *unisonó*-ban játssza a dallamot a második hegedűvel és a brácsával.



37. kottapélda: Az új impulzus a 68-69. ütemben

A klarinét és a zenekar tiszta kvint párhuzamban halad, eltérés ettől csak a 68. ütem utolsó és a 69. ütem második hangja. Ebben a két esetben az alterált hangok

²⁹ A 25. lábjegyzetben már említett ok miatt hagytam itt is B-hangolásban a kottapéldát.

felcserélődnek. Másképp fogalmazva: fordított sorrendben követik egymást a hangközök a Doppelschlag-motívumból építkező hangsorban. Azért is jelentős a 68-69. ütem, mert itt játszik először együttmozgásban a szólóhangszer és a zenekar. Eddig világosan elkülönült egymástól a két szerep: a szólóhangszer mellé társult a kíséret, és csak néhol folytatta, illetve egészítette ki a zenekar a klarinét szólamát. Ilyen hosszú – több mint egy ütemig tartó – ritmikai összefonódás nem található máshol a tétel folyamán.

A 68-71. ütem szárnyaló, nagyívű dallama a 72. ütemtől töredezetté válik, majd a 75-106. ütem között a nyújtott ritmusok válnak uralkodóvá: ez alól egyetlen kivétel a 88. ütem éles ritmusa a klarinétban. A dallam nagy íve visszatér ugyan, de a ritmus alapvető jellege már nem olyan folyamatos, mint a tizenhatodok motorikus mozgásának következményeképpen volt. A 83. ütemtől ez a dallam is töredezett lesz, és egy türelmetlen, lihegő karakterrel rávezet a 91. ütemtől kezdődő csúcsponti részre. A zenekari kíséretben a fokozás a 86. ütemben indul el, addig folytatódik a *Colla maniera della graziosità* részben bevezetett *ostinato*-szerű kíséret.

A csúcspont a 91-100. ütemig tartó szakasz. A klarinét virtuóz tizenhatodokat játszik a zenekar ritmikus, hangsúlyokkal tűzdelt, pattogós kísérete fölött. A klarinét hangkészlete itt újra beszűkül: a kétvonalas *d-a* kvintnyi távolságon belül hét hangot variál.³⁰ Az alábbi kottapéldán látható, hogy ebben ismét többször megjelenik a félhang-két félhang lépés.



38. kottapélda: A félhang-két félhang lépések variációi a 91-94. ütemben

A klarinét szólam mozgása két, három ütemenként megtörik, ezt alátámasztja a zenekari kíséret meg-megszakadó ritmikája is: egyedül a 91. és 96. ütemben játszik a zenekar folyamatos nyolcadokat, a többiben kimarad egy-egy hang, megállítva ezzel a folyamatot.

A 101. ütemben változik a zene. A szólóhangszer folytatja az előző rész zenekari anyagát, azonban hangsúlyok nélkül, sokkal könnyedebben. A zenekar pedig ezt ellensúlyozza egy ismét kontrázós jellegű kíséréttel. A súlytalan helyen lévő hangsúlyok adják ennek a résznek a népzenei jellegét. A 103. ütemtől ez a ritmika augmentálódik, lelassul a folyamat. Ezt követi a 106. ütemtől a zenekari közjátékban a nyújtott és éles ritmusok ütközése. A 45-46. ütemben erre már sor került, de ott ez csak rövid ideig tartott. Ennek a két ritmusképletnek a feszültségéből jön létre konszenzusként a 115. ütemben a triola, amely a következő rész – a 126-

³⁰ Valójában nyolc különféle hang található a szólamban, de a *fisziszt* és a *g-t* ugyanannak tekintettem.

188. ütem – meghatározó ritmusa lesz. A 117. ütemtől a második hegedű és a cselló kvint- és kvartpárhuzamban halad, ebben a tekintetben ez nagyon hasonlít a 68-69. ütemre. A párhuzam nem mindig pontos, sokszor lesz belőle a módosítások révén terc, vagy tritonus. Ezalatt a már megszilárdult triolás kíséret hallható, amely végül rávezet a szólóhangszer belépésére a 126. ütemben.

Innentől kezdve a klarinét hangkészlete megint szűk: a 140. ütemig összesen hat hangból áll, amelyeket folyamatosan mutat be. Az 126. ütemben két hang szól, majd az ezt követő két ütem egy-egy hanggal bővíti a már meglévőket, és a 131. ütemben jelenik meg még két új hang. Ebben a keretben marad a 141. ütemig, ahol egy hirtelen ugrással fellép a következő oktávba. A kibővült perspektíva innentől kezdve állandósul. A zenekari kíséret ezalatt folytatja a 117. ütem anyagát, még jobban lelassítva azt. Ezt csak a csellók és brácsák triola beszúrásai törik meg, amelyek komplementer módon egészítik ki a klarinét hiányzó trioláit. A 135. ütemtől kezdve a csellók és nagybőgők súlytalan helyen megjelenő hangjai, valamint a 141. ütemtől kezdődően a kvint-, kvart- és tercpárhuzamok sűrűsödése a következő fokozást vetíti előre. A 150. ütem jelentős pont ebben a folyamatban: itt szűnik meg a 126-149. ütem közt érvényben lévő előjegyzés a klarinét szólamában. A szólóhangszer kitör az eddigi keretek közül, a hangkészlet kibővül, és a *sempre legato* helyét változatosabb artikulációs jelek veszik át. A 160. ütemtől kezdve a zenekar nem játszik többé komplementer triolákat, és a kíséret többi része is tremolózásba megy át.

A klarinét a 162. ütem második felében kimozdul az addig állandósult oda-vissza mozgásából. Először két felfelé haladó futamot játszik. Erre a timpani és a hárfa válaszol: ezek a csellók és brácsák komplementer trioláinak maradványai, és azokhoz hasonlóan a klarinét futamtöredékeit kötik össze. Az első két megszólalás fél, az ezt követő négy csoport pedig egész futamként értelmezhető. Nem csak a triolacsoportok száma kétszereződik, hanem a futamok száma is. Ezek a futamok a hangtörténések szempontjából jelentősek. Az első kettő egyenként hét különböző hangot mutat be: az első *aisz, disz, e, f, fisz, gisz, a*, a második *desz, f, gesz, g, b, h, c* hangokból áll. Mindkettő a Veressre oly jellemző nagy szeptim távolság keretein belül marad. Ha a két fél futamot összeadjuk, csak a *d* hang hiányzik a tizenkét hang teljességéből. Ez azonban megtalálható a zenekarban: a 161-164. ütemben folyamatosan szól *tremolo* orgonapontként a második hegedű szólamában.

A 166. ütemtől induló négy csoport mindegyikében jelen van az összes hang. A darab folyamán eddig még nem voltak ennyire világosan elkülönülő hangsorok, nem szólalt meg ilyen folytonosságban mind a tizenkét hang. Ezeket a következőképpen lehet lekottázni:



39. kottapélda: A 166. ütem futamának hangjai



40. kottapélda: A 168. ütem futamának hangjai



41. kottapélda: A 170. ütem futamának hangjai



42. kottapélda: A 172. ütem futamának hangjai

A bekeretezett hangokat itt nem a központi szerepük miatt emeltem ki, ezek a záróhangok a futamok végén – tizenharmadik hangként –, amelyek megismételnék egy már elhangzott hangot. Ebben a négy futamban is található egy fokozás: a záróhangok felfelé haladnak félhangonként. A kezdőhangok – a harmadik sorozatot nem számítva – pedig az alapgondolatnak nevezhető félhang-két félhang lépéseket követik: *b-a-h*. A négy felfelé haladó futam ügyes konstrukció. Mivel mind a tizenkét hangnak szerepelnie kell, és a kezdő, illetve záróhangok adottak, ezért viszonylag szigorú keretek közé kell illesztenie Veressnek a futamokat. Még szigorúbbá teszi a szerkesztést az a tény, hogy minden hangközlépés felfelé irányul, a legnagyobb lépés a triton, és mindegyik futam két és három oktávnyi kiterjedés közé esik. Ha a hangközlépések a félhanglépések számának megfelelő számot kapnak, akkor sorozatként így írhatók fel:

1. futam: 3 2 2 2 4 1 4 2 2 1 5 (2) – összege: 28 (30)
2. futam: 4 4 3 2 4 2 2 1 4 1 3 (2) – összege: 30 (32)
3. futam: 4 2 2 2 5 4 2 4 1 3 6 (4) – összege: 35 (39)
4. futam: 5 5 4 2 3 1 1 2 2 2 3 (2) – összege: 30 (32)

4. ábra: A klarinét futamai sorozatként felírva

Matematikai oldalról megközelítve elmondható, hogy ezeknek a sorozatoknak közös jellemzője az, hogy semelyik tetszőleges számú egymás mellett álló n tag összege nem lehet egyenlő tizenkettővel, huszonnégygyel, illetve harminchattal.³¹ Az utolsó számok azért kerültek zárójelbe, mert azok a sorozat szabályainak nem felelnek meg, hiszen azok jelölik az utolsó hangra való érkezést, és egy már elhangzott hangot ismételnék meg.³² Megpróbáltam kiszámolni, hogy az összes megkötésnek megfelelő hányféle lehetséges megoldása lehet a sorozatoknak,

³¹ Igaz lenne ez a megállapítás a tizenkettő összes többszörösére is, de ebben az esetben a hangterjedelmében legnagyobb futam sem éri el a négy oktávot – vagyis a negyvennyolcas összeget –, ezért nem folytattam a sort.

³² Az összeg értékénél a zárójeles szám tartalmazza a sorozat zárójeles számát is.

illetve ebben az esetben a hangok eloszlásának. A matematikai feladvány azonban túl bonyolultnak bizonyult, algoritmus és számítógép segítsége nélkül szinte megoldhatatlan, és az elemzés szempontjából az eredmény egyáltalán nem is fontos. Azonban az látszik így is, hogy a lehetőségek igencsak behatároltak.

A fokozás a negyedik sorozat végén megtorpan. A zenekar kilép az eddigi tremolós kíséretből, és a 173-175. ütemben – a 43. kottapélda első felén látható módon – ritmikus akkordokat játszik. A rövid megszakítás után visszatér a triolákhoz, és folytatja a klarinét mozgását.



43. kottapélda: A 173-177. ütem zenekari szólama

Traub szerint ez az anyag a 101-106. ütem között hallott zenekari tuttinak egy variációja.³³



44. kottapélda: A 101-106. ütem zenekari szólama

Az ereszkedő dallamvezetés és a súlytalan hangokról induló kötések valóban összekapcsolják ezt a két részletet. A mozgások sebessége pedig pontosan ellenkező sorrendben követi egymást: az első lassul, míg a második gyorsul. Traub a 173-174. ütemet a *Musica concertante* I. tételéhez is hasonlítja, ahol szintén egy hangsorra utaló, száguldó *unisono* áll a kvintekre épülő tematikus anyaggal szemben.³⁴

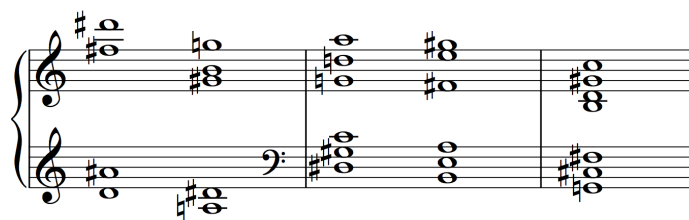
³³ Traub/1987, 79.

³⁴ I.m., 80.

45. kottapélda: A *Musica Concertante* első öt üteme

46. kottapélda: A *Musica Concertante* első öt ütemének hangjai

A versenyműhöz visszatérve, a 173-175. ütem akkordjait érdemes külön is elemezni.



47. kottapélda: A 173-175. ütem akkordjainak hangjai

A zenekar hangkészlete ez alatt a három ütem alatt majdnem bejárja a teljes hangmezőt, csak az *f* hiányzik. Ugyanez történik a 175. ütemben is: a klarinét hangjai – *esz, e, g, asz, a, b, h, c* – kiegészítik a zenekari akkord hangjait, de *f* itt sincs. A hiányzó hang azonban megtalálható, mintegy keretbe zárja ezt a három ütemet: a 173. ütem előtti utolsó klarinéthang és a 176. ütem első brácsahangja is *f*.

A 173. ütem megtorpanása és a következő ütemek lefelé haladó mozgása után a 177. ütemben ismét elindul a felfelé haladó fokozás. A klarinét szólamában újra megszólal a félhang-két félhang lépés motívum. A mozgás a 177. ütem végétől a 179. elejéig két félhangos – egészhangú – formulákra, a 179. közepétől pedig félhangos formulákra épül. A 180. ütemben a zenekarban megjelenő nyújtott ritmusok elkezdik gyengíteni a 115. ütem óta szilárdan zakatoló triolákat.



48. kottapélda: A 180-182. ütem zenekari szólamának hangjai

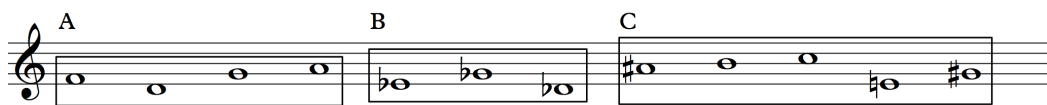
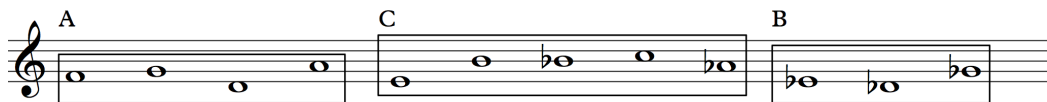
Ezek a 68-69. ütem nyújtott ritmusainak a variációi. Az első két ütem körüljárja a nagy szeptim és kis nóna hangközöket, míg a harmadikban kis szeptim párhuzam jön létre konszolidációként.

Ezután a klarinét visszatér ugyan a triolákhoz, de nem sokáig: a 185. ütemben jelentkező következő gyengítés eredményeként a zene megtorpan, és létrejön a 186-190. ütem közti rész, amely pihenőként értelmezhető. Itt jelentkeznek újra Veress különleges előadói utasításai: *con franchezza* és *titubante*.³⁵ Nagyon érdekes a két egymásnak teljesen ellentmondó utasítás egy ilyen rövid részleten belül. A *con franchezza* rész tempója gyorsabb, a klarinét frázistöredékei rövidek. Ezzel ellentétben a *titubante* rész lelassul, a klarinét hosszabb dallamokat játszik, és a végén egy kérdő hangsúlyú, emelkedő motívummal zár. A két rész ismét két olyan hangsort mutat, amelyekben megszólal mind a tizenkét hang. Az elsőben a klarinétot kiegészíti a zenekar, a másodikban a klarinét egyedül exponálja az összes hangot.

³⁵ A *con franchezza* jelentése őszintén, szókimondóan, magabiztosan, míg a *titubante* döntésképtelent, határozatlan, tanácstalant jelent.

49. kottapélda: A *con franchezza* rész hangjai50. kottapélda: A *titubante* rész hangjai

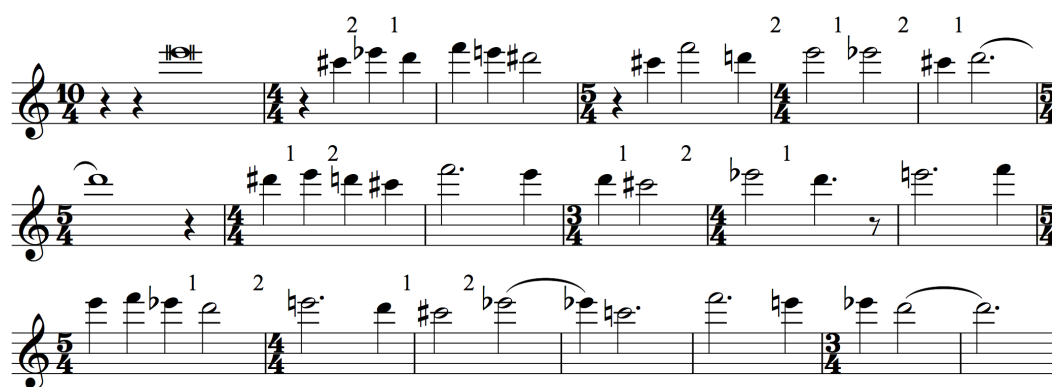
A sorok szűkfekvésben lejegyezve a következők:

51. kottapélda: A *con franchezza* rész hangsora52. kottapélda: A *titubante* rész hangsora

A két hangsor nagyon hasonlóan épül fel. Mindkettő ugyanarra a három kisebb csoportra bontható, amelyeknek egymáshoz képesti sorrendje különbözik, valamint a csoportokon belüli hangsorrend sem egyezik. Ez az egész történés jól mutatja az elbizonytalanodás folyamatát, amely az előző nagyobb rész végén kezdődött a zenekar 180., illetve 185. ütemben lévő ritmustöréseivel. Ezek után visszatérnek még a triolák, de egy újabb fokozás végén már csak belerohannak a 200. ütem *fortissimo* lezárásába, az *Andante con moto* új rész kezdetébe.

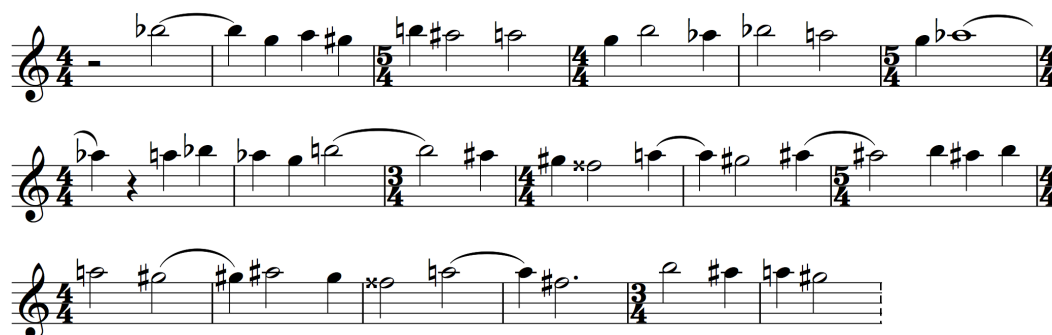
Az *Andante con moto* ismét egy szokatlan zenei utasítással indul: *espressivo con grandissima sonorità*.³⁶ Ez az utasítás, valamint a klarinét szólamának a legmagasabb regiszterbe helyezése ad jelentőséget ennek a dallamnak. A dallam *d* központú: a háromvonalas *d* hang körül mozog, és minden részzárlat is oda érkezik meg. Ez alapján a négysorosság itt is halványan felsejlik. Az első két sor egyértelműen elkülönül, a harmadik és a negyedik pedig egymásba fonódik. A hangkészlet ismét beszűkül, mindössze egy kvartnyi – *c-fisz* – hangtávolságon belül zajlik le ez a tizenhét ütem. A félhang-két félhang lépés motívum ismét megjelenik, valamint az első tétel Doppelschlag-motívumára emlékeztető részek is találhatók ebben a pár ütemben.

³⁶ A kifejezés többféleképpen értelmezhető: a *sonorità* szó jelenthet zengést, telt hangot, csengő hangot és hangzást is.



53. kottapélda: A klarinét dallama a 200-218. ütemben

A klarinét dallamára a brácsa szólam és a szólócselló egy tritonus távolságra lévő kánonnal felel, egy ütem eltolással. A ritmus nem egyezik, de a hangközlépések pontosan követik egymást. A vonósok hangkészlete *fisz-h*-ig terjed, amely a klarinét hangkészletével együtt kiadja mind a tizenkét hangot.



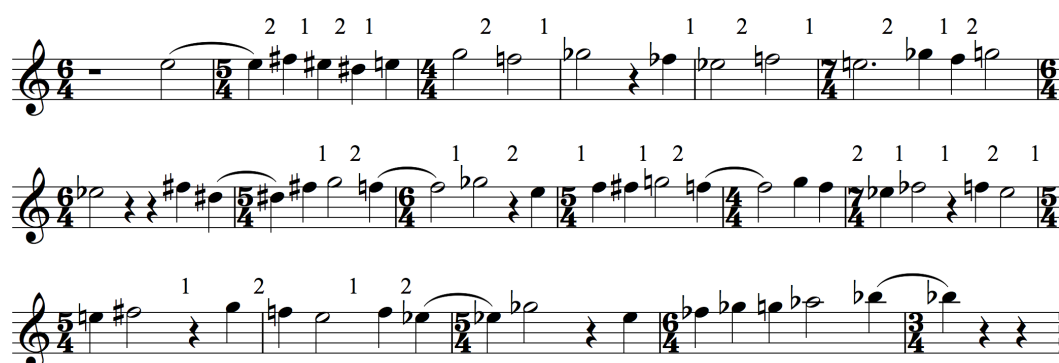
54. kottapélda: A brácsák és a szólócselló imitációja

A klarinét dallamának központja a *d* hang, a vonós imitációnak pedig a *gis*. Ezalatt a zenekar többi hangszere *fiszt* és *c*-t játszik – mintegy hangnemi keretként –, amelyből a 204. ütemtől kezdve fokozatosan kimozdul. Az első négy ütem mindenesetre a *c-fisz-d-gisz* hangokkal erősen egy egészhangú mező érzetét kelti. Ezt egészíti ki a két dallam kezdőhangja: a klarinétnál az *e*, a vonósoknál pedig a *b*.

A 223. ütemtől kezdve egy újabb kánon indul. Ezúttal a hegedűk játsszák *unisono* az első szólamot, amelyre a klarinét felel. Építkezése hasonló az előző kánonhoz: ugyanúgy szűk hangkészlet jellemzi, és megtalálhatók a félhang-két félhang lépés motívumok, valamint a Doppelshlag-motívumtöredékek. A két dallam egymásnak tükörfordítása, a tükröt a kétvonalas *d* tengelyére helyezi Veress. Ezt a hangot egyik sem érinti: a klarinét hangkészlete fölötte, a hegedűké alatta terül el. A klarinét bejárja a *disz-g* távolságot, a hegedűk pedig ennek tükrét, az *a-cisz* hangokat. Ebből a keretből csak a kánon két utolsó ütemében mozdulnak ki: mindketten elérik a tengelytől tritonus távolságra lévő *asz* hangot. Innen az imitáció sem pontos már, a hegedűk félhanglépésekkel haladnak tovább, míg a klarinét már csak egyet lép, ami egy két félhangnyi távolság.



55. kottapélda: A hegedűk szólama a 223. ütemtől



56. kottapélda: A klarinét szólama a 223. ütemtől

A kánonból kimaradt egyetlen hang – a *d* – a zenekar többi szólamában gyakran megszólal. A 224. ütemben a brácsák egy *d-gisz-d* lépést játszanak, amely világosan mutatja ennek a résznek a hangnemi tengelyét. Az ezt követő ütemekben a xilofon is többször játszik *d*-t – ebből kétszer szintén *gisz*-szel kapcsolva –, valamint a 233-234. ütemben a hárfa is csatlakozik a már hallott *d-gisz* lépéssel. A xilofon szólama emellett más okból is érdekes. Az *Andante con moto* rész kezdete óta ez az első szólam, amely ellent mond az eddigi, viszonylag egységes, negyedekes lüktetésű ritmikának. A nagy triolák és a negyedek közti eltolás lebegő érzetet kelt, és előre vetíti a 239. ütemtől induló szeptolákat. Hangkészlete ezenkívül dodekafón: tizenegy hangot variál, majd utolsó hangként megszólal az addig még hiányzó *e* hang is.

A 239. ütemre érkezés ennek a résznek a csúcspontja. A klarinét eléri a legmagasabb hangját, a kétvonalas *b*-t, innen indul el lefelé a szakasz tizenkét ütemes lezárása. Az alászálló dallamot a szólóhangszer és a zenekar egymást kiegészítve intonálja. A kezdeti lassú trillaszerű szeptolából Doppelschlag-motívum lesz a 243. ütemben, majd ez tovább modulálódik. A félhang-két félhang lépés váltakozás is több helyen megfigyelhető.

Klarinét Zenekar Klarinét Zenekar

Klarinét
Doppelschlag-m.

57. kottapéllda: A 238. ütemben induló lefelé szálló dallam

Érdekes az artikulációbeli következetes különbségtetés: a szólóhangszer kezdőhangjait ráköti, míg a zenekar kezdőhangjait leválasztja Veress a szeptolákról. A nyolc ütemből – keretbe foglalván ezt a részt – csak az elsőben és az utolsóban található lefelé lépő szekund kezdőlépésként, a többiben mindig felfelé indul a dallam félhanglépéssel. Az *Andante con moto* zárati részét – 239-250. ütem – két orgonapontként funkcionáló hang határozza meg. A fent látható nyolc ütem alatt egy nagy *h* szól a bőgőkben. Ez a hang a 239. ütemben véget ért kánon hegedű záróhangjától, az *f*-től tritonus távolságra található. Ez a 247. ütemben a timpani belépésével *c*-re módosul, és a szakasz végén egy tonálisan is értelmezhető *f*-moll akkordnak válik részévé. Az akkord utolsóként megszólaló hangja, az *asz* a tétel alaphangjától – a *g*-től – félhanglépésre található, és ide is oldódik a 251. ütemben a következő rész kezdetén.

A következő *Allegro con spirito* részben Veress két csoportra bontja a hangszereket. Az első – a karmester által vezényelt csoport – tartalmazza a hárfát, a cselesztát, a második hegedű szólamot, valamint a brácsákat, csellókat és bőgőket. Rájuk vonatkozik a szigorú tempóelőírás. A hegedűk, brácsák és csellók folyamatos, szordinált tizenhatodokat játszanak. Hangjaik állandóan variálódnak, és az artikuláció változtatásával és hangsúlyok használatával a szerző különféle lüktetéseket ér el. A 270. ütemben jön először egy ütemvonalon átívelő csoport, majd a 274. ütemtől kezdve egymáshoz képest is variálódnak a szólamok. A 275. ütemben és a 281. ütemtől kezdve egyértelművé válik a kapcsolat a főtéma G részében látott artikulációkkal, ahogyan az a 33. kottapéldán is látható.

58. kottapéllda: A 275. és 281. ütem második hegedű szólama

Ehhez kapcsolódnak a hárfá és a cseleszta akkordhangjai, valamint a bőgők basszushangjai. Kivétel ez alól a 256-269. ütem között található szakasz, ahol a bőgők egy szolisztikus, *tremolo* dallamot játszanak.



59. kottapélda: A bögők dallama a 256-269. ütemben

A dallam több szempontból is az I. tételre utalhat. Az első sor kezdetének egyszerűsége, népdalszerűsége a páva-dallamra hasonlít. A negyedik és ötödik ütemben a dallam bonyolódik a módosított hangok által, majd eljut a teljes kromatikához, a Veress által oly gyakran használt félhang-két félhang lépés motívumra épülve. Az utolsó három hang pedig tükörrák fordítása az I. tételből a klarinét első három – *gesz-asz-g* – hangjának.

Az *Allegro con spirito* rész második hangszercsoportja *Libero, senza misura* jelölést kapott. Ide tartozik a klarinét az ütőhangszerekkel társulva, kivéve a vibrafont és a timpanit. A klarinét szabadon mozog a vonósok által biztosított folyamatos, stabil ritmikai rácson, *cadenza*-szerű töredékeket játszva. Ehhez kapcsolódnak az ütősök válaszai, kommentálásai. A klarinét hangkészlete dodekafón: az első tizenegy hangja különböző hang, csak a *h* hiányzik, de az is hamarosan megszólal a 255. ütem környékén.³⁷ Az első ütőhangszeres válasz egyértelműen utal a tétel egyik alapmotívumára: az éles ritmus, amelyet egy hosszabb hang követ kicsengésképpen, a tétel elején volt hallható, ahogyan a 29. kottapéldán szerepel.

A 290. ütem körül megszólaló klarinétszóló ismét példája egy szokatlan előadói utasításnak: ehhez a vad, ritmikus keretek közé nem szorítható száguldáshoz *furioso* jelzést ír elő a szerző.

60. kottapélda: A klarinét *furioso* futama

Technikailag ez az egyik legnehezebb része a darabnak. A hangkészlet itt is szűk, és Veress kiaknázza a félhang-két félhang lépés motívumában rejlő szinte összes variációt.

Az utolsó klarinét *cadenza*-töredék egy *d-e* trillába torkollik, ez vezet vissza a *misurato* részhez a 306. ütemtől. A 305-306. ütemben a timpani egy *g-a* trillát játszik, ez a klarinét hangjaival együtt keretbe foglalja a tétel alaphangját és annak

³⁷ A klarinét és az ütőhangszerek megszólalási helyét nem lehet pontosan, csak körülbelül meghatározni a szabad, *senza misura* jelzés következtében, ezért hivatkozom rá így.

kvintjét. Az ezt követő pár ütemes szakasz átvezető a 316. ütemtől kezdődő *ostinato* részhez, amely ritmikailag a következőképpen épül fel.³⁸

61. kottapélda: Az *ostinato* ritmusképletei

A ritmikai *ostinato* a 349. ütem végéig változatlan.³⁹ Ekkor is először csak a klarinét és a xilofon lép ki az állandósult lüktetésből, amelyet a többi hangszer még három ütemen át, a 352. ütem végéig folytat. Ez az egyik arra utaló jel, hogy a klarinét és a xilofon önálló életet él ebben a szakaszban – a xilofon társul a szólóhangszerhez. A másik pedig az, hogy ők az *ostinato*-ban kizárólag ritmikai értelemben vesznek részt, míg a többiek – bőgők, brácsák, hegedűk, timpani és hárfa – hangjai a ritmusaikhoz illeszkedve csoportosulnak, és ismétlődnek. Alapvető lüktetésük ötös, aszimmetrikus. A hárfa és a bőgő kétszeres léptékben valósítja meg ugyanezt a pulzálást.⁴⁰ A hárfa szólama abból a szempontból egyedülálló, hogy a hangok állandósága ellenére a kettőshangzatok felrakása variálódik. A változó hangok többféle oktávban is megszólalnak, de a *d*-k állandók. Az alábbi kottapéldákon az első megszólalás hangjai láthatók.

62. kottapélda: A bőgő hangjai

³⁸ A kottapéldán szereplő 5-ös számok nem kvintolát jelölnek, csupán a ritmusképletek csoportokba rendeződését mutatják. A zárójelekben pedig a csoportokon belüli további eloszlás szerepel.

³⁹ Kivétel ez alól a cselló szólama, amelynek ritmusai némileg kötetlenek. Ennek kifejtése egy későbbi bekezdésben található.

⁴⁰ A hárfa és a bőgő hangjai többféle ritmika szerint csoportosíthatók. A hárfa esetében a hangok ismétlődése mutatja meg az ötös egységet, a bőgő pedig – annak ellenére, hogy hangjai kettes és hármas csoportokban is értelmezhetők – ehhez társul, egymás *d* hangjait erősítik. Ezért gondolom, hogy a bőgő szólama is ötös egységekre oszlik. Azonban mivel mindkét említett szólama kétszeres léptékben halad, az aszimmetrikus érzetből némiképp kilógnak, és gyengítik azt.



63. kottapélda: A brácsa hangjai



64. kottapélda: A II. hegedű hangjai



65. kottapélda: Az I. hegedű hangjai



66. kottapélda: A timpani hangjai



67. kottapélda: A hárfa hangjai

A kíséretben részt vevő hangszerek összesen hat hangot exponálnak a *d* központi hang köré épülve.

68. kottapélda: A kíséret hangkészlete az *ostinato*ban

Ehhez csatlakozik a két szólóhangszer komplementer, nyolcados lüktetésű játéka. Hangkészletük szintén szűk: a klarinété hat, a xilofoné nyolc hangot tartalmaz. Kiterjedésük azonban nagyon tág, a klarinétnak kivételesen magas hangokat is meg kell szólaltatnia. Ezzel ellensúlyozza Veress a ritmikai kötöttséget, és biztosít a klarinétnak némi szabadságot.

69. kottapélda: A klarinét és a xilofon hangkészlete az *ostinato*ban

A klarinét hangkészlete három félhanglépés köré épül, és tökéletes kiegészítője a kíséret hangjainak a dodekafón mezőben. A xilofon ehhez társul, hozzátéve még két hangot, a *diszt* és az *e*-t.

Az *ostinato*ban a cselló külön csoportot alkot egymagában. Hangkészletét tekintve is teljes ez a szólam: egyedülként járja be mind a tizenkét hangot. Ritmusa kötetlen, azonban bizonyos szabályokhoz neki is alkalmazkodnia kell. Kétféle ritmusképletből épül fel a szólama: a II. tétel egyik alapritmusának tekinthető táncos karakterű éles ritmusból, és egy különálló hangsúlyos hangból, amely mindig az előtte lévő folyamatot zárja le. A táncos részt *arco*, a hangsúlyos hangot *pizzicato* kell játszania. A táncos elem előtt mindig nyolcad szünet van, míg a lezáró hang negyedszünet után következik. A két elem ismétléseinek számára és variálására nincs szabály.⁴¹ Az alábbi ábrán a cselló szólam felépítése látható.⁴²

$$2T - Z - 3T - Z - 5T - Z - 6T - Z - 3T - 3Z - 10T - 3Z - 5T - 7Z$$

5. ábra: A cselló szólam elemeinek felépítése az *ostinato*ban

A 350. ütemben az *ostinato* részben feloldódik. A klarinét és a xilofon kilép az állandósult ritmikából, de a komplementer játékok megmarad egészen a 356. ütemig. Az eddigi páros- és páratlanként is értelmezhető lüktetésüket egy egyszerű négyes csoportosulás váltja fel. A 353. ütemben éles ritmusokra váltanak, és a 355. ütemtől kezdve egy utolsó fokozás keretében egymást kiegészítő játékok is feloldódik, és egymáshoz csatlakoznak. A 353. ütemtől kezdve az *ostinato* kíséret többi hangszere is fokozatosan kilép a kötött ritmusból. A tánc karakter felbomlik, és a hárfa *glissandója* vezet rá a 358. ütemben utoljára megszólaló klarinét főtémára, amely ugyanarról a hangról indul, mint az első megszólalás a tétel elején. A folyamat visszatért tehát a kezdetekhez, fontos különbség azonban, hogy a téma itt egy oktávval magasabban található, és már nem használja Veress a tétel eleji különleges előjegyzéseket.



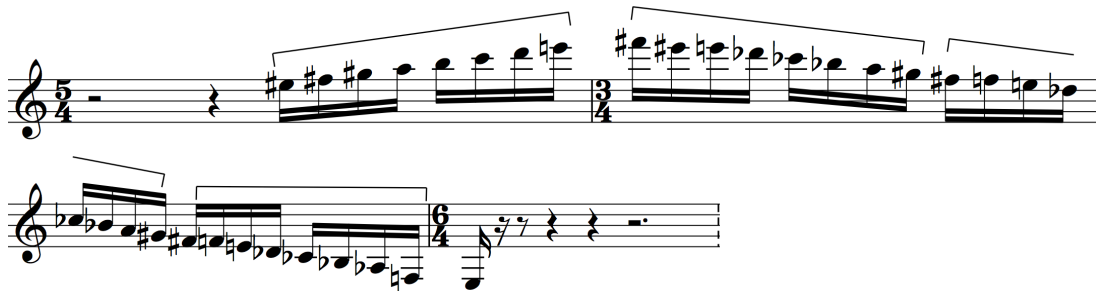
70. kottapélda: A főtéma első és utolsó megszólalása (B-hangolásban)⁴³

⁴¹ A táncos elemek ismétlésének sorozata: 2, 3, 5, 6, 3, 10, 5, a zárlaté 1, 1, 1, 1, 3, 3, 7. A táncos elemek sorozatának első három számjegye lehetne a Fibonacci-számsor részlete is, de mivel ez nem folytatódik, nem tűnik valószínűnek, hogy ennek bármilyen jelentősége lenne. Azonban a 2, 3, és 5 más értelemben véve is érdekes tulajdonságot mutat: mindhárom prímszám. A következő két szám – a 6 és a 10 – nem prímszám ugyan, de mindkettő felírható kétféle felbontásként, amelynek egyik tagja a már használt 3 és 5: $6=2 \times 3$, $10=2 \times 5$, és a zárlatok száma is prímszám: 1, 3, 7. Ha ez Veress részéről nem volt szándékos, akkor is valamiféle letisztultságot mutat.

⁴² Az ábrán használt rövidítések jelentése: T = táncos elem, Z = záróhang.

⁴³ A kottapélda első felét a 25. lábjegyzetben már említett ok, a második felét pedig a könnyebb összehasonlítás miatt hagytam B-hangolásban.

Erre a hegedű és a brácsa utoljára még válaszol a táncos éles ritmus ismételtetésével. Ezt azonban a klarinét felfelé induló, majd lefelé száguldó futama félbeszakítja, és ezzel lezárja a tételt és a darabot is egyben.



71. kottapéllda: A klarinét záró futama

A futam nyolc hangonként csoportosul. Felfelé haladva némileg más az hangok összetétele: a *c* és *d* hangot egy kisszekunddal lejjebb lévő hang, *h* és *cisz* váltja a lefelé haladó irányban.



72. kottapéllda: A futam hangkészlete

A klarinét hangjai között nincs *esz* és *g*. A *g*-t megtaláljuk a vonósoknál: a futam alatt a hegedű és a brácsa egy *g* hangon tremolózik. Az *esz* azonban hiányzik.

A darab záróakkordja az utolsó előtti ütem első nyolcadán található. A zenekar csak *cisz* és *g* hangokat játszik, ehhez jön hozzá a klarinét záró *e* hangja. A timpani utolsó *d* hangjának megjelenésekor világossá válik azonban, hogy a *cisz* csak késleltetés volt, és a zárlat visszabillen egy lehetséges tonális értelmezés keretei közé a *g-d* kvint megszólalásával. Erre válaszol a cintányér és a tamtam hangpárja. Ezeknek a hangoknak a meghatározható hangmagasság nélkülsége lebegést ad a tétel végének. A tamtam hangjában minden létező hangmagasság benne rejlik, ezért olyan mintha egymással szembe állítaná a szerző az egyszerű tonalitást és a teljességet – ebben az esetben a *g-d* kvintet és a dodekafón hangmezőt.

Dalos így ír a II. tételről:⁴⁴

„Haláltánc ez, amelyben jazzes elemek keverednek népi tánczenével. A klarinét monológját dús, eseményteli háttér öleli körül. A forma azonban – a sűrűn változó karakterek következtében – széthullásra ítéltetett: a klarinét álarcában szívet tépően kacag ránk a kései Veress-művekben mindenhol felbukkanó halál.”

⁴⁴ Dalos Anna: „Határátlépések. Veress Sándor művei új felvételeken”, i.m., 38.

Összefoglalásként Traub cikkének befejező bekezdését idézem,⁴⁵ amely sok fontos dologra rámutat.

Veress ragaszkodik a hagyományos műfogalomhoz, amely számára nemcsak esztétikai nagysággal bír, hanem etikai jelentőséggel is; ennek további kifejtése helyett elég legyen csak utalnunk hosszú éveken át tartó intenzív zenepedagógiai munkásságára. Ez a műszerűség kívülről Veress műveinek formai egységében ragadható meg. Egyszer egy beszélgetésben megjegyezte, hogy egy darabnak először mindig a formai felépítését határozza meg. Ezeken a formai határokon belül azonban játékos szabadságra van lehetőség. A klarinét második tételbeli *cadenzájához* hasonló ad libitum-szakaszok, amelyek sokféle megjelenési formát ölthetnek – különösen a *Vonósnégyes-verseny* és a *Musica Concertante* kezdőtételeiben –, végső soron visszavezethetők egészen az *I. vonósnégyes* I. tételének melléktémájáig, ahol a dallam a tágasabb ütemekben való lejegyzés következtében elválik a kísérettől. E szakaszok nem bontják fel a formát, hanem éppenséggel szabad játékot visznek bele. A formai zártság megfelel a hangkészletre való összpontosításnak. A hangképhez hozzátartozik határ- vagy ellentétes területként az ütős hangzás is, a hangok pedig fürtakkordokká is tömörülhetnek (mint a *Vonósnégyes-versenyben*, vagy a *Vonóstrióban*), azonban az egyes hang megmarad tovább már nem osztható alapelemnek. Nevezhetjük Veress konzervatívnak. Ha ezt úgy értjük, hogy a művészet kedvéért Veress megőrzi az alapelemeket és a dimenziókat, és így lehetővé teszi a komoly játék szabadságát, akkor hűek vagyunk a szándékához. Ha viszont berögzült és hátratekintő gondolkodást gyanítunk, akkor azzal félreértenénk, illetve nem értenénk meg őt. Veress ennél sokkal nyughatatlanabban és előremutatóbban gondolkodik az általa tiszteletben tartott tárgyilagos határokon belül. Heinz Holliger tanúsítja, hogy Veress állandóan új és meggyőző, nagyon is egyéni zeneszerzői megoldásokat alkalmaz, amelyek gondolati összetettségükben és formai gazdagságukban alig maradnak el a zenei avantgárd műveitől. Egy Bartók vonósnégyeseiről szóló előadásában Veress Bartókról beszélve saját magára is érvényesnek bizonyuló megállapításként ezt írta: ez a harmóniavilág [a *II. vonósnégyes* zárótételéé] egy olyan mester birodalma, aki az álmait évtizedekig egyedül álmodta, és aki az életútját rendíthetetlen céltudatossággal tette meg.

⁴⁵ Traub/1987, 82. Az eredeti német szöveg megtalálható a Függelékben.

III. Meghatározó előadók és jelentős előadások

III. 1. Thomas Friedli

Thomas Friedli (1946-2008) svájci klarinétművész, tanulmányait Bernben, Lausanne-ban és Párizsban végezte. 1972-ben megnyerte a Genfi Nemzetközi Klarinétversenyt.¹ 1971 és 1986 között a Berni Szimfonikus Zenekar szólóklarinétosa volt,² majd 1986-tól haláláig a Lausanne-i Kamarazenekarban töltötte be ugyanezt a pozíciót.³ 1978-ban a Genfi Konzervatórium professzora lett,⁴ ahol szintén élete végéig tanított, majdnem harminc éven át. Nemzetközi fesztiválok keretében fellépett Luzernben, Ibizán, Stresában, Gstaadban, Pozsonyban és São Paulóban. Veress klarinétversenyén kívül ő mutatta be Franz Tischhauser *The Beggars Concerto* című művét is. Zenekari zenész és szólista karrierje mellett Friedli elkötelezett kamarazenész volt, és különös figyelmet fektetett a kevésbé ismert klarinét irodalom felkutatására és népszerűsítésére. Pedagógusként is jelentős személyiség volt: egykori növendékei fontos pozíciókat töltenek be szerte a világon. Genfi tanári tevékenysége mellett rendszeres nyári kurzusokat tartott Sionban, a Varga Tibor Akadémia keretein belül.⁵

III. 1. 1. Az ősbemutató

Veress klarinétversenyének ősbemutatója 1982. május 11-én volt Bernben. A Berni Kamarazenekart Jean-Pierre Moeckli vezényelte,⁶ és Friedli játszotta a klarinét szólamot.

¹ A genfi verseny hivatalos neve: Concours de Genève, International Music Competition.

² A zenekar német neve: Berner Symphonieorchester, rövidítése: BSO.

³ A zenekar francia neve: Orchestre de chambre de Lausanne, rövidítése: OCL.

⁴ A genfi iskola francia neve: Conservatoire de Musique de Genève.

⁵ A fesztivál francia neve: Académie de Musique Tibor Varga.

⁶ A zenekar német neve: Berner Kammerorchester, rövidítése: BKO. Jean-Pierre Moeckli (1934) svájci hegedűművész, karmester, kóruskarnagy és tanár, a Moeckli Vonósnégyes alapító tagja. Hegedűsként játszott többek között a Bázeli Kamarazenekarban Paul Sacher irányítása alatt, egyéb kamarazenekarokban Armin Jordan és Végh Sándor vezetésével, valamint szólistaként fellépett a jelentősebb svájci zenekarok élén. Tanárként Bielben működött, ahol hegedűt és ének-zenét tanított általános, illetve középiskolai fokon. Kóruskarnagyként Svájc szerte sok helyen megfordult, több ifjúsági kórusral is dolgozott együtt. 1964-ben Magyarországra utazott, hogy az iskolai zenetanítást tanulmányozza, és ennek keretében Kodállyal is találkozott.

Berner Kammerorchester



Viertes Konzert

Dienstag, 11. Mai 1982, 20.15 Uhr
Grosser Casinosaal

Leitung: Jean-Pierre Moeckli
Solist: Thomas Friedli, Klarinette

Jean-Joseph Mouret
1682–1738

Suite de Symphonies
Rondeau
Gracieusement, sans lenteur
Tambourin
Gay

Sándor Veress
*1907

Konzert für Klarinette
und Orchester in zwei Sätzen (1981/82)
Intonazione su tutti i dodici suoni
Danza immaginaria
Uraufführung

Pause

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

Serenata Notturna in D-Dur, KV 239
für Streichorchester und Pauken
Marcia
Menuetto
Rondo, Allegretto
Solo-Violenen: Ilse Mathieu und
Doris Hesselbein
Solo-Bratsche: Erich Meyer
Solo-Bass: Markus Maibach

Franz Schubert
1797–1828

Fünf deutsche Tänze
mit Coda und sieben Trios

Karten zu Fr. 24.—, 19.50, 18.—, 13.50 und 10.50 an der Konzertkasse Casino
Bern, Herrengasse 25, Telefon 22 42 42

Schüler, Lehrlinge und Studenten 50 % Ermässigung

6. ábra: Az ösbemutató plakátja

A zeneszerző fia, Claudio Veress jelen volt az eseményen, és kérdésekre válaszolva elmondta, hogy a közönség melegen fogadta a darabot.⁷ Az előadásról két

⁷ Claudio Veress e-mailben írt nekem erről 2017. március 15-én: „I was present at the first performance and I remember well that the piece was warmly received.”

nappal később két kritika is megjelent. Rolf Pfluger ezt írta a *Berner Zeitung* oldalain:⁸

A Berni Kamarazenekar negyedik koncertjén – amelynek a berni Casino adott helyszínt – a hallgatói érdeklődés középpontjában nem Mouret udvari zenéje, nem Mozart *Serenata notturnája* és nem is Schubert *Öt német tánca* állt, hanem Veress Sándor bemutatásra került klarinétversenye.

A versenymű – melyet Veress Sándor 1981-82-ben komponált – keletkezését egy megtisztelő felkérésnek köszönheti, amellyel 1978-ban – a városi tanács kezdeményezésére – Bern zenei bizottsága Hermann Müllert tüntette ki. Müller a megtiszteltetést tovább adományozta Veressnek, és klarinétverseny komponálására kérte fel. Veress a vonósok és a hárfa mellé gazdag ütősszekciót helyezett: timpani, kis és nagy csörgődob, nagydob, cintányér, triangulum, xilofon, vibrafon, cseleszta, tamtam és gong együtt érik el a különlegesen elidegenített, egzotikus hangzást.⁹

A versenymű a tematikus anyag megjelenésével kezdődik a vonósoknál, amelyet a klarinét nagy hangközúgrásokkal átvesz. Ez a vonósokkal és ütőkkel való együtt-, illetve felváltott játékban egy rendkívül sűrű kromatikus szövetté egyesül, amely fokozatosan növekszik intenzitásában, csúcspontját egy gongütéssel elérve, hogy aztán az első tételt egy halk, lírikus-visszatartott dallammal fejezze be. A táncos második tétel – amely szerkezetében mértéktartóan szárnyaló – a második hegedűk *ostinato* ritmusával kezdődik, amelyet az ütősök markáns, majd a klarinét élénk játéka követ nagy változatosságban. Úgy tűnik, hogy Veress egy magyar toborzódal, egy verbunkos inspirálta. A középrész egy visszafogott felelgető játék a klarinét és a szinkópált ütős hangszerek között, amelyet viszonylag hamar – virtuóz szólók révén – táncos lendület vált fel.

Thomas Friedli olyan hajlékonyan és puhán játszott klarinétján, mint egy vonós hangszere, és a hangszínen belüli finom hangindításokat és legpuhább dinamikai árnyalatokat is uralta. A versenyművet a szünet után megismételték, hogy a közönség jobban megérthesse a most először elhangzott kompozíciót.

A másik kritika szerzője egy bizonyos M. F. volt, és az írás – amelyet a *Der Bund* című újság közölt – így szólt:¹⁰

Aki nem olvasott utána a programfüzetben, az nem tudhatta, hogy Veress Sándor klarinétversenyének ősbemutatója a Berni Kamarazenekar egykori karmesterének – Bern városán keresztül létrejött – megtiszteltetését is hivatott volt képviselni. Mivel a felkérést kiállító városi zenei tanács elnöke,

⁸ Rolf Pfluger: „Uraufführung im Mittelpunkt”. *Berner Zeitung* 82/110 (1982. május 13.): 13. Az eredeti német nyelvű szöveg megtalálható a Függelékben.

⁹ A recensens hangszerfelsorolása annyiban szorul kiegészítésre, hogy cintányérból kettőt ír elő Veress – kicsit és nagyot –, valamint a gong egy helytelen névhasználat, és ugyanazt jelenti, mint a tamtam.

¹⁰ M. F.: „Ehrung durch eine neue Komposition. Sándor-Veress-Uraufführung [sic!] im 4. Konzert des Berner Kammerorchesters im Casino”. *Der Bund* 133/110 (1982. május 13.): 33. Az eredeti német nyelvű szöveg megtalálható a Függelékben.

Werner Bircher nem volt jelen, ezért nem volt lehetséges, hogy a koncerten az új mű keletkezésének okát pár szóval a hivatalos oldalról is ismertesse.

Ha mindenféle hivatalos kerettől eltekintve, kizárólag az új kompozíció előadása által adunk hálát Hermann Müllernek, akkor bizonyára megfelelünk a megtisztelt személyének. Azonban itt kellene megjegyezni, hogy a berni városi tanács szándéka az volt, amikor pár évvel ezelőtt egy darab komponálására szánt pénzösszeget bocsátott Hermann Müller rendelkezésére, hogy a Berni Kamarazenekar alapítójának és hosszú évekig működő vezetőjének a berni zenei életben elért legnagyobb érdemeit – amelyeket mindenekelőtt a kortárs és nevezetesen svájci zenék nem megszokott módon történő előadása révén vívott ki – elismerje. Az már Hermann Müller személyes döntése volt, hogy a felkérést Veress Sándornak adta, akinek alkotói tevékenysége berni letelepülése óta éppen a Berni Kamarazenekar által került bemutatásra és lett térségünkben döntő mértékben ismert.

A megrendelővel megegyezve a zeneszerző klarinétverseny írása mellett döntött, amelynek bemutatására a berni klarinétművészt, Thomas Friedlit és a Berni Kamarazenekart jelölték ki. A darabban vonósok mellett hárfa, cseleszta és öt ütős kapott helyet, így a zenekar összetétele valamelyest Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabjára emlékeztet, azonban a versenymű a hangszerek alkalmazásából következő, a hangkép terén fellelhető felületes – inkább véletlen – hasonlóságokon kívül más egyezést nem mutat Veress egykori tanárának kompozíciójával.

A klarinétverseny kéttételes szerkezete a magyar népzeneben tipikus elbeszélő-improvizáló előadói stílus és élénk tánckarakter ellentétére vezethető vissza, amely kapcsolat Veress Sándor korábbi műveiben is többször megtalálható. Azonban ennél az általános kontrasztnál több aligha származhat a folklórból ebben a túlnyomórészt kromatikus, tonálisan kötetlen új darabban.

Az *Intonazione su tutti i dodici suoni* tétel a zeneszerző szavai alapján egy kísérletként értelmezhető, amelynek célja „a kromatikus skála tizenkét hangjának kiértékelése különböző harmóniai együttállásokban, de nem a szeriális technika szabályai szerint”. Az elrendezés, a hangközstruktúra és a hangcsoportosítás változtatása révén a tizenkét hang elvileg nem változó anyaga is különböző hangaspektusokat nyer el, amelyek bizonyos értelemben a hagyományos hangnemek helyét veszik át. Ugyanakkor ez a rész egy fokozás is: a kezdeti nagyon rövid, egy lépésekből álló elemek egyre nagyobb összefüggésekhez vezetnek; amely a tétel végén – a szóló klarinét és a hegedűk között – egy igen kifejező kétszólamú részben végződik.

A *Danza immaginaria* cím jelzi, hogy a második tétel nem egy bizonyos tánc típusra támaszkodik. Félreismerhetetlen azonban az összetett rétegződésekben és összefonódásokban még elemibb erővel ható ritmikus fejlesztés uralkodó szerepe, amely csúcspontját egy korálpárodíának tűnő, lassabb tempóbeli visító klarinédallammal éri el. Egy nyugodtabb, *cadenza*-szerű epizód készíti elő a zárlatot, amely a tételben különösen virtuóz módon

kezelt szólóhangszert úgyszólván a halálba hajsolja, és egy zengő gongütéssel csúcsosodik ki.

A hallgatók az előadás megismétlését a szünet után szívesen fogadták. Ez lehetőséget adott nekik arra, hogy másodszor olyan összefüggéseket és fejleményeket érezzenek meg, amelyek előtte talán nehezen felismerhetők voltak, valamint világosabb áttekintést nyerjenek a nehezen megközelíthető kompozícióról. Ezen felül az ismétlésnél számomra úgy tűnt, hogy a zenekar szabadabban és fegyelmezettebben játszott, és ezáltal kedvezőbb hangzásarányt biztosított a szólóhangszernek. Thomas Friedli mindkét alkalommal magabiztos és meggyőző előadója volt a fölöttébb igényes klarinét szólamnak, és mélyre ható formálásával, valamint éppúgy empatikus, mint ragyogó játékaival döntő módon hozzájárult az ősbemutató sikeréhez, amely kiérdemelte, hogy a Berni Kamarazenekar évkönyvei kimagasló teljesítményként őrizzék meg. Ezt kifejezte a szívélyes tetszésnyilvánítás is, amely természetesen az elkötelezett karmesternek, Jean-Pierre Moecklinek, és a jelenlevő zeneszerzőnek is szólt.

A két kritikából az is kiderül, hogy a közönség nemcsak melegen fogadta a darabot, hanem akkora volt a siker, hogy a szünet után az előadók újra eljátszották a versenyművet. Ez fontos információ, hiszen egy kortárs bemutatón a mű megismétlése ritkaságszámba megy. Claudio Verest erről is kérdeztem, de ezzel kapcsolatban csak feltételezésekkel tudott szolgálni. Egyvalamiben biztos volt: a berni koncertéletben akkoriban nem volt szokás új darabokat megismételni. Véleménye szerint nem kizárható, sőt valószínű, hogy az előadók előre beszéltek az ismétlés lehetőségéről, mégis egy spontán döntésről volt szó: a karmester, a szólista és a koncertmester határozott így a szünetben a közönség lelkes fogadtatására reagálva.¹¹ Mindenesetre ez mutatja, hogy Veress akkorra mennyire megbecsült szerző volt már Bernben, és a zenéjét is értékelte a közönség. Ezt alátámasztja a két kritika részletessége és terjedelme is, amely a cikkírók részéről is különleges figyelemről számol be Veress zenéje és személye iránt.

III. 1. 2. Az 1987-es koncertek

1987-ben, a zeneszerző nyolcvanadik születésnapja alkalmából megrendezett koncertsorozaton Friedli újra eljátszotta a darabot. A Bázeli Kamarazenekar

¹¹ „I had no direct insight in the genesis of the idea to repeat the Concerto – therefore I can only offer conjectures. I think what we can exclude is the »custom« version: There didn't exist such a thing in the Bernese concert practice of that time. In my opinion and as far as I can recall the situation, it was a rather spontaneous idea of the performers – in particular the conductor of the evening, Jean-Pierre Moeckli, in togetherness with the soloist, Thomas Friedli, and the concertmaster, Ilse Dähler (who was to contribute the violin-solos in Veress and Mozart) – which arose very probably during the intermission under the immediate impression of the very warm reception of the performance through the public. Well: of course, I cannot exclude that the performers discussed the possibility of such a repetition in advance – it seems even quite probable to me that they did so, but as experienced performers they had to make the final decision dependent to the concrete reaction of the public.” Claudio Veress második e-mailje 2017. május 15-én érkezett.

évkönyve számol be arról,¹² hogy a versenymű 1987. február 12-én és 13-án is elhangzott a BKO közreműködésével és Holliger vezényletével. Ezeken a koncerteken műsoron volt még két-két Liszt-átirat Veress és Holliger tollából, valamint Veress egy korai műve, az 1954-es *Sinfonia Minneapolitana*, amelynek ez volt a svájci bemutatója.¹³ A darabválasztás arról tanúskodik, hogy a koncert szervezői a ritkán elhangzó különlegességek mellé a *Klarinétversenyt* jelölték ki, amely időskori szerzeményként méltó arra, hogy Veress életművét reprezentálja, és ebből az alkalomból elhangozzon. Az eseményről a következőket írta egy kritikus az 1987. február 14-én megjelent *Neue Zürcher Zeitung* hasábjain:¹⁴

Heinz Holliger rendkívüli módon rátermett arra, hogy nemcsak tanulságos, hanem hangulatában is meggyőző koncertprogramokat állítson össze. Ezt bizonyítja – ismét – legújabb fellépése a Bázeli Kamarazenekarral, hatyúdala eben a már csak rövid ideig fennálló koncertsorozatban, amelyet berni zeneszerzéstanárnak, Veress Sándornak nyolcvanadik születésnapjára ajánlott.

Világok választják el egymástól az 1954-ben Doráti Antal által Minneapolisban bemutatott 2. szimfóniát a *Klarinétversenytől* – amelyet Veress 1981-82-ben a Berni Kamarazenekar és karmesterük, Hermann Müller részére komponált –, és mégis mennyire összetartozik a két mű. Mindkét esetben erős formai tudatosság fedezhető fel, amely a zenei történéseket határozott keretben tartja és tömör gesztusok révén kifejezésre juttatja. És éppen a viszonylag modern hangképet – amely a szólóhangszer kíséretében vonósok, hárfa, cseleszta és ütők révén jön létre – felvonultató *Klarinétverseny* mellett hat a szimfónia szembetűnően korosnak, hagyományos zenekari virtuozitásával és himnikus kitörésekig fokozódó zárlatával.

Az est színvonalát az előadók is nagyban emelték. Holliger sajátos, egyedi testmozgásával vezette a Bázeli Szimfonikus Zenekart, és igazán megnyerő teljesítményekre motiválta a zenészeket. Thomas Friedli – aki az ősbemutatónak is részese volt – pedig gondosan árnyalt, pianóban gyönyörűen elhalkuló, fortéban viszont rendkívül magvas hangon játszott a Veress klarinétversenyét.

Ugyanaznap a *Basler Zeitung* is közölt egy kritikát a koncertről, Klaus Schweizer tollából:¹⁵

¹² Klaus Schweizer (közr.): *60 Jahre Basler Kammerorchester: Kammerchor und Kammerorchester unter Leitung von Paul Sacher: 1976-1987*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1988. 172-173.

¹³ A svájci bemutató tényét az alább idézett Klaus Schweizer cikk említi. Klaus Schweizer: „BKO: Liszt und Veress”. *Basler Zeitung* 145/38 (1987. február 14.): 43.

¹⁴ hmn: „Für Sándor Veress. Ein Konzert des Basler Kammerorchesters”. *Neue Zürcher Zeitung* 208/37 (1987. február 14-15.): 39. Az eredeti német nyelvű szöveg megtalálható a Függelékben. Feltételezem, hogy a hmn rövidítés a kritikus nevének kezdőbetűit takarhatja, az író teljes neve a cikkből nem derül ki.

¹⁵ Klaus Schweizer: „BKO: Liszt und Veress”, i.m. Az eredeti német nyelvű szöveg megtalálható a Függelékben.

Az 1981-82-ben keletkezett *Klarinétverseny* valamennyire beleilleszkedik most nyolcvanéves komponista jelenlegi alkotói tevékenységébe, míg a körülbelül három évtizeddel korábbi *2. szimfónia* az akkoriban Svájcban frissen letelepedett magyar zeneszerzői lehetőségeit idézi emlékezetünkbe. Heinz Holliger tüzet és szenvedélyt gyűjtött, a Bázeli Szimfonikus Zenekar zenészeit figyelemre méltóan egzakt alakításokra ösztönözte. Thomas Friedli a versenymű fantáziával teli, körülrajzolt íveinek és a szövevényes, nehezen érthető táncritmusának jó ismerőjeként elkötelezett klarinét szólistaként mutatkozott meg.

Friedli a fent említett alkalmakon kívül valószínűleg többször játszhatta a darabot. Claudio Veress is ezt feltételezi,¹⁶ de nincsenek erre vonatkozó bizonyítékai. Ő maga csak kétszer hallotta a darabot Friedlitől: az ősbemutatón és 1987. február 13-án.

III. 2. Heinz Holliger

Heinz Holliger (1939) svájci oboaművész, zeneszerző és karmester. Tanulmányait Bernben, Párizsban és Bázelen végezte, zeneszerzéstanára Veress és Pierre Boulez volt.¹⁷ 1959-ben megnyerte a Genfi Nemzetközi Oboaversenyt.¹⁸ A freiburgi Hochschule für Musik oboaprofesszora 1966 óta. Oboásként jelentős XX. századi szerzőket ihletett meg: Olivier Messiaen, Luciano Berio, Elliott Carter, Frank Martin, Hans Werner Henze, Witold Lutosławski, Karlheinz Stockhausen, Krzysztof Penderecki, Isang Yun is írtak számára műveket, valamint ő mutatta be Veress *Passacaglia Concertante* című művét is.

Holligernek egészen különleges kapcsolata alakult ki a magyar zenével, s ezáltal Veress-sel is. Egy 2006-os interjújában a következőket mondta:¹⁹

Engem magyarok neveltek: Veress Sándor és Végh Sándor [...] Évente három-négy koncertet adott a Magyar Vonósnégyes, én pedig ezt a magyar hagyományt sajátítottam el. Az ő játéuk, tanításuk alapján gondolkodtam a zenéről. Szerencsém volt. [...] egészen közel voltunk például Palotai Vilmoshoz, a nagy csellistához. Mindenki Svájcban dolgozott: Doráti Antal is, vele szintén nagyon szoros barátságban álltam. [...]

Egy másik beszélgetésben magyar kötődését megerősítette, valamint részletesebben kifejtette, hogy a magyar zene milyen hatással volt rá zeneszerzőként:²⁰

¹⁶ „I myself heard him playing the piece only twice - on 11 May 1982 at Bern and on 13 February 1987 at Basel. I am sure he played it more often, but I am lacking evidence about it.” Részlet Claudio Veress első, 2017. március 15-i leveléből.

¹⁷ Holliger saját elmondása szerint mindent Veress-től tanult, amit a zenéről tud. Erről olvasható vele egy beszélgetés a Függelékben.

¹⁸ A genfi verseny hivatalos neve: Concours de Genève, International Music Competition.

¹⁹ Várkonyi Benedek: „Nagyon finom kémia. Beszélgetés Heinz Holligerrel”. *Muzsika* 50/1 (2007. január): 21-23.

[...] Valóban csak azt mondhatom, hogy mindent Veresstől tanultam, de vele közel sem fejeződtek be magyar tanári kapcsolataim, hiszen később a Veresstől tanultakat fedeztem fel Végh Sándor művészetében, [...] és később Kurtág György is lenyűgözött. [...] A recitálást, a *parlando* játékmódot, vagyis a szöveg beszédszerű előadását a magyar zenéből tanultam. És tizenéveim végén teljesen Bartók és Veress stílusában írtam. Aztán ott van az a darab, amelyet a Fesztiválzenekarral vettem lemezre, és Veress emlékére írtam: a *Sírató*. Ez is nagyon magyaros zene. [...]

Nagy szerencse, hogy Veress pályája összefonódott az emigrációban egy ekkora jelentőségű, a magyar zenét szinte anyanyelvi szinten beszélő előadóművésszel és zeneszerzővel. Holliger sokat tett Veress zenéjének terjesztéséért, és nemcsak Svájcban, hanem Magyarországon is.²¹

A *Klarinétverseny*hez is több ponton kapcsolódik Holliger személye. 1985-ben Friedlivel lemezre vették a darabot,²² valamint ő vezényelt az előző bekezdésben tárgyalt 1987-es koncerteken. Ezenkívül többször dirigálta a darabot más szólistákkal is: többek között Sabine Meyer, Ernesto Molinari és Fabio di Cäsola is előadták vele a versenyművet.²³ A darabhoz készült zongorakivonatot is ő készítette egy másik svájci zeneszerzővel,²⁴ Christoph Neidhöferrel együtt.

III. 3. Az 1990-es Genfi Klarinétverseny

A versenymű szélesebb körben való elterjedése szempontjából fontos szerepet töltött be az 1990-es Genfi Nemzetközi Klarinétverseny. A döntőben kötelező műként szerepelt Veress darabja, és ezáltal figyelmet nyert a nemzetközi klarinétos mezőny részéről is. Ehhez az eseményhez köthető a fejezet következő fontos szereplője is: Tönköly József, aki erre az alkalomra tanulta meg a számára addig ismeretlen darabot.²⁵ Az első díjat végül Fabio di Cäsola nyerte meg, akiről bővebben szó lesz a következő fejezetben a versenyműből készített felvételével kapcsolatban.

²⁰ Az interjú 2015 januárjában készült, és egy rádióadásban hangzott el. Holliger beszélgetőpartnere Becze Szilvia volt. A beszélgetés teljes terjedelmében megtalálható a Függelékben.

²¹ Holliger többször játszotta, illetve vezényelte Veress műveit Magyarországon. Többek között fellépett 2007. november 26-án a zeneszerző születésének századik évfordulója alkalmából rendezett koncerten a Művészetek Palotájában, ahol a *Zongoraverseny*t és az *Hommage à Paul Klee* című darabot vezényelte, valamint a *Passacaglia Concertantét* játszotta oboán. Emellett a zene magyarországi terjesztésében közvetve is nagy szerepe volt: Horváth László, Várjon Dénes és Perényi Miklós is arról számolt be, hogy Holliger révén ismerhették meg Veress bizonyos darabjait. Horváth ehhez kapcsolódó írása a róla szóló alfejezetben olvasható, Várjon és Perényi pedig 2017. november 2-án, a Zenetudományi Intézet Veress-kiállításának megnyitója után rendezett koncerten beszélt erről.

²² *Sándor Veress*. Lausanne: Grammont, 1985. CTS-P 16-2. Friedli felvételéről a következő fejezetben lesz szó.

²³ Erről Holliger írt nekem 2017. február 22-i levelében. A levél a Függelékben megtalálható.

²⁴ Sándor Veress: *Concerto per clarinetto e orchestra*, i.m.

²⁵ Érdekeség, hogy a másik fontos magyar szereplő, Horváth László zsűritagként vett részt ezen a versenyen.

III. 4. Tönköly József

Tönköly József (1965) klarinétművész tizenhárom évesen nyert felvételt a Zeneakadémia különleges tehetségeinek osztályába, Balassa György és Dittrich Tibor növendékeként. Veress versenyművén kívül még egy fontos magyarországi bemutató fűződik a nevéhez: diplomahangversenyén ő játszotta először Jean Françaix klarinétversenyét. 1989 óta tagja a Nemzeti Filharmonikus Zenekarnak.

III. 4. 1. A magyarországi bemutató



LARGO Rendező Iroda
MÉRTÉK-Egyesület

1990. november 26-án, este 8 órakor
a Városháza dísztermében
Bp. V., Városház u. 9-11.

**a CAMERATA
TRANSSYLVANICA**
hangversenye

VEZÉNYEL: **Selmeczi György**
Közreműködik: **Tönköly József**

M Ű S O R

Ligeti: Ramifications
Maros: Jegyzetek
Szőllősy: Tristia

Veress: Klarinétverseny
Vermes: A félresikerült szerenád

BELÉPŐDÍJ: 150 Ft

Jegyek válthatók:
a Nemzeti Filmharmónia Jegypénztárában
és a közönszervezőknél, valamint utánvételt
a 226-5515 telefonszámon.

7. ábra: A magyarországi bemutató plakátja

Az eseményre az ősbemutató után majdnem tíz évet kellett várni: 1990. november 26-án szólalt meg a mű a Camerata Transsylvanica egy hangversenyének keretében,²⁶ Selmeczi György vezényletével.²⁷ A koncertet Budapesten a Városház utcában, a Városháza dísztermében rendezték meg. A koncertről sajnálatos módon nem jelent meg beszámoló a *Muzsikában*. Feltételezhető, hogy a kritikusoknak nem volt tudomása erről az eseményről,²⁸ és a helyszín szokatlansága miatt is kevesebb nyilvánosságot kapott a koncert.

III. 5. Horváth László

Horváth László (1945) klarinétművész tanulmányait a Zeneakadémián, majd Párizsban végezte. 1965-től a Magyar Állami Hangversenyzenekar tagja, majd 1968-tól szólóklarinétosa lett. 1970-ben megnyerte a Budapesti Nemzetközi Klarinétversenyt, 1972-ben a Genfi Nemzetközi Klarinétversenyen III. díjat nyert. A Filharmónia Fúvósötös alapító tagja. Tanított Debrecenben a Zeneművészeti Főiskolán, valamint a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában is. Rendszeresen tart nyári kurzusokat. 1993-ban Ferencsik János-díjat és Liszt-díjat, 1999-ben Lajtha László-díjat, valamint 2001-ben Veress Sándor-díjat kapott.

Magyarországon Horváth volt az egyik olyan művész, aki aktív muzsikusként nagyon sokat tett Veress zenéjének magyarországi terjesztéséért. Erről az elhivatottságáról és a *Klarinétversennyel* való megismerkedéséről így írt nekem:²⁹

Heinz Holliger [...] kérdezte tőlem, hogy miért nem játszom a [Veress] klarinétversenyét? Mert Magyarországon nem ismerjük az ő kompozícióit – válaszoltam. [...] Nem sokkal ezután megkaptam Svájcban a *Klarinétverseny* kottáját. A versenymű döbbenetes hatással volt rám.

A szerzemény, amelyet a mester 1982-ben fejezett be, olyan érzelmi fellobbanást váltott ki belőlem, hogy elhatároztam: ezért a darabért minden követ megmozgatok. Egyszerűen úgy éreztem, hogy ezt a művet nekem írta. [...] Elhatároztam, hogy megtanulom, és megismertetem a művet a magyar közönséggel.

Veress Sándor persona non grata szerző volt hazánkban. Én hoztam őt haza, erre nagyon büszke is vagyok. Feltétlen híve lettem a kiváló

²⁶ A Camerata Transsylvanica 1966-ban az erdélyi Marosvásárhelyen alakult. Az idézett forrás szerzője szerint játékmódjukat az Enescu-Thibaud-féle francia stílus és a Hubay nevéhez köthető bécsi-budapesti hagyomány egyesítése határozza meg, valamint a Végh Sándor nevével fémjelzett kamarazenei gondolkodásmód és elmélyültség jellemzi. Forrás: www.dalok.hu/cameratatranssylvanica, utolsó megtekintés dátuma: 2017. július 6.

²⁷ Selmeczi György (1952) zeneszerzőként, karmesterként, zongoraművészként és operarendezőként is jelentős személyisége a magyar zenei életnek. Honlapjának tanúsága szerint 1989-ben ő alapította újra a Camerata Transsylvanica együttest. Forrás: www.selmeczi.hu/eletrajz, utolsó megtekintés dátuma: 2017. július 6.

²⁸ A következő alfejezetben idézett kritikák írói közül legalábbis kettő, Boronkay Antal és Csengery Kristóf biztosan nem tudott róla, Farkas Zoltán pedig nem említi a bemutató tényét.

²⁹ Horváth e-mailben küldte el nekem emlékeztését 2017. január 31-én. A szöveg teljes terjedelmében megtalálható a Függelékben.

zeneszerzőnek, elhatároztam, hogy munkásságának megismertetése lesz az egyik feladatomban. [...]

A *Klarinétverseny*ből ő készítette el az első magyar felvételt,³⁰ és ezen kívül többször, több helyszínen is játszott.³¹

Horváth első koncertjére 1991. február 1-jén került sor Szombathelyen. Az esten közreműködő Szombathelyi Szimfonikus Zenekart Petró János vezényelte. Erről az előadásról a szombathelyi napilap, a *Vas Népe* 1991. február 1-8. közötti számaiban nem jelent meg beszámoló. A mű február 3-án este újra elhangzott a Pesti Vigadóban, a 3. Mini-Fesztivál záró koncertjének utolsó számaként.³² A koncertről így írt Boronkay Antal a *Muzsika* hasábjain.³³

A koncert befejezése is szép gesztus volt: Horváth László közreműködésével csendült fel VERESS SÁNDOR 1981-82-ben készült *Klarinétversenye*, melynek magyarországi bemutatójára két nappal korábban, a szerző születésnapján, február 1-jén került sor Szombathelyen.

Boronkay a cikkben téved a magyarországi bemutatót illetően, hiszen a *Klarinétverseny* 1990. november 26-án, két hónappal a szóban forgó koncert előtt már elhangzott Budapesten. Emellett szinte hihetetlen, hogy egy ekkora zenei csemegének számító esemény mindössze ennyi gondolatot váltott ki Boronkayból. A cikk többi részében hosszasan ecseteli az összes, a fesztiválon elhangzott egyéb darabot. Lehet, hogy ennyire nem ragadta meg a figyelmét Veress műve? Mindenesetre a véleménynyilvánítás teljes hiánya arra is utalhat, hogy akkoriban még mindig nem lehetett Veress Sándorról beszélni.³⁴

A két koncertet követően, 1991. február 12-én ugyanez az előadói gárda lemezre vette a művet, amelyet a Hungaroton egy évvel később, Veress nyolcvanötödik születésnapja alkalmából kiadott.³⁵

A következő előadás az 1992-es szombathelyi Bartók Szeminárium és Fesztivál keretein belül történt, a szombathelyi zenekart Honna Tetsuji irányította. A július 14-i nyitókoncetról így írt Farkas Zoltán a *Muzsikában*.³⁶

³⁰ *Clarinetto all'Ungherese. Hommage à Sándor Veress*. Budapest: Hungaroton, 1992. HCD 31457. Összesen két magyar felvétel létezik a darabból, mindkettőt Horváth készítette. Ezen kívül fellig magyarnak tekinthető Fabio Di Càsola felvétele, ahol a svájci klarinétművész partnere a Miskolci Szimfonikus Zenekar és Mészáros János. A felvételekről bővebben a következő fejezetben lesz szó.

³¹ Horváth rendelkezésemre bocsátotta kottájának első lapját, ahová felírta, hogy mikor és hol játszott a darabot. Innen tudtam meg a pontos dátumokat és a helyszíneket.

³² A Mini-Fesztivál a Magyar Zeneművészeti Társaság kortárs zeneművek bemutatására szakosodott fesztiválja.

³³ Boronkay Antal: „Sukhi Kangtól Veress Sándorig. A Magyar Zeneművészeti Társaság 3. Mini-Fesztiválja”. *Muzsika* 34/3 (1991. március): 8-11. 11.

³⁴ Veress Sándor halálát követően két megemlékezés is megjelent a *Muzsikában*, egy rövidebb az 1992. áprilisi számban, valamint egy hosszabb Berlász Melinda-írás az 1992. májusi számban. Ezek ugyan több mint egy évvel később keletkeztek, de némiképp ellensúlyozhatják a fenti feltételezést.

³⁵ *Clarinetto all'Ungherese. Hommage à Sándor Veress*, i.m.

³⁶ Farkas Zoltán: „A megválaszolatlan kérdés. Bartók Szeminárium és Fesztivál Szombathelyen”. *Muzsika* 35/9 (1992. szeptember) 24-26. 24.

Ha nem szoktunk volna hozzá, hogy a nyitókonzertek általában a reprezentáció, s nem a nagy zenei élmények színterei, alaposan elkedvetlenedtünk volna a július 14-i este után. A Magyar Televízió karmesterversenyének győztese, Honna Tetsuji állt a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar élén. A hibát nem a műsorban kell keresnünk: a közelmúltban elhunyt Veress Sándor *Klarinétversenyét* a közönség magyar tagjainak nagyobb része is most hallhatta először; a Bartók- és a Stravinsky-mű (a *Táncszvit* és a *Tűzmadár-szvit*) ugyancsak illő „fogás” egy Bartók-fesztivál „étrendjén”. [...] Mindenesetre a hangverseny legértékesebb részét számomra Horváth László klarinétszólója jelentette Veress Sándor versenyművében.

A jelentéktelen nyitókonzertre azért vesztegettem ennyi szót, mert Honna Tetsuji felületessége élesen elüt attól a szellemtől, amelyet a Bartók Szeminárium általában képvisel: a kompromisszumok nélküli szakmai igényességtől. [...]

Bár Farkas dicséri Horváth játékát, magáról a darabról nem ír semmit, és a koncertet zenei élményt nem nyújtó, jelentéktelen eseményként jellemzi. Ennek alapján úgy tűnik, hogy a *Klarinétverseny* nem keltette fel az érdeklődését.³⁷

A következő két előadás 1992. november 30-án Debrecenben és 1992. december 16-án a budapesti Zeneakadémián volt a Debreceni Filharmonikus Zenekar közreműködésével és Karolos Trikolidis vezényletével. A pesti koncertről így írt Csengery Kristóf a *Muzsikában*:³⁸

Ez az est arra is lehetőséget adott a recenzensnek, hogy meghallgassa a Debreceni Filharmonikus Zenekart és a Kamp Salamon karigazgatása alatt álló Debreceni Kodály Kórust, valamit Veress Sándor tíz esztendeje keletkezett, idehaza csupán 1992 nyara, a Szombathelyi Bartók Fesztiválon elhangzott magyarországi bemutató óta ismert klarinétversenyét. A Svájcban néhány hónapja elhunyt komponista darabja nem illetéktelenül s nem is csupán kontrasztként került a Beethoven-Kodály hangverseny középpontjába, a *Te Deum* és a *Kismartoni Mise* közé: Veress ebben az összefüggésben nyilvánvalóan a Mestert túlélő Kodály-iskolát, a Kodály életmű oly erős és fontos pedagógiai részének máig tartó hatását reprezentálta. [...]

Veress klarinétversenyét az öregkori zenék letisztultsága, lényegretörő (sic!) kifejezőmódja jellemzi. Érzékeny a hangszerelés, csakúgy, mint a formálás: az egyetlen megszakítatlan ívből építkező zenei folyamat a ritka törtézésritmusú, lassú indítástól halad a mű fokozatosan sűrűsödő és mozgalmassá váló centruma felé, hogy végül, a zene árából kifelé úszva ismét ritkuljon a pulzusa. Nagy vonalakban tehát a klasszikus versenymű-modell belső dinamikájának fordítottjához folyamodik Veress

³⁷ Az előző kritikához hasonlóan itt is felmerülhetne, hogy Farkas politikai okok miatt nem ír a darabról. Azonban a kritika keletkezésének időpontjában a rendszerváltás óta már sok idő eltelt, és a pár hónappal későbbi Csengery-írás – ahol hosszan esik szó a versenyműről – is cáfolja ezt a feltételezést.

³⁸ Csengery Kristóf: „Hangverseny”. *Muzsika* 36/2 (1993. február): 39-45. 44.

Sándor. És természetesen magáénak tekinti a magunk mögött hagyott évszázad versenyműveinek mára már természetesként ható vívmányát is: a szólóhangszer monologizáló, olykor tépelődő, de a csillogás és az „ attrakció ” helyett feltétlenül a személyes megnyilatkozást választó szubjektumként lép elénk, inkább beleolvadva a zenekari szövetbe és „ bentről ” párbeszédet folytatva a többi szólammal, mintsem elkülönülve a nagy együttes hangzástól. Horváth László, a szombathelyi bemutató szólistája, értőn és szuggesztívan, hajlékony ritmusokkal és változatos színskálával játszotta az igényes magánszólamot.

Csengery tévesen utal az 1992. július 14-i koncertre magyarországi bemutatóként, hiszen 1990. november 26-án, illetve 1991. február 1-jén és 3-án is elhangzott már a mű. Azonban övé az első magyarországi kritika, amely értő és méltó módon mutatja be a darabot az olvasóknak.

A *Klarinétverseny* legközelebb 1998. május 7-én hangzott el a Zeneakadémián, ahol a Matáv Zenekar és Izaki Masahiro volt Horváth partnere. Az ezt követő előadás 2002. január 31-én Szombathelyen történt, és a Szombathelyi Filharmonikusokat Pál Tamás irányította. Az előadás Veress születésének kilencvenötödik, halálának tizedik, a versenymű bemutatásának pedig huszadik évfordulója előtt is tisztelgett, és ebből az alkalomból a koncert utáni napokban lemezre is vették a művet.³⁹ Legutóbb pedig Veress születésének centenáriuma alkalmából, 2007. május 10-én, Győrben játszotta Horváth a darabot, a Győri Filharmonikus Zenekart azon az estén Drahos Béla vezényelte.

Kutatásaim során nem találtam arra vonatkozó információt, hogy Tönkölyön és Horváthon kívül más is játszotta volna a darabot Magyarországon nyilvános koncert keretében. Ha ez így van, akkor a magyarországi bemutató és Horváth koncertjeinek listája az összes magyarországi elhangzást lefedi, ez a 8. ábrán látható. Ez azt is jelenti, hogy az elmúlt tíz évben nem játszották itthon a *Klarinétversenyt*. Vajon miért nem? Nem hiszem, hogy a jogdíj kérdése ebbe beleszólna. A zenekar összeállítása sem nagy, és nem kíván különleges hangszereket sem, ezáltal jól programozható kisebb és nagyobb szimfonikus zenekari koncertekre is. Tény, hogy a versenymű nagy technikai kihívások elé állítja a szólistát. Ez sem lehet azonban hátráltató tényező, hiszen vannak más, hasonló nehézségű darabok, amelyek gyakrabban feltűnnek koncerteken. Inkább ez is bizonyíték arra – és ezt a komponista egyéb műveinek ritka elhangzásai is alátámasztják –, hogy a rendszerváltás óta eltelt majdnem harminc évben Veress zenéje még nem épült be a köztudatba. Az pedig, hogy a versenymű 1990 és 2007 között viszonylag gyakran elhangzott, Horváth elkötelezett magatartásának és a mű megismertetéséért végzett aktív munkájának köszönhető.

³⁹ Sándor Veress. Budapest: Hungaroton, 2003. HCD 32118.

	Helyszín	Zenekar	Karmester	Szólista
1990. november 26.	Budapest, Vármegye u.	Camerata Transsylvania	Selmeczi György	Tönköly József
1991. február 1.	Szombathely, Bartók-terem	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar	Petró János	Horváth László
1991. február 3.	Budapest, Pesti Vigadó	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar	Petró János	Horváth László
1992. július 14.	Szombathely, Bartók-terem	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar	Honna Tetsuji	Horváth László
1992. november 30.	Debrecen	Debreceni Filharmonikus Zenekar	Karolos Trikolidis	Horváth László
1992. december 16.	Budapest, Zeneakadémia	Debreceni Filharmonikus Zenekar	Karolos Trikolidis	Horváth László
1998. május 7.	Budapest, Zeneakadémia	Matáv Szimfonikus Zenekar	Izaki Masahiro	Horváth László
2002. január 31.	Szombathely, Bartók-terem	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar	Pál Tamás	Horváth László
2007. május 10.	Győr, Richter-terem	Győri Filharmonikus Zenekar	Drahos Béla	Horváth László

8. ábra: A klarinétverseny magyarországi előadásai

IV. A Klarinétverseny felvételei

IV. 1. Általános összehasonlítás

A versenyműből a disszertáció írásának idején – 2017 végéig bezárólag – tudomásom szerint négy CD-felvétel létezik. Az egyik a már említett Thomas Friedli-féle verzió,¹ amely a négy közül a legkorábbi: 1985-ben adták ki. Ezen a lemezen a Berni Kamarazenekar a közreműködő Heinz Holliger vezényletével. Magyar klarinétosként egyedül Horváth László rögzítette a darabot, még hozzá kétszer is. Első felvétele 1992-ben jelent meg,² ezen a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar kíséri, Petró János a karmester.³ A következő a sorban egy másik svájci klarinétosé, Fabio di Càsoláé,⁴ amely 1999-ből datálódik. Ennek a felvételnek a magyar vonatkozása elég meghatározó. A szólista személyén kívül mindenki magyar: a Miskolci Szimfonikus Zenekart Mészáros János irányítja. Az utolsó a sorban Horváth második lemeze, 2003-as megjelenéssel,⁵ amelyen ismét a Szombathelyi Szimfonikus Zenekarral játszik, immár Pál Tamás dirigálásával.

	Szólista	Zenekar	Karmester	Felvétel időpontja	Kiadás időpontja
1. felvétel	Thomas Friedli	Kammerorchester Bern	Heinz Holliger	Nem ismert	1985
2. felvétel	Horváth László	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar	Petró János	1991. február 12.	1992
3. felvétel	Fabio di Càsola	Miskolci Szimfonikus Zenekar	Mészáros János	1995. november	1999
4. felvétel	Horváth László	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar	Pál Tamás	2002. február 2-6.	2003

9. ábra: A versenymű felvételei

¹ Sándor Veress. Lausanne: Grammont, 1985. CTS-P 16-2. A lemez 1985-ben jelent meg, majd 1997-ben egy másik sorozatban újra kiadták – ezért van két különböző borítója, amelyek a Függelékben megtalálhatók. A CD kísérfüzetéből kiderül, hogy a felvételt a Svájci Rádió készítette, de ennek helyszínéről és időpontjáról nincs információ.

² Clarinetto all'Ungherese. Hommage à Sándor Veress. Budapest: Hungaroton, 1992. HCD 31457. A felvétel 1991. február 12-én készült a szombathelyi Bartók-teremben, és egy évvel később, Veress 85. születésnapja alkalmából jelent meg. A lemezen tévesen szerepel több helyen is 1995 a kiadás éveként.

³ Petró János (1937) Liszt- és Bartók-Pásztory-díjas zeneszerző és karmester. 1962-ben alapította meg a Szombathelyi Szimfonikus Zenekart, amelynek 1991-ig vezető karmestere és zeneigazgatója volt.

⁴ Sándor Veress. Threnos – Klarinettenkonzert – Tromboniade. Zürich: Migros-Genossenschafts-Bund, 1999. CD 6132. A felvétel négy évvel a megjelenés előtt, 1995 novemberében készült Miskolcon. Fabio di Càsola (1967) klarinétművész Friedli növendéke volt. 1990-ben megnyerte a Genfi Nemzetközi Klarinétversenyt. Jelenleg a Zürichi Zeneakadémián klarinét- és kamarazene professzor, valamint a „klang” kamarazenei fesztivál művészeti vezetője.

⁵ Sándor Veress. Budapest: Hungaroton, 2003. HCD 32118. A felvétel 2002. február 2-6. között készült Szombathelyen.

Elsőként a felvételek tempóit hasonlítottam össze. A szürkével színezett mezők jelölik, hogy az adott résznél melyik felvétel tempója áll legközelebb a partitúrában szereplő szerzői utasításhoz.⁶

	Tempójelzések	Friedli	Horváth (1992)	Di Cásola	Horváth (2003)
1-23. ütem	<i>Andante</i> , ♩=63 ca.	♩=50 (a 17-20. ütemben a hegedűszólónál ♩=60)	♩=50-52 (a 17-20. ütemben a hegedűszólónál ♩=55)	♩=52 (a 17-20. ütemben a hegedűszólónál ♩=50)	♩=50-52 (a 17-20. ütemben a hegedűszólónál ♩=56)
24-41. ütem	Nincs új jelzés	♩=50	A 25-30. ütemig ♩=58-60, a 31. ütemtől ♩=66-70	A 31. ütemtől ♩=50-54	A 25-30. ütemig ♩=60-65, a 31. ütemtől ♩=60-62
42-55. ütem	♩=♩, <i>ma meno mosso</i> , ♩=56 ca.	♩=40	♩=50	♩=32	♩=52-54

10. ábra: Az I. tétel tempóinak összehasonlítása

	Tempójelzések	Friedli	Horváth (1992)	Di Cásola	Horváth (2003)
1-52. ütem	<i>Allegro vivace</i> , ♩=138-144	♩=155-160	♩=144	♩=125-135, a 35. ütemtől ♩=135-140	♩=130-132, a 12. ütemtől ♩=140-142, a 44. ütemtől ♩=120-122
53-125. ütem	<i>A tempo colla maniera della graziosità</i>	♩=150, a zenekari közjátékban ♩=160	♩=135-140, a zenekari közjátékban ♩=150	♩=130, a zenekari közjátékban ♩=135	♩=125-135, a zenekari közjátékban ♩=135
126-188. ütem	<i>Piú mosso</i> , ♩=144-152	♩=170, a 187-188. ütemben a <i>con franchezza</i> résznél ♩=72	♩=160, a 187-188. ütemben a <i>con franchezza</i> résznél ♩=75	♩=150, a 187-188. ütemben a <i>con franchezza</i> résznél ♩=120	♩=145-155, a 187-188. ütemben a <i>con franchezza</i> résznél ♩=85

11a ábra: A II. tétel tempóinak összehasonlítása (1. részlet)

⁶ A tempójelzések tekintetében a partitúra információit vettem alapul. A különböző tempójelzések problémáiról bővebben a következő fejezetben lesz szó.

189-190. ütem	<i>Meno mosso</i>	♩=60	♩=65	♩=70	♩=65-70
191-200. ütem	<i>Tempo I,</i> ♩=138-144	♩=152	♩=160	♩=140	♩=145-150
201-250. ütem	<i>Andante con moto,</i> ♩=100	♩=80	♩=90	♩=80	♩=80-86
251-308. ütem	Szólóhangszerek: <i>Libero, senza misura</i> Kíséret: <i>Allegro con spirito,</i> ♩=104 preciso	♩=100-104	♩=96-100	♩=85-90	♩=80-85
309-364. ütem	♩=152	♩=180, a 316. ütemtől az ostinatóban ♩=160	♩=180, a 316. ütemtől az ostinatóban ♩=166-170	♩=155-160, a 313-315. ütemben az ütőknel ♩=180-190	♩=180-185, a 316. ütemtől az ostinatóban ♩=170-175

11b ábra: A II. tétel tempóinak összehasonlítása (2. részlet)

A fenti két táblázatot megvizsgálva érdekes következtetés vonható le. Az I. tételben alapvetően Friedli veszi a leglassabb tempókat. Ez alól kivétel a 17-20. ütem hegedűszólója, amely ezen a felvételen a legmozgalmasabb, illetve a záró szakasz, amely Di Càsola felvételén végtelenül lassú. A II. tételben viszont megfordul a kép: a gyors részeknél Friedli felvétele a legvirtuózabb, általában a kiírt tempóknál is jelentősen gyorsabb. A tétel két lassú részében, a 189-190. ütemben – és már előtte a *con franchezza* résznél is –, illetve a 201-250. ütemben azonban ismét ő a leglassabb.

Látható, hogy ebben az összehasonlításban Friedli felvétele – amely a szerző jelenlétében készült – a legkevésbé helytálló.⁷ Ebből az következik, hogy Veress zenéje – és ez a szerző jóváhagyásával mondható – elviseli a tempók nagymértékű rugalmasságát.⁸

⁷ Veress jelen volt a felvételen, és a tempókat jóváhagyta. Ezt a felvétel karmesterétől, Holligertől tudom, aki e-mailben írt nekem erről 2017. február 22-én: „Veress was present at the recording, so the tempi were authorized by him.” A levél teljes terjedelmében megtalálható a Függelékben.

⁸ Ezt Holliger is megjegyzi az előző lábjegyzetben említett levélben. Veress zenéjének ezt a tulajdonságát Bartókéhoz hasonlítja: „His [Veress'] music generally requires great flexibility in tempo, as does Bartók's music.”

IV. 2. Egyéni sajátosságok

IV. 2. 1. Thomas Friedli

Friedli felvétele rögzítéstechnikailag kimagaslik a sorból, annak ellenére, hogy ez a legkorábbi. A hangzaskép változatos, jól elkülönül a zenekar és a szólóhangszer. A zenekaron belül a különböző hangszerek is szépen kirajzolódnak. A kiegyenlített hangzás pár helyen válik csak aránytalanná: a 17. ütemtől kezdődő hegedűszóló túlságosan előtérbe kerül, illetve a 31. ütemtől kezdve a klarinét kissé eltűnik a zenekar *fortéjában*. Ennek persze az is az oka, hogy a klarinét mélyen játszik, és az egyvonalas, illetve a kis regiszterben szinte lehetetlen átfűjni egy ekkora zenekari hangerőt. A felvételt hallgatva rögtön feltűnik Friedli különleges hangképzése. A finom *vibrato*, amelyet főleg az I. tételben alkalmaz, közelíti a klarinét hangszínét a vonós hangszerekéhez, és ezáltal tökéletesen egybeolvad a két különböző hangzás. Erre található példa a 30., valamint a 48-50. ütemben, ahol a klarinét szinte a vonóskar részévé válik. Friedli nagy dinamikai változatossággal játszik.⁹ A lassú részeknél improvizatív, a gyors ritmusokat pedig karakteresen játssza, és néha már túlzottan stilizálja is, mint például a 25-26. ütemben vagy a 45. ütemben.

A felvétel pár dologban eltér a kottától: a 11. ütemben a *decrescendo* ellenére a klarinét meghangsúlyozza az érkező hangot, a 36. ütemben a *stringendo* nem születik meg, és az 50-54. ütemben a timpani folyamatosan lassul. Veress ezt külön nem kéri, és véleményem szerint a megállást meg is komponálja a lassuló ritmusban. Sajnos a timpani hangolása sem tökéletes: hangmagassága közelebb áll *b*-hez, mint *a*-hoz, és szinte *b*-moll akkorddal zárul az I. tétel.

A II. tétel Friedli előadásában a legvirtuózabb. Ezt a felvételt hallgatva érezhető leginkább ennek a zenének a fékezhetetlen haláltánc-jellege. Vibratós hangképzése különleges, keleties hangzást ad az 53. ütemben induló *colla maniera della graziosità* résznek, és remekül beleolvad a vonós hangzásba a 101. ütemben induló *Andante con moto* részben. A 251. ütemtől kezdődő *Libero, senza misura* rész rapszodikus, szinte már artikulálatlanságig gyorsuló futamai elemi erőt sugároznak. Az éles ritmusokat Friedli értelmezi a legtáncosabban: a hosszú hangokat elengedi, és ezáltal ritmikus tagoltságot ad játéknak. Ezt a játékmódot a zenekar is követi. Két helyen éreztem csak, hogy a szólista kiesik ebből a karakterből: a 29. és a 43. ütem utolsó hangjánál. Mindkét esetben meghangsúlyozza az érkező hangot, ami a népi lüktetés elvesztését eredményezi, és kissé magyartalan értelmezést is ad ennek a ritmusnak. Az arányok ebben a tételben is jók, két helyen tűnik csak el a klarinét a zenekari hangzásban: a 69-72. ütem között, valamint a darab végén, a 362. ütemben. Az ok mindkettőnél az, hogy a szólista a legkevésbé éneklő közép-, illetve alsó regiszterben játszik. A 360-362. ütemben, a klarinét lefelé haladó záró futamánál Veress *crescendót* is ír, de még így is figyelni kell arra, hogy a zenekar ne nyomja el az abban az oktávban egyre jobban elerőtlenedő szólóhangszert. A 75. ütemtől a

⁹ Az előző fejezetben látható volt, hogy Friedli dinamikai sokszínűségét kiemelik az ösbemutatóról és az 1987-es koncertekről szóló kritikák is.

töredezett részek helyét hosszabb ívek veszik át. A klarinét játékmódja azonban nem elég *legato*, így a kontraszt nem születik meg. Mint ahogy a 187-188. és 189-190. ütempár összefüggésében sem: a *con franchezza* és *titubante* részek között sem kifejezésbeli, sem tempóbeli különbség nincs igazán. A 126. ütemben induló *Più mosso* részben sem tartja be Friedli a kiírt *sempre legato* utasítást. Ez azt eredményezi, hogy játéka helyenként túl karakteres, és nincs igazi változás az artikulált részekre érkezvén, a 160. ütemtől kezdődően. A *Liberò, senza misura* rész felépítése azonban egészen egyedülálló. A pontos zenekari kíséret fölött a klarinét – néhány ütőhangszerrel egyetemben – szabadon mozog. A tételrész végén azonban együtt kell érkezniük az *ostinato*ra való átvezetéshez. Ezt kivitelezni ebben a több mint ötven ütemnyi részben kivételes precizitást és megtervezettséget igényel. Friedli felvételén megszületik a zenekar állandósága, folyamatos dúsulása és a klarinét szabad improvizációja.

A Berni Kamarazenekar játéka kiváló az egész felvételen: tiszta, artikulált és pontos. A hangszínek változatosak, és az egyéni szólók is kidolgozottak. A 245. ütemtől induló cselló-, illetve bőgőszóló remek példa erre.

IV. 2. 2. Horváth László első felvétele (1992)

Horváth 1992-es felvételén a zenekar sokkal kevésbé szól részletgazdagon mint Friedlién, és alapvetően a játékmód is kevésbé kontrasztos. Kevesebb a dinamikai árnyalat, bár ez lehet, hogy csak a felvétel hibája. Az I. tételben Horváth sokkal jobban kiegyenesíti a ritmusokat, néhol már talán túlságosan is, mint például a 16. ütem elején. Kevesebb nála az improvizatív jelleg, sokkal inkább pontos, kottahű játékra törekszik. Ő is használ egy kevés *vibratòt*, ami jót tesz a közös hangképnek. A hegedűszóló kevésbé lendületes, de arányaiban jobban passzol, mint Friedlinél. A 24. ütemben a csellók kissé bátoratlanul indítják a második szakaszt. A 36. ütemben viszont megtörténik a *stringendo*, ami Friedlinél nem volt. A 40. ütemben lévő *crescendòt* a zenekar kissé másképp értelmezi, mint Friedli felvételén: nem a 41. ütem *pianó*jára érkeznek meg, hanem egy magasabb dinamikára erősítenek, és utána *subito pianòt* játszanak a 41. ütem elején. A 42. ütemtől induló rész előírt tempóját – ahogyan a 10. ábrán látható – ez a felvétel elég jól megközelíti. Ennek ellenére kissé hajszoltnak hat ez a tempó, valószínűleg ezért fogadhatta el Veress is a lassabb lüktetést ehhez a részhez.

A II. tételben ismét feltűnik a felvétel klarinéthangjának színtelensége. Meggyőződésem, hogy ez felvételtechnikai kérdés, de sajnos a végeredmény egy dobozba zárt klarinéthang. Ez leginkább a tétel kezdetén hallható, és a tétel előrehaladtával jó irányba változik. Horváth itt is pontos játékmódra törekszik. A bevezető rész – 1-52. ütem – nála áll a legközelebb a kiírt tempójelzéshez. Játéka itt is kevésbé improvizatív, mint Friedlié, mégsem egyenes. A főtéma éles ritmusait lazábban, kevésbé karakteresen értelmezi, mint Friedli. Ez főleg az első megszólalásnál tűnik fel, a későbbiek folyamán már nincs ilyen nyilvánvalóan jelen. A *colla maniera della graziosità* részre való átvezetésnek remek az időzítése, és az 53. ütem indulásának is – Friedli és Di Càsola felvételéhez hasonlítva – kecsesebb

jelleget ad a Horváth által használt puhább artikuláció. Azonban a tizenhatodok nem mindenhol pontosak, és ezáltal a zene kiesik a megteremtett karakterből. Az *Andante con moto* rész itt a legmozgalmasabb, ami jól tesz a folyamatnak: jobban fennmarad a tételen végigvonuló intenzitás. A 360. ütem záró gesztusa pedig az ő felvételén a legergikusabb, ezt hallgatva érezhető leginkább – Dalos Anna szavaival élve – a kárörvendő halálkacagás.¹⁰

A zenekar jó teljesítményt nyújt, azonban kevésbé kidolgozott, mint Friedli felvételén. A második tétel elején megszólaló cseleszta *tremolo* helyet tizenhatodokat játszik. Ezt követően az ütők pontatlansága miatt már a 10. ütemben megbillen a táncritmus felépítésének vonala. A 107-125. ütem zenekari közjátéka viszont itt a legritmikusabb: az ütőhangszerek kíméletlen pontossággal tartják kezükben a folyamatot. A közjáték végére azonban a hegedűk kissé hamissá válnak, árnyalva ezzel az összképet. Horváth a 126. ütemtől kezdődő *Con moto* részben is szabadabban értelmezi a triolákat, mint Friedli, ami önmagában még nem kifogásolható, de ennek következtében azok a részek, ahol a zenekar veszi át a mozgást, nem csatlakoznak elég pontosan a klarinéthoz, és nem születik meg a megállíthatatlan mozgás érzete. A 183. ütemben Horváth eltérően játssza az artikulációt: a negyedik negyeden kezdődő triola első két hangját nem köti össze.¹¹ A *con franchezza* és *titubante* részek között nála sincs igazán kontraszt. A 200. ütemben a *ritardando* helyett a cintányér *subito* lassabb tempót játszik, ezáltal túl sokáig tart a klarinét átvezető hangja, és kevésbé folyamatos az átmenet az *Andante con moto* részbe. A 225. ütemtől induló xilofon ellenszólam aránytalanul hangos, szinte elnyomja az egész zenekart. A 245. ütem cselló-, illetve bőgőszólója nem elég kidolgozott, és a hamiskás intonáció következtében nem születik meg a fagyos hangulatú zárlat. A *Libero, senza misura* részben a zenekar hangzása túl gyorsan dagad fel, és ezért egyre kevesebb dinamikai árnyalatra hagy lehetőséget a szólóhangszereknek. A 273. és 279. ütem tamtam ütései alig hallhatók. Horváthnál a 290. ütem *furiosója* lassan indul és a végére gyorsul be. Általában szabadabban játssza ezt a részt, mint Friedli, és nála kevésbé érezhető a fékezhetetlen haláltánc-jelleg. Az *ostinato*-ban a zenekar pontos, a hegedűk közbeszúrásai energikusak és karakteresek. A visszatérés előtt, a 356-357. ütemben lassítás történik, ami jelentőségtelibbé teszi a főtéma utolsó megszólalását, azonban kissé meg is szelídíti ezt a féktelenségig fokozódó örült táncot. Utolsó hangként a tamtam magas hangszínnel szólal meg, és Friedliéhez képest kevésbé reprezentálja a teljes hangspektrumot.

Pár technikai pontatlanság is felfedezhető a felvételen. A 72. ütem első hangján egy klarinét gikszer hallható. A 239. ütemben egy rossz vágás következtében a klarinét első két hangja eltűnik, és kvintolává rövidül a szeptola. A 307. ütem elején ismét hallható egy vágás: a hangkép megváltozik, és hangerőben is halkabb lesz. Ezenkívül két helyen játszik Horváth rossz hangot: a 75. ütem utolsó hangján

¹⁰ Dalos Anna: „Határátlépések. Veress Sándor művei új felvételeken”, *Muzsika* 47/3 (2004. március): 35-38. 38.

¹¹ A Suvini Zerboni által kiadott szólamkottában itt lemaradt egy kötés, amelyet a partitúra és a zongorakivonat is tartalmaz. A kottahibákról bővebben a következő fejezetben lesz szó.

cisz helyett *c-t*, valamint a 137. ütem utolsó triola csoportjában utolsó előtti hangként *esz* helyett *g-t*.¹²

IV. 2. 3. Fabio di Càsola

Di Càsola felvételét hallgatva az első feltűnő dolog az ütösök túlzott jelenléte. Sokszor aránytalanul hangosan szólnak, és elfedik az egész zenekart, mint például az I. tétel 36-37. ütemében. A tétel elején ezen felül is aránytalan a hangzás: a klarinét nagyon kevés a vonósokhoz képest is. Di Càsola egyenes hanggal játszik, hármójuk közül egyedülként. Véleményem szerint ez a megszokott klarinét hangképzés passzol a legkevésbé ehhez a tételhez. A 13. ütemet a zenekar a *piano* ellenére sokkal bátrabban indítja, mint a darab elejét. A hegedűszóló ezen a felvételen a legtöredezettebb, itt a legkevésbé izgalmas. A 24. ütem kezdőhangja lebeg, az intonáció nem elég tiszta. A 24. ütemtől javulnak az arányok, a klarinét megfelelően kibújik a szövetből, és a 31. ütemtől kezdve is jelen marad, sokkal jobban, mint a másik három felvételen. Sajnos azonban az ütösök hangerejének köszönhetően teljesen eltűnik a szakasz végén. A 40. ütem átmenete, a tamtam lecsengéséből a *pianissimo tremoló*ba itt a legkevésbé folyamatos: a vonósok túlságosan határozottan lépnek be, és megtörik a folyamatot. A lezáró részben feltűnően statikus a kíséret. Ehhez képest Friedlinél majdnem *legato* játszik a zenekar, Horváth felvételein pedig a gyorsabb tempó ellensúlyozza a statikusságot. A tétel végén a timpani egészen máshogy szól, mint a másik három felvételen: azokhoz képest sokkal magasabb hangszínnű és kevésbé üstdobszerű.

A II. tétel első benyomása ismét az, hogy az ütösök aránytalanul hangosak. A kibontakozó táncritmus azonban pontos. Tempóban ez jó tíz metronómszámmal lassabb Veress jelzésénél, és kimértnek hat. Di Càsola éles ritmusainak jellege is a legkevésbé táncos a három előadó közül: a súlyviszony sajátos értelmezése következtében szinte már dzsesszesek a ritmusai. A 35. ütemtől érezhető egy tempóbeli ugrás, és ez jót tesz a zenének. Sajnos azonban ez nem koncepció, hanem egy rossz vágás következménye. Az illesztés hallható, és a két rész tempója nem egyezik. A zenekar és a szólóhangszer artikulációja sem igazán egységes: a 41. ütemben a hegedűk nem folytatják a klarinét által elkezdett folyamatot. Friedlihez hasonlóan Di Càsola is hangsúlyozza a 29. és 43. ütem utolsó hangját, ami karaktertelen játékmódot eredményez. Az 52. ütem megállása nagyon szép, és az utána következő *colla maniera della graziosità* rész *à tempo* utasítása ezen a felvételen valósul meg egyedülként.¹³ Friedli felvételén kicsit, Horváth első felvételén sokkal lassabb ez a rész, mint az alaptempó. Horváth második felvételén kevésbé egységes az első rész tempója, így ahhoz nehezebb hasonlítani. Azonban még így is Di Càsola az egyik leglassabb, és játéka szinte már a lüktetés leállításával fenyegetőzik. A zenekari közjáték mindegyik felvételen hirtelen gyorsabb lesz, mint

¹² A 137. ütem rossz hangjáért ismét egy kottahiba a felelős.

¹³ Az *à tempo* itt azt jelzi, hogy a tétel eleji tempó visszatér. Bár a többi felvételen ennek a résznek a tempója közelebb áll a szerző által megadott jelzéshez, egyedül Di Càsola tér vissza ahhoz a tempóhoz, amit a tétel elején elkezdett.

az azt megelőző tempó. Innentől kezdve Di Càsola felvétele áll a legközelebb a szerzői tempójelzésekhez – ahogyan a *11a* és *11b ábrák*on is látható –, egészen a 200. ütemig. Horváth második felvétele – az alaptempó apró ingadozásaitól eltekintve – is pontos ebben a tekintetben, de a *con franchezza* rész nála sokkal lassabb. Di Càsolánál is elmondható azonban, hogy ennek ellenére kimértnek, és néhol lassúnak hat így a zene. A 91-100. ütem között a zenekar nagyszerűen találja el a táncos karaktert, és ennek a résznek ezen a felvételen a legérdekesebb a tolmácsolása. A 137. ütemben – csakúgy, mint Horváth – Di Càsola is rossz hangot játszik: utolsó előtti hangként *esz* helyett *g-t*.¹⁴ A 144-145. ütemben a zenekari válaszok artikulálatlanok, és a 149-155. ütem között a zenekar le is marad a klarinét mögött. A 183. ütemben Di Càsola is – ismét Horváth-hoz hasonlóan – kihagyja a negyedik negyeden lévő kötést.¹⁵ A *con franchezza* és *titubante* részek között azonban – ezen a felvételen egyedül – megszületik a tempóbeli különbség, és ezáltal a kifejezésbeli kontraszt. A 191. ütem végén a felvételen maradt egy hiba: Di Càsola nem játssza ki pontosan az ütem utolsó két hangját. A 200. ütem végén induló timpani *glissando* megállás nélkül vezetne rá a következő ütemre, azonban ezen a felvételen a timpani megüti a 201. ütem induló *c-jét*, megszakítva ezzel a folyamatos átmenetet. Ezenkívül az ezt követő pár ütemben nem is egészen pontos a timpani fölle csúszkálása. A 205. ütemben majdnem egy negyeddel később indul el, és a 208-209. ütemben sincs együtt a többi szólammal. A 225. ütemben aránytalanul hangos a xilofon. A *Libero, senza misura* rész ezen a felvételen külön számot kapott, a II. tételt két részre bontották a felvétel készítői. Di Càsola sokkal kevésbé rapszodikusán indítja ezt a szabad részt, mint Friedli vagy Horváth. Lassabban, illetve dallamosabban értelmezi az első néhány megszólalást. Ennek ellenére nem mondható, hogy előadása virtuozításban hiányt szenvedne. A szabad rész zenekari kísérete, az *Allegro con spirito* ezen a felvételen a leglassabb. Így fordulhat elő, hogy Di Càsolának néhol be kell várnia a zenekart, mint például a 275. ütemben,¹⁶ és nem alakul ki folytonosság az összehatásban. A 308. ütem második és harmadik negyeden megszakad a brácsa és a cselló *tremolója*, és a 309. ütem első hangján indul újra. Ez ismét egy pontatlan vágás következménye lehet. A 313-315. ütem hirtelen érthetetlenül gyorsabb lesz, mint az előzmény, az *ostinato* kezdetén azonban visszaáll a tempó. Itt ismét Di Càsola felvétele áll a legközelebb a kiírt tempójelzéshez, és ebben a részben ez nem ad hiányérzetre okot.¹⁷ A klarinét és a xilofon aránya itt a legjobb, az erőteljes harmadik ütések kiemelik a szólóhangszerek eltolt ritmikáját. Az első cintányérütés a 317. ütem végén aránytalanul sok, szinte elfedi az egész zenekart. Az ezután következők egyre halkabbak, és a szakasz végére kialakul a helyes arány. A 358. ütem vibrafon hangjai alig hallhatók. Horváth felvételein kicsit hangosabbak, de egyik sem hasonlít a Friedli felvételén hallható

¹⁴ Horváth és Di Càsola ugyanazt játsszák másképp, ebből az következhet, hogy mindketten a nyomtatott szólamkottát használták, míg Friedli valószínűleg a kéziratot.

¹⁵ Ez ismét közös különbség Horváth és Di Càsola felvételén, ami az előző lábjegyzet feltevést erősíti.

¹⁶ Az ütemszám ebben az esetben a zenekar lejegyzésére vonatkozik, a klarinét hangjai a *senza misura* notáció következtében nem határozhatók be pontosan.

¹⁷ A többi felvételen az *ostinato* gyorsabb, de Di Càsoláé nem hat lassúnak.

fémes, már-már csőharangszerű vibrafonhanghoz. Ezen a felvételen a záró tamtamhang is meglehetősen rövid, mesterségesen megszakított, ellentétben a másik három felvétellel, ahol szinte addig szól, amíg természetes módon el nem hal.

IV. 2. 4. Horváth László második felvétele (2003)

Horváth második felvétele tizenegy évvel az első után készült, és ez az idő egyértelmű nyomokat hagyott a szólista játékán. Egyfelől hallatszik, hogy az eltelt évek alatt sokszor játszotta a darabot.¹⁸ Sokkal szabadabban bánik a zenével, a kifejezéssel, és az egész interpretáció kidolgozottabb. Másfelől az elmélyülés, az érett játékmód azt is eredményezi, hogy a fiatalos hév egy kicsit megkopik, és a művész kevésbé tartja fontosnak a virtuozitás kihangsúlyozását. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy ez a felvétel ne lenne virtuóz, de tény, hogy általában Horváth lassabb tempókat vesz, mint az 1992-es felvételen. Ez néhol jót tesz az érthetőségnek, mint például a *Libero, senza misura* rész elején, máshol viszont talán már túlságosan szelíddé teszi a féktelen mozgásokat: ilyen például a II. tétel 28-29., és 42-43. ütemének kiállása, vagy a 290. ütem környékén megszólaló *furioso* futam.¹⁹ Horváth több vibratót is használ, mint korábban, és ez is hozzájárul ahhoz, hogy az *Andante con moto* rész megkapó szépségűvé, kifejezéssel telivé válik. Mindemellett a szólista alapkoncepciója a darabról nem változott, a karakterek nagyon hasonlóak az első felvételen hallottakhoz. Ez alól egyetlen kivétel a II. tétel végi *ostinato*, ahol a száraz rövid hangok helyett Horváth kissé dzsesszes artikulációt alkalmaz, és gyorsabb tempót is vesz. A tánckarakter így is megszületik, és különleges könnyedséget kölcsönöz a szigorúan monoton ritmusnak.

A sok hasonlóság mellett azonban ez a lemez technikailag sokkal magasabb szinten van, mint az első. A hangzás szép, részletezett és végig kiegyenlített – talán csak azt az egy apróságot lehetne kifogásolni, hogy a klarinét hang aránytalanul sok utóhangot kapott, főleg a másik három felvételhez hasonlítva. A részletezettségre példa, hogy az I. tétel 31. ütemében induló cseleszta futamok majdnem teljesen eltűnnek az összes többi felvételen a zenekari *forté*-ban, itt viszont kristálytiszta hallhatók. A zenekar teljesítménye is nagyszerű: kidolgozottan, karakteresen és tisztán játszanak. A szólistákat külön ki lehet emelni: az I. tétel hegedűszóloja visszafogott ugyan, de kifogástalan, a II. tétel cselló- és bőgőszóloja pedig kifejező.

¹⁸ Horváth koncertjeinek listája megtalálható a III. fejezetben.

¹⁹ Itt ismét csak körülbelül határozható meg a futam megszólalási helye a *senza misura* notáció következtében.

V. A jelenlegi kiadás problémái

V. 1. Források

A *Klarinétverseny* kottájából a következő verziókat vettem összehasonlítási alapnak: a Suvini Zerboni által kiadott zongorakivonatos verziót – amelyhez tartozik egy klarinét szólam is –,¹ a partitúrát kéziratban, valamint a klarinét szólamot szintén kéziratban.² A kéziratban lévő szólamkottában érdekes dolgok fedezhetők fel. Sok ceruzás beírás található benne, amely a később megjelent nyomtatott szólamkottában már jelen van. Minden valószínűség szerint ez volt az a szólamanyag, amelyet Friedli használt, mind az ősbemutatóhoz, mind a későbbi eljátszások során. Ebből az következhet, hogy ezek olyan változtatások, amelyek még a kiadás előtt keletkeztek: egyfelől Veress javíthatott, ha hibát talált, vagy módosításokat eszközölhetett, miután elkezdte a közös munkát a bemutató előtt Friedlivel és a zenekarral. A II. tétel eleji, valamint a 34., 53. és a 61. ütemben használt különleges előjegyzéseket piros tintával írta Veress a kéziratban. Ebben végül nem volt teljesen következetes, mert a 126. ütem előjegyzését már normál módon jegyezte le. Azonban kár, hogy ennek a reprezentatív lejegyzésnek a nyomtatott kotta semmilyen jelét nem tudja adni. Ezenkívül a kéziratban lévő szólamanyagban az is látható, hogy a II. tétel 34-35., 52., 57., 61., 64., 83-85., 126-143., 187., 189., 219-221., 223-225., 239, 241-247., 313-314., 316-323., 337. és 348-353. ütemében Veress leragasztotta az eredeti kottát, és fölé írta a végleges változatot. Egyfelől ez lehet csak kottagrafikai javítás is, de sok helyen látszik, hogy az eredeti elképzelése más volt. Érdekes lenne összevetni a változtatásokat a bázeli Paul Sacher Alapítvány Veress-gyűjteményében található kéziratokkal, vázlatokkal. Azonban a jelen értekezésnek nem témája közvetlenül a versenymű keletkezésének, kompozíciós folyamatának vizsgálata, ezért ebben a fejezetben csak azokat a problémákat vettem fel, amelyek a darab előadásának szempontjából fontosak.

¹ Sándor Veress: *Concerto per clarinetto e orchestra. Riduzione per clarinetto e pianoforte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1990. S. 10047 Z.

² A két kézirat Friedli tulajdonában volt, és másolatuk még halála előtt került hozzám. Az ezeken kívül fellelhető kéziratok és vázlatok valószínűleg mind a bázeli Paul Sacher Stiftung Veress-gyűjteményében találhatók. Dr. Heidy Zimmermann, a gyűjtemény kurátora kérésre elküldte a tulajdonukban lévő dokumentumok listáját e-mailben 2017. március 27-én, ez a Függelékben megtalálható.

V. 2. Hibák, eltérések³

	Szólamkotta	Kézirat	Zongorakivonat	Partitúra
30. ütem	<i>poco ritenuto</i>	<i>poco ritenuto</i>	<i>molto ritardando</i> a klarinétnek, <i>poco ritenuto</i> a trioláknak	<i>molto ritardando</i> a klarinétnek, <i>poco ritenuto</i> a csellóknak
31. ütem	hiányzik az <i>à tempo</i>	hiányzik az <i>à tempo</i>	<i>à tempo</i>	<i>à tempo</i>
36. ütem	hiányzik a <i>poco a poco stringendo</i>	hiányzik a <i>poco a poco stringendo</i> , egy előre mutató ceruzás nyíl található	<i>poco a poco stringendo</i>	<i>poco a poco stringendo</i>

12. ábra: Az I. tétel eltérései

	Szólamkotta	Kézirat	Zongorakivonat	Partitúra
Tempó-jelzés	<i>Allegro vivace</i> , ♩=126-144	<i>Allegro vivace</i> , ♩=126	<i>Allegro vivace</i> , ♩=126-144	<i>Allegro vivace</i> , ♩=138-144
29-30. ütem	a <i>legato</i> ív túlnyúlik az utolsó hangon	a <i>legato</i> ív az utolsó hangig tart	a <i>legato</i> ív az utolsó hangig tart	a <i>legato</i> ív az utolsó hangig tart
43. ütem	a <i>legato</i> ív az utolsó előtti hangig tart	a <i>legato</i> ív az utolsó hangig tart	a <i>legato</i> ív az utolsó hangig tart	a <i>legato</i> ív az utolsó hangig tart
52. ütem	<i>poco ritenuto</i> az utolsó két negyeden	<i>poco ritenuto</i> az utolsó három negyeden	<i>poco ritenuto</i> az utolsó két negyeden	<i>poco ritenuto</i> az utolsó három negyeden
53. ütem	az első két negyeden lévő kötőívek nem látszanak rendesen			
60. ütem	két negyednyi <i>crescendo</i> , majd az ütem végén három negyednyi <i>decrescendo</i>	két negyednyi <i>crescendo</i> , majd az ütem végén két negyednyi <i>decrescendo</i>	nincs jelzés	nincs jelzés
61. ütem	<i>dolce</i>	nincs jelzés	nincs jelzés	nincs jelzés
64. ütem	az utolsó <i>staccato</i> hang <i>legato</i> ív alatt található	a <i>legato</i> ív az utolsó előtti hangig tart	az utolsó <i>staccato</i> hang <i>legato</i> ív alatt található	a <i>legato</i> ívek teljesen lemaradtak a 63-64. ütemben

13a ábra: A II. tétel eltérései (1. részlet)

³ Az ábrákon ebben a fejezetben az egyszerűség kedvéért szólamkottaként hivatkozom a kiadott szólamkottára, kéziratként a kéziratban lévő szólamanyagra, a partitúra és a zongorakivonat szavakat pedig értelemszerűen használom. A táblázat adatai – ellenkező jelzés hiányában – mindig a klarinét szólamra vonatkoznak. A partitúrában a klarinét szólam lejegyzése ezen felül hiányos: sok helyen nincsenek artikulációk, illetve dinamikai jelzések – ezek adott esetben a zongorakivonatból is hiányoznak. A szólamkottákból azonban egyértelműen kiderül, hogy mi volt a szerző szándéka, ezért ezeket nem tüntettem fel külön a táblázatban. A II. tétel utolsó négy eleménél a helymeghatározás nem lehet pontos, hiszen a klarinét szólamot az ezekhez tartozó részben ütemvonalak nélkül jegyzi le Veress, ezért hivatkozom rájuk így.

75. ütem	az utolsó hang írott <i>c</i>	az utolsó hang írott <i>cisz</i>	az utolsó hang írott <i>cisz</i>	az utolsó hang írott <i>cisz</i>
78. ütem	<i>decrescendo</i> az utolsó másfél negyeden	<i>decrescendo</i> az utolsó negyeden	nincs <i>decrescendo</i>	nincs <i>decrescendo</i>
80. ütem	<i>crescendo</i> az utolsó másfél negyeden	<i>crescendo</i> az utolsó két negyeden	nincs <i>crescendo</i>	nincs <i>crescendo</i>
97. ütem	az utolsó hangról hiányzik a <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>
100. ütem	az utolsó hangról hiányzik a <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>
105. ütem	<i>crescendo</i> az utolsó három negyeden	nincs jelzés	nincs jelzés	nincs jelzés
126. ütem	tempójelzés: <i>Più mosso</i> , ♩=144-176	nincs jelzés, csak egy ceruzás ♩=132	Tempójelzés: <i>Più mosso</i> , ♩=144-152	Tempójelzés: <i>Più mosso</i> , ♩=144-152
137. ütem	az utolsó előtti hang <i>g</i>	az utolsó előtti hang <i>esz</i>	az utolsó előtti hang <i>esz</i>	az utolsó előtti hang <i>esz</i>
142. ütem	<i>crescendo</i> az első két negyeden	<i>crescendo</i> az utolsó két negyeden	a 126-148. ütem között nincs dinamikai jelzés	a 126-148. ütem között nincs dinamikai jelzés
145. ütem	a <i>sempre legato</i> ellenére itt egy plusz <i>legato</i> ív található	a <i>sempre legato</i> ellenére itt egy plusz <i>legato</i> ív található	nincs külön <i>legato</i> ív	nincs külön <i>legato</i> ív
148. ütem	<i>crescendo</i> az utolsó két negyeden	<i>crescendo</i> az utolsó másfél negyeden	a 126-148. ütem között nincs dinamikai jelzés	a 126-148. ütem között nincs dinamikai jelzés
159. ütem	az utolsó hangról hiányzik a <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>	az utolsó hang <i>staccato</i>
183. ütem	a negyedik negyeden lévő triola első két hangjáról hiányzik a <i>legato</i>	a negyedik negyeden lévő triola első két hangja össze van kötve	a negyedik negyeden lévő triola első két hangja össze van kötve	a negyedik negyeden lévő triola első két hangja össze van kötve
186. ütem	tempójelzés: <i>Allegretto</i> , ♩=120	tempójelzés: <i>Allegretto</i> , ♩=120	tempójelzés: <i>Allegretto</i>	tempójelzés: <i>Allegretto</i>
189. ütem	tempójelzés: <i>Meno mosso</i> , ♩=96	tempójelzés: <i>Meno mosso</i> , ♩=96	tempójelzés: <i>Meno mosso</i>	tempójelzés: <i>Meno mosso</i>
191. ütem	tempójelzés: <i>Tempo I</i> , ♩=138-168	tempójelzés: <i>Tempo I</i> , ♩=168	tempójelzés: <i>Tempo I</i> , ♩=138-144	tempójelzés: <i>Tempo I</i> , ♩=138-144
200. ütem	<i>crescendo</i>	<i>decrescendo</i>	nincs jelzés	nincs jelzés
201. ütem	tempójelzés: <i>Andante con moto</i> , ♩=100-104	tempójelzés: <i>Andante con moto</i> , ♩=88-92	tempójelzés: <i>Andante con moto</i> , ♩=100	tempójelzés: <i>Andante con moto</i> , ♩=100
290. ütem körül	a furioso utáni futam utolsó hangja <i>staccato</i>	a furioso utáni futam utolsó hangján nincs <i>staccato</i>	a furioso utáni futam utolsó hangja <i>staccato</i>	a furioso utáni futam utolsó hangja <i>staccato</i>

13b ábra: A II. tétel eltérései (2. részlet)

305. ütem körül	a <i>fisz-e</i> gyorsuló trilláról hiányzik a <i>legato</i>	a <i>fisz-e</i> gyorsuló trilla <i>legato</i>	a <i>fisz-e</i> gyorsuló trilláról hiányzik a <i>legato</i>	a <i>fisz-e</i> gyorsuló trilláról hiányzik a <i>legato</i>
306. ütem körül	a <i>fisz-e</i> trilla előtti előke nincs rákötve a trillára	a <i>fisz-e</i> trilla előtti előke rá van kötve a trillára	a <i>fisz-e</i> trilla előtti előke rá van kötve a trillára	a <i>fisz-e</i> trilla előtti előke rá van kötve a trillára
307. ütem körül	a futam négy csoportba osztott tizenhatodokként van lekottázva	a futam szabad harminckettedekben van lekottázva	a futam négy csoportba osztott tizenhatodokként van lekottázva	a futam négy csoportba osztott tizenhatodokként van lekottázva

13c ábra: A II. tétel eltérései (3. részlet)

Az eltérések három csoportba oszthatók. Viszonylag könnyen meg lehet állapítani, hogy melyek azok a hibák, amelyek figyelmetlenségből kerültek bele a kiadásba. Ilyen az I. tétel mindhárom, illetve a II. tételből a 29-30., 43., 53., 64., 75., 97., 100., 145., 159., 183., 200., 290., 305. és 306. ütem bejegyzése. A 29-30., illetve 43. ütemben lévő eltérések Veress egyedi kottázásának a következményei. Ha egy átkötött hang *legato* ív alatt van, akkor az ív az átkötött hang végéig tart, legalábbis ez a megszokott kottázási rutin, ahogyan azt a 74. kottapélda mutatja. Veress azonban következetesen nem így írja a kéziratban, hanem úgy, ahogyan a 73. kottapéldán látható. Ez a másoló figyelmét elterelhette, és ezért írhatta le kétféleképpen: a 29-30. ütemben hosszabb, a 43. ütemben rövidebb *legato* ívvel.



73. kottapélda: A 28-30. ütem Veress szerinti lejegyzése



74. kottapélda: A 28-30. ütem megszokott lejegyzési módja

A második csoportba tartoznak azok, amelyekhez e négy forrás vizsgálata nem biztosít elég információt. Ilyen a II. tétel eleji tempójelzés, valamint az 52., 60., 61., 78., 80., 105., 126., 142., 148., 186., 189., 191. és 201. ütemben található eltérés. Ezek közül kettő vonatkozik előadási utasításra: az 52. és a 61. ütem. Az 52. ütem *poco ritenuto*ójának időtartamában egy negyednyi különbség található, amely nem számottevő ugyan, de mégis fontos lehet a karakter szempontjából. Érdekes, hogy itt a szólamkotta és a zongorakivonat egyezik, ezzel ellentétben áll a kézirat és a partitúra. A 61. ütem *dolcēja* pedig teljes rejtély: ez kizárólag a szólamkottában található meg, a többi három anyagban nyoma sincs. A dinamikai eltérések közé tartozik a 60., 78., 80., 105., 142. és 148. ütem. Ezekről csakis a szólamkotta és a kézirat nyújt információt, a partitúrában és a zongorakivonatban ezek a jelek hiányoznak. A legérdekesebbek azonban a tempóbeli különbségek, ide tartozik a tétel eleji tempójelzés, valamint a 126., 186., 189., 191. és 201. ütem. A 186. és 189.

ütem esetében valószínűleg csak egy lemaradt instrukcióról lehet szó. A 126. és 201. ütemnél a kéziratban szerepelnek a leglassabb tempók, amelyeket Veress később – a megszólalás tapasztalatai alapján – gyorsabbakra módosíthatott. Mindkét esetben azonban a szólamkotta tartalmazza a leggyorsabb jelzéseket. A 126. ütem esetében az eltérés elég kirívó, ezért itt valószínűsíthető egy újabb elírás. A 191. ütem azonban más problémát vet fel. A *Tempo I* itt a tétel eleji tempó visszatérését jelentené, amely a tétel alaptempójának tisztázatlan volta miatt kétszeresen problematikus. Ezenkívül ebben a kérdésben csak a partitúra konzekvens: itt egyezik a 191. ütem tempója a tétel eleji tempójelzéssel, a többi anyag gyorsabb tempót ír elő, mint amit a tétel elején tartalmazott.

A harmadik csoportba egyetlen változtatás sorolható: a 307. ütem lejegyzési különbsége. Ez nem befolyásolja a kifejezést, kizárólag praktikus okot szolgál: a könnyebb együtt-játékot.

VI. Függelék

VI. 1. Veress Sándor által tanított tárgyak a Berni Egyetemen¹

Előadások

1968-69

A népzene alapkérdései (Grundfragen der Musikethnologie)

A XX. század zenéje (Musik des 20. Jahrhunderts)

1969

Bartók Béla életműve (Das Werk Béla Bartóks)

A népzene módszertani kérdései (Methodologische Fragen der Musikethnologie)

1969-70

A klasszikus formátípusok továbbfejlesztése Beethoven műveiben (Die Weiterentwicklung der klassischen Formtypen im Werk Beethovens)

A második bécsi iskola. A. Berg, J. M. Hauer, A. Schoenberg, A. Webern (Die neue Wiener Schule)

1970

A barokk ellenpont formái (Formen des barocken Kontrapunktes)

1970-71

Bartók Béla vonósnégyesei (Die Streichquartette Béla Bartóks)

1971

Bartók Béla kamarazenéje (Béla Bartóks Schaffen für Kammermusik)

1971, Zürich

A kelet-európai népzene, különös tekintettel Bartók, Kodály és Lajtha kutatásaira (Die osteuropäische Volksmusik, mit besonderer Berücksichtigung der Forschungen von Bartók, Kodály und Lajtha)

1972

A népzene egyes, kiválasztott területei (Ausgewählte Gebiete der Musikethnologie)

Igor Stravinsky élete és művei (Igor Stravinsky, Leben und Werk)

Történeti vonatkozások a népzeneben (Historische Aspekte in der Musikethnologie)

Párhuzamosok és elágazások a XX. század zenéjében (Parallelitäten und Divergenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts)

1972-73

A népzene mint formáló tényező a nyugati műzenében (Die Volksmusik als Formbildender Faktor in der abendländischen Kunstmusik)

¹ A Veress által tanított tárgyakról két listát találtam. Az egyiket Berlász Melinda könyvében: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor. Tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.178-180., a másikat pedig Csicsery-Rónay István könyvében: Csicsery-Rónay, 111. A két felsorolás nagyjából egyezik – Berlászé német, Csicsery-Rónayé angol nyelvű –, de mindegyik tartalmaz olyan elemet is, amely a másikban nem található meg. A két listát egyesítettem, a tárgyakat jellegük szerint csoportosítottam, és időrendi sorrendben soroltam fel. A német, illetve angol címeket zárójelben tüntettem fel, és ahol lehetett, ott a valószínűsíthetően eredeti német nyelvűt részesítettem előnyben. Az előadások közül egy nem a Berni Egyetemen hangzott el, ezt jelöltem a dátum mellett.

A nyugati zene tánc-formái és azok kultúrtörténeti vonatkozásai (Die Tanzformen in der abendländischen Musik und ihre kulturhistorischen Beziehungen)

Igor Stravinsky kései művei (Igor Stravinskys Spätwerk)

1973

Bartók Béla színpadi művei (Bartóks Bühnewerk)

1974

Claude Debussy

1974-75

Kelet és Nyugat az újabb zenetörténetben (Ost und West in der neueren Musikgeschichte)

Alban Berg

1975

Zeneszerzői rendszerek a 20. században (Kompositionssysteme im 20. Jahrhundert)

1975-76

Az új zene Angliában (Neue Musik in England)

1976

Alban Berg *Wozzeck*je (Alban Bergs „Wozzeck”)

A zene néprajztudomány a hangszerek tükrében (Musikalische Völkerkunde im Spiegel der Musikinstrumente)

1976-77

Claude Debussy *Pelléas és Mélisande*-ja (Claude Debussys „Pelléas et Mélisande”)

A népzene történeti perspektívában (Musikethnologie in der geschichtlichen Perspektive)

Dátum nélkül

Az összhangzattan alapjai és fő problémái (Fundamentals and principal problems of Harmony)

A klasszikus összhangzattan stilisztikai jellemzői (Stylistic features of classical Harmony)

A zene elmélete (Theory of Music)

Vokális ellenpont, XVI. század (Vocal Counterpoint, 16th century)

Alban Berg *Lírikus szvitje* (The „Lyric Suite” by Alban Berg)

Zenei szintaxis: ellenpont (Musical syntax: counterpoint)

Arnold Schoenberg *Variációk zenekarra op. 31* című darabja (Arnold Schoenberg's „Variations for Orchestra” Op. 31)

Bartók Béla húros hangszerekre írt zenéje (Béla Bartók's music for stringed instruments)

Szemináriumok, gyakorlatok

1969-70

Népdallejegyzés és rendszerezés, különös tekintettel a svájci gyűjteményekre (Volkslied-Notation und -Systematisierung, mit besonderer Berücksichtigung schweizerischer Sammlungen)

1970

A rendszerezés a népdalkutatásban (Systematik in der Volksliedkunde)

1971

Stílusfogalom a népzeneben (Stilkunde in der Musikethnologie, Proseminar)

1972-73

Harmóniai struktúrákérdések a dodekafóniában (Harmonische Strukturfragen in der Dodekaphonie)

1973

Újabb módszerek a népdalok osztályozásában (Neuere Methoden in der Klassifikation von Volksliedern)

A zenekritika alapiskolája (Grundschule der Musikkritik)

1974

A zenekritika alapiskolája II. (Grundschule II der Musikkritik)

1974-75

Népzenei szeminárium (Musikethnologisches Seminar)

1975

Népzenei kérdések

1975-76

Európán kívüli népek zenéje (Aussereuropäische Musik)

A zenei struktúra elemzési módszere (Methodik der musikalischen Strukturanalyse)

Dátum nélkül

Johann Sebastian Bach koráljainak harmóniai elemzése (Harmonic analysis of J. S. Bach's Chorals)

Későklasszikus és romantikus összhangzattani gyakorlatok (Exercises in late classical and romantic Harmony)

A népzenetudomány alapvető problémái (Fundamental problems of Ethnomusicology)

Zenei alaktan (Musical morphology)

Kromatikus összhangzattani gyakorlatok (Exercises in chromatic Harmony)

A természeti népek zenéi, Afrika (The music of the nature peoples, Africa)

VI. 2. Veress-idézetek

VI. 2. 1. A dodekafóniáról²

Belső érdeklődésem ezek után egyre inkább a tizenkéthangú rendszer felé terelődött. Ennek az érdeklődésnek a kezdetei még a pesti zeneakadémiai tanárságom idejére nyúlnak vissza. Ott kezdtem foglalkozni a schönbergi technikával. Volt egy tanítványom, aki ebben már növendékként is erősen részt vett: Ligeti György. Kompozíciós osztályomban annak idején sok ilyen próbálkozást irányítottam, a magam számára is itt és ekkor kezdtem közelebbről tanulmányozni. Svájcban már egyre intenzívebben

² Bónis, 132-134.

foglalkoztatott a tizenkétfokúság. Stílusom, már akkor is, amikor tonális módon komponáltam, korán eltolódott a kromatikus textúra irányába. Utólag visszatekintve, amikor az ember már látja a fáktól az erdőt, vagyis bizonyos távlatból szemléli saját műveit is, most látom igazán, hogy milyen merészen léptem erre az útra *I. és II. vonósnégyes*emben, meg más műveimben. Belső fejlődésem arra készítetett, hogy fokozatosan távolodjak el a dúr-moll tonalitástól, mondjak búcsút modális korszakomnak, és törekedjek hangrendszerünknek teljes felhasználására – tehát az oktávot megosztó tizenkét hang egyenrangú alkalmazására. Ennek a fejlődésnek különböző fázisain mentem át. Egy időben erőteljesen foglalkoztam Schönberggel, az ő elvei alapján próbáltam zenei textúrákat, zenei konstrukciókat létrehozni. Ennek legmarkánsabb példája *Vonósnégyes-versenyem*, amelynek első tétele szigorúan a schönbergi rendszer adaptálásával készült. A második és harmadik tétel azonban már nem ebben a rendszerben, hanem egy szabad kromatikus rendszerben épült. Saját fejlődésem menete ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy Schönberg útja nem a jövő útja. Ő nagy indító volt.

A XX. század zenéjének egyik jellemző vonása, hogy mindenképpen igyekszik elszakadni a dúr-moll rendszertől. Egyszerűen szólva, a XX. század zenéje avval kezdődik, hogy a Kelet betör a nyugat-európai színpadra. Ez rengeteg új impulzussal járt. A Nyugat zenéje a későromantikával úgy elhasználta a dúr-moll rendszert, hogy abban a keretben valóban lehetetlen volt valami újat létrehozni: vagy utánzat vált belőle, vagy valamilyen vizenyős romantikus zsákutca. Már az idős Liszt érezte ezt; azok a remekművek, melyeket utolsó két-három évében komponált, azt mutatják, hogy ő is világosan megérezte ezt a krízist, és kereste belőle a kiutat. A bitonalitással kísérletezett, különleges akkordfűzésekkel, sajátosan újszerű dallam-konstrukciókkal – melyekkel a XX. századhoz, Debussyhez és Bartókhoz épített hidat. A századforduló táján valóban nagy fordulópontjához érkezett a nyugati zene fejlődése; ebben főleg két, „keletről betört” mester játszott meghatározó szerepet. Az egyik Stravinsky volt, aki a *Sacre du printemps*-nal olyan útra lépett, amelyben abban az időben nemhogy a nagyközönség, de a zenészek többsége sem tudta követni. Nagyon is érthető, hogy miért robbantotta ki a *Sacre du printemps* párizsi ősbemutatója a zenetörténet legnagyobb botrányát. Olyan érzelmeket szabadított fel – pro és kontra –, melyeket zenemű addig aligha. Bartóknak hasonlóképpen robbanó hatású zongoraműve pedig, az *Allegro barbaro*, két évvel a *Sacre* előtt, 1911-ben íródott. Az új irány úttörői, Stravinsky és Bartók elődei, szintén Keleten keresendőek. E fejlődésben nagy része volt Muszorgszkijnak és vele egy időben a népzene iránti érdeklődés feltámadásának Kelet-Közép Európában. E népzenei betörése az európai zenébe hatalmas újdonság volt, mely másfelől a nyugat-európai zenének a dúr-moll rendszer *előtti* korszakával teremtett új kapcsolatot.

Ezek a gondolatok azért fontosak számomra, mert a bennük felismert összefüggések mutatták meg továbblépésem irányát. A schönbergi rendszer átmenetet jelentett számomra; fontos azért volt, mert lehetővé tette, hogy bizonyos zenei konstrukciók kipróbálásával sikerüljön eltávolodnom a

dúr-moll gondolkozástól, részben a modális gondolkozástól is, és elinduljak a kromatika felé.

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

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

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

[...] Fontosnak érzem még egyik legújabb művemet, a *Klarinétversenyt*, melynek konstrukciója az imént kifejtett elveket tükrözi.

VI. 2. 2. A *Klarinétversenyhez írt bevezető szöveg*³

Die Titel der Sätze [Intonazione su tutti i dodici suoni, Danza immaginaria] sprechen für sich und bestimmen den Charakter der Musik. Der erste Satz, in Anlehnung an die gleichnamigen Formgebilde der Venezianischen Meister des 16. Jahrhunderts, ist ein freies, nicht gebundenes, fantasieartiges Stück, quasi improvisierend im Formablauf. Während aber die Idee des improvisierenden, formal nicht strukturierten Charakters dieselbe geblieben ist, haben sich die musikalischen Mittel – tempora mutantur – stark gewandelt, wodurch das Stück, vor allem in Klangbild, eine völlig andere Perspektive erhalten hat als seine Vorbilder. Damals (zum Beispiel bei den Gabriellis) hieß es „sopra tutti li dodici toni“. Aber in der abgewandelten Form bedeutet die scheinbar kleine Änderung des Ausdrucks (anstatt „toni“ jetzt „suoni“) eine große Wandlung im Bereich der klanglichen Dimension. „Dodici toni“ bezieht sich in der damaligen Terminologie auf die zwölf Kirchentonarten, während mit „dodici suoni“ heute unsere zwölf Töne der Oktavteilung verstanden werden. Statt mit der Tonalitätsgebundenen Diatonik der zwölf Tonarten, haben wir es jetzt mit den zwölf Tönen der tonartlosen Chromatik zu tun. Dies ist weder eine Bereicherung der Möglichkeiten, noch ein Verlust der Mittel und schon gar nicht so etwas wie „Fortschritt“, der im Bereich der Kunst, wenigstens im geistigen Sinne, nicht existiert. Im Grunde ist es stets dasselbe, nur betrachtet man die Sache durch eine Drehung des Prismas. So gesehen will also die „Intonazione su tutti i dodici suoni“ nichts anderes, als auf der ursprünglichen Basis der Improvisation durch das Mittel der zwölf Töne einen adiatonischen, chromatischen Klangaspekt schaffen. Dogmatik aber widerspricht dem Wesen der Kunst immer. Und so wird der aufmerksame Hörer im Prokrustesbett der strengen Chromatik auch einige, zwar besonders gestaltete, diatonische Regungen entdecken können, die aber gerade durch den Kontrast eine spannungsgeladene Wirkung zu erzielen vermögen. Der Grundaspekt der Satzkunst war hier, die zwölf Töne der chromatischen Skala in verschiedenen harmonischen Konstellationen (aber nicht nach dem Prinzip der Reihentechnik) auszuwerten. Da einzelne motivische Formen aus dem darauffolgenden zweiten Satz vorweggenommen wurden, entsteht ein gewisser Zusammenhang zwischen den im Charakter sonst sehr verschiedenen Sätzen.

Der zweite Satz ist im wesentlichen ein Tanzstück. Da aber die Musik auch manche, nicht primär tänzerische Elemente enthält, ferner die Behandlung des sehr virtuosen Soloparts eine eigene, motorische Dynamik entwickelt, bleibt im Grunde die Vorstellung eines Tanzes eher nur eine innere Einbildung, die aber den Grundcharakter des Stückes als Tanz, besonders in den mannigfaltigen rhythmischen Strukturen, doch mitbestimmt.

³ Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke Verlag, 1998. 127-128.

VI. 3. Andreas Traub cikkének befejező bekezdése⁴

Veress hält am traditionellen Werkbegriff fest, der für ihn nicht nur eine ästhetische Größe ist, sondern auch eine ethische Komponente hat; ohne dies hier weiter auszuführen, sei nur auf seine langjährige und intensive Tätigkeit als Musikpädagoge verwiesen. Die greifbare "Außenseite" dieser Werkhaftigkeit ist die formale Geschlossenheit seiner Kompositionen; gesprächsweise bemerkte er einmal, er wisse stets zuerst um die formalen Dimensionen eines Stückes. Innerhalb dieser Grenzen ist spielerische Freiheit möglich. Ad libitum - Partien wie die Kadenz im zweiten Satz, die sich über viele Erscheinungsformen - besonders in den Anfangssätzen des Konzerts für Streichquartett und Orchester und der Musica concertante - letztlich bis zum Seitenthema im ersten Satz des Ersten Streichquartetts, bei dem die Melodie durch die Aufzeichnung in weiträumigeren Takten von der Begleitung abgelöst wird, zurückverfolgen lassen, lösen die Formen nicht auf, sondern binden im Gegenteil ein freies Spiel in die Form ein. Der formalen Geschlossenheit entspricht die Konzentration auf den Ton-Satz. Zur Ton-Vorstellung gehört als Grenz- oder auch Gegenbereich der Schlagzeugklang, und die Töne können sich zu Clustern verdichten (etwa im Streichquartett-Konzert und im Streichtrio), der Einzelton bleibt aber das nicht aufzulösende Grundelement. Man mag Veress "konservativ" nennen; übersetzt man dies als: um der Kunst willen die Elemente und die Dimensionen bewahrend und so die Freiheit des ernststen Spiels ermöglichend, so wird man seiner Intention wohl gerecht werden. Ein Miß- und Unverständnis wäre es dagegen, ein fixiertes und rückwärtsgewandtes Denken zu vermuten. Veress denkt vielmehr innerhalb der von ihm zu respektierenden sachlichmaterialen Grenzen unruhig und vorwärtsdrängend. Heinz Holliger bezeugt, daß Veress stets neue, überzeugende kompositorische Lösungen von großer persönlicher Eigenart [findet], die an gedanklicher Komplexität und formalem Reichtum kaum den Werken der musikalischen Avantgarde nachstehen. In einem Vortrag über die Streichquartette Béla Bartóks hat Veress, von Bartók sprechend, auch ein Bild von sich selber entworfen: Diese Harmoniewelt [sc. im Schlußsatz des Zweiten Streichquartetts] ist das Reich eines Meisters, der seine Träume jahrzehntelang allein träumte und der seinen Lebensweg mit einem unerschütterlichen Zielbewußtsein durchschritt.

VI. 4. Az ösbemutató kritikái

VI. 4. 1. A *Berner Zeitung*ban megjelent kritika⁵

Im Mittelpunkt des Zuhörerinteresses im 4. Konzert des Berner Kammerorchesters im Casino Bern stand nicht die höfische Musik Mourets, nicht die Serenata notturna Mozarts oder die fünf Deutschen Tänze

⁴ Traub/1987, 82.

⁵ Rolf Pfluger: „Uraufführung im Mittelpunkt“. *Berner Zeitung* 82/110 (1982. május 13.): 13.

Schuberts, sondern das uraufgeführte Klarinettenkonzert von Sandor [sic!] Veress.

Das Konzert für Klarinette und Orchester, das Sandor [sic!] Veress 1981/82 komponierte, verdankt seine Entstehung einer 1978 vom bernischen Gemeinderat auf Antrag der städtischen Musikkommission an Hermann Müller verliehenen Ehrung, die dieser in Form eines Kompositionsauftrags für ein Klarinettenkonzert an Sandor [sic!] Veress weitergegeben hat. Neben Streichern und Harfe setzt Veress ein vielfältig dotiertes Schlagzeug ein: Kesselpauken, grosse Trommel, kleine Trommel, Basler Trommel, Becken, Triangel, Xylophon, Vibraphon, Celesta, Tamtam und Gong, und erreicht damit zusammen mit den Streichern und der Harfe einen eigenartig verfremdeten, exotischen Klang.

Das Konzert begann mit der Formung des thematischen Materials in den Streichern, das von der Klarinette in grossen Intervallsprüngen abgenommen und in Zusammen- und Wechselspiel von Streichern und Schlagzeug zu einem ungemein dichten chromatischen Gewebe verbunden wird, das, stets intensiver werdend, dem Fortissimohöhepunkt mit Gongschlag zustrebte, um dann leise den ersten Satz in lyrisch-verhaltener Melodik zu beenden. Der tanzartige 2. Satz, der in der ganzen Struktur sehr beschwingt gehalten ist, beginnt mit einem Ostinatorhythmus der 2. Geigen zu markantem Schlagzeug und lebhaftem Klarinettenspiel in grosser Variabilität. Veress scheint dabei von einem ungarischen Werberlied, einem Verbunkos, inspiriert worden zu sein. Der Mittelteil, ein verhaltenes Fragespiel von Klarinette und synkopiertem Schlagzeug, wird sehr bald durch ein virtuoses Soli mit tänzerischem Schwung abgelöst.

Thomas Friedli blies seine Klarinette geradezu streicherhaft geschmeidig und verfügte sowohl über subtile Klangabtönungen innerhalb der Register wie über feinste dynamische Abstufungen. Das uraufgeführte Konzert wurde nach der Pause zum besseren Verständnis des Publikums noch einmal wiederholt. [...]

VI. 4. 2. A *Der Bund*ban megjelent kritika⁶

Wer es nicht im Programmheft nachgelesen hatte, konnte nicht wissen, dass die Uraufführung des Konzertes für Klarinette und Orchester von Sandor [sic!] Veress auch eine Ehrung des ehemaligen Dirigenten des Berner Kammerorchesters durch die Stadt Bern darstellen sollte. Da der Präsident der Antrag stellenden städtischen Musikkommission, Stadtpräsident Werner Bircher, gegenwärtig abwesend ist, scheint es nicht möglich gewesen zu sein, den Anlass der Entstehung des neuen Werkes im Konzert von behördlicher Seite mit einigen Worten zu erwähnen.

Wenn nun der Dank an Hermann Müller ohne jeden offiziellen Rahmen, allein durch die Wiedergabe der neuen Komposition abgestattet wurde, entspricht das wohl dem Wesen des Geehrten. Aber es darf doch hier darauf hingewiesen werden, dass der bernische Gemeinderat, als er vor

⁶ M. F.: „Ehrung durch eine neue Komposition. Sandor-Veress-Uraufführung [sic!] im 4. Konzert des Berner Kammerorchesters im Casino“. *Der Bund* 133/110 (1982. május 13.): 33.

einigen Jahren Hermann Müller einen Geldbetrag für einen Kompositionsauftrag zur Verfügung stellte, die Absicht hatte, die grossen Verdienste des Gründers und langjährigen Leiters des Berner Kammerorchesters um das bernische Musikleben, vor allem um die Aufführung zeitgenössischer und namentlich schweizerischer Musik in einer unkonventionellen Art anzuerkennen. Es war dann der persönliche Entschluss Hermann Müllers, den Auftrag Sandor [sic!] Veress zu erteilen, dessen Schaffen seit seiner Übersiedlung nach Bern gerade durch das Berner Kammerorchester wiederholt und in entscheidender Weise in unserer Region bekanntgemacht worden ist.

In Übereinkunft mit dem Auftraggeber entschied sich der Komponist für ein Klarinettenkonzert, das durch den Berner Klarinettenisten Thomas Friedli und das Kammerorchester uraufgeführt werden sollte. Neben Streichergruppe sind in dem Werk Harfe, Celesta und fünf Schlagzeuger eingesetzt, womit die Orchesterbesetzung etwas an Bartoks [sic!] Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta erinnert, ohne aber in der Anwendung mehr als nur flüchtige, eher zufällige Ähnlichkeiten mit dem Klangbild des Werks von Veress' einstigem Lehrer aufzuweisen.

Die zweisätzliche Anlage des Konzertes lässt sich auf den in der ungarischen Volksmusik typischen Gegensatz von episch-improvisatorischem Vortragsstil und lebhaftem Tanzcharakter zurückführen, eine Verbindung, die auch in früheren Werken von Sandor [sic!] Veress mehrmals anzutreffen ist. Aber mehr als diesen generellen Kontrast wird man in dem vorwiegend chromatischen, nicht tonal gebundenen neuen Stück kaum aus der Folklore herleiten können.

Die »Intonazione su tutti i dodici suoni« ist nach den Worten des Komponisten als Versuch zu verstehen, die »die zwölf Töne der chromatischen Skala in verschiedenen harmonischen Konstellationen (aber nicht nach dem Prinzip der Reihentechnik) auszuwerten«. Durch Veränderung der Anordnung, der Intervallstruktur, der Tongruppierung werden also dem im Prinzip immer gleichbleibenden Material der zwölf Töne verschiedene Klangaspekte abgewonnen, die in gewissem Sinne an die Stelle der traditionellen Tonarten treten. Gleichzeitig ist in diesem Teil eine Entwicklung von anfänglich ganz kurzen, nur aus einzelnen Tonschritten bestehenden Elementen zu immer grösseren Zusammenhängen festzustellen, die am Schluss in einen sehr expressiven zweistimmigen Satz zwischen Soloklarinette und Violinen ausmünden.

Dass der zweite Satz sich nicht an einen bestimmten Tanztypus anlehnt, deutet der Titel »Danza immaginaria« an. Unverkennbar ist jedoch die Vorherrschaft der selbst in komplexen Übersichtungen und Verflechtungen noch elementar wirkenden rhythmischen Entwicklungen, die ihren Höhepunkt in einer schrillen Klarinettenmelodie in breitem Tempo finden, welche wie die Parodie eines Chorals erscheint. Eine ruhigere, kadenzartige Episode bereitet die Schlusspause vor, welche das in diesem Satz äusserst virtuos behandelte Soloinstrument gleichsam zu Tode hetzt und in einen hallenden Gongschlag aufgipfelt.

Die Wiederholung der Aufführung nach der Pause gab den Zuhörern die willkommene Gelegenheit, das zweite Mal Zusammenhänge und

Entwicklungen zu spüren, die vorher vielleicht schwer zu erkennen gewesen waren, und einen geschlosseneren Überblick über die nicht ohne weiteres zugängliche Komposition zu gewinnen. Auch das Orchester schien mir bei der Wiederholung gelöster und beherrschter zu spielen und damit auch ein günstigeres Klangverhältnis zum Soloinstrument zu schaffen. Thomas Friedli profilierte sich beide Male als überzeugter und überzeugender Interpret der überaus anspruchsvollen Solopartie und trug mit seiner eindringenden Gestaltung und seinem ebenso einführenden wie glanzvollen Spiel entscheidend zum Gelingen der Uraufführung bei, die auch in den Annalen des Berner Kammerorchesters als eine überdurchschnittliche Leistung festgehalten zu werden verdient. Dies kam auch im herzlichen Beifall, der natürlich auch den engagierten Dirigenten Jean-Pierre Moeckli und den anwesenden Komponisten einschloss, zum Ausdruck. [...]

VI. 5. Az 1987-es koncertek kritikái

VI. 5. 1. A *Neue Zürcher Zeitung*ban megjelent kritika⁷

Heinz Holliger verfügt in ausserordentlichem Masse über die Begabung, nicht nur sachlich aufschlussreiche, sondern auch atmosphärisch in sich stimmige Programme zu gestalten. Das erwies, einmal mehr, sein jüngster Auftritt beim Basler Kammerorchester, sein Schwanengesang in dieser nur noch kurze Zeit bestehenden Konzertreihe, den er Sándor Veress, seinem Kompositionslehrer in Bern, zu dessen achtzigstem Geburtstag widmete.

Welche Welten liegen zwischen der 1954 durch Antal Dorati [sic!] in Minneapolis uraufgeführten Sinfonie Nr.2 und dem Klarinettenkonzert, das Veress 1981/82 für das Berner Kammerorchester und seinen Dirigenten Hermann Müller geschrieben hat – und wie hängen die beiden Werke doch miteinander zusammen. Hier wie dort lässt ein starkes Formbewusstsein erkennen, das die musikalischen Entwicklungen in eindeutigen Bahnen hält und dies durch prägnante Gesten zum Ausdruck bringt. Gerade neben dem Klarinettenkonzert, das in der Begleitung des Solisten durch Streicher, Harfe, Celesta und Schlagzeug ein vergleichsweise modernes Klangbild ausprägt, wirkt die Sinfonie mit ihrer etwas traditionellen Orchestervirtuosität und dem zu hymnischen Ausbrüchen gesteigerten Schluss aber auch deutlich angejährt. [...]

Der Abend stand auch interpretatorisch auf hohem Niveau. Holliger leitete das Basler Sinfonie-Orchester mit dem ihm eigenen Bewegungsaufwand, motivierte die Musiker aber wiederum zu sehr ansprechenden Leistungen. Und Thomas Friedli lieh dem Klarinettenkonzert von Veress, an dessen Uraufführung er schon beteiligt war, seinen sorgfältig nuancierten, im Piano herrlich verklingenden und im Forte überaus gehaltvollen Ton.

⁷ hmn: „Für Sándor Veress. Ein Konzert des Basler Kammerorchesters“. *Neue Zürcher Zeitung* 208/37 (1987. február 14-15.): 39.

VI. 5. 2. A *Basler Zeitung*ban megjelent kritika⁸

[...] Das Klarinettenkonzert von 1981/82 kennzeichnet in etwa den derzeitigen Schaffensstand des gerade Achtzigjährigen, die um drei Jahrzehnte ältere Zweite Sinfonie ruft die kompositorische Situation des seinerzeit eben in die Schweiz emigrierten Ungarn in Erinnerung. Heinz Holliger entfachte Feuer und Leidenschaft, die Musiker des Basler Sinfonie-Orchesters liessen sich zu Darstellungen von bemerkenswerter Schärfe herausfordern. Thomas Friedli zeigte sich als engagierter Klarinettensolist mit dem phantasievoll ausgreifenden Linienspiel, mit der vertrackten Trompe-l'oreille-Tanzrhythmik des Konzertes wohlvertraut. [...]

VI. 6. Heinz Holliger dokumentumok

VI. 6. 1. Beszélgetés 2015-ből

Az alábbi interjú 2015 januárjában készült, és egy rádióadásban hangzott el. Holliger beszélgetőpartnere Becze Szilvia volt.

[...] Veress nagyon különleges zeneszerző volt. Ő nemcsak hangokat álmódott, hanem azonnal színeket, árnyalatokat is látott, csakúgy, mint Messiaen. És ez a zenéjéből pontosan érezhető is, hogy bizonyos harmóniák mindig ugyanazokat a színeket, formákat jelentik. Ha egy kögyűjtemény ihlette, mint az *Hommage à Paul Klee* V. tételében, akkor a zenében valóban megjelennek a kövek. Ez egyébként fontos mű, az első nagy darab, amelyet Veress már az emigrációban írt. Ekkor ismerte meg ugyanis Paul Klee képeit, és azt mondta, hazájának elvesztése után ez az élmény, Klee felfedezése, majd később Anton Webern és az új zene más képviselőinek megismerése adott neki új hazát. De az *Hommage à Paul Klee* még nagyon tradicionális darab. Később például a *Zongoraversennyel*, de mindenek előtt a *Vonóstrióval* már igazi avantgárd zenét írt. Ezekkel a művekkel megelőlegezte mindazt, amit majd a tanítványai Ligeti és Kurtág dolgoznak ki igazán. [...]

- Azt mondta, Veress volt az igazi mestere, és mindent tőle tanult. De mi mindent? Mit zeneileg és mit emberileg?

- Zeneileg az abszolút alapokat. Kontrapunkt tanulmányokat végeztünk, a zenei formákat tisztáztuk, és ezek mind olyan nagyon fontos lépések voltak, amelyekkel amúgy az avantgárd művészei ilyen alaposan nem foglalkoztak. Azt is tőle tanultam, hogy nem kell minden ötletet azonnal papírra vetni. Mindig azt mondta, gondolj arra, hogy minden egyes hang, amit leírsz, abban a pillanatban már a zenetörténet része. Csak akkor írd le bármit is, ha teljesen biztos vagy benne, hogy annak helye és értelme van. Erről egyébként Bartók ugyanígy vélekedett. Aztán azt is Veresstől tanultam, hogy csak akkor lehet jó egy mű, ha az ember őszinte önmagával szemben akkor is, amikor komponál. A zene nem hazudhat.

⁸ Klaus Schweizer: „BKO: Liszt und Veress”. *Basler Zeitung* 145/38 (1987. február 14.): 43.

- Mert valóban hallatszik, ha egy zenemű nem őszinte?
- De még mennyire! Ahogyan az is, ha valamire még nem vagy felkészülve. Én például tizennyolc évesen úgy gondoltam, éppen eleget tanultam már ahhoz, hogy megírjam életem nagy szabású hegedűversenyét, amit olyan monumentálisnak képzeltem, hogy csak az első tétel volt tizenhét perc. Veress Tanár Úr nem magyarázott sokat, csak annyit mondott, most kissé túlszaladtál a határaidon. Így jelezte, hogy éppen valami zenei örültséget készülök elkövetni. De meg is dicsért, ha valami jó volt, ezért nagyon szerettem előjátszani neki. Nem oboadarabokat, hanem inkább zongoráztam, hiszen ő zongoristaként Bartók tanítványa volt. Valóban csak azt mondhatom, hogy mindent Veresstől tanultam, de vele közel sem fejeződtek be magyar tanári kapcsolataim, hiszen később a Veresstől tanultakat fedeztem fel Végh Sándor művészetében, akivel egy időben ugyancsak szerencsém volt gyakran együtt dolgozni, és később Kurtág György is lenyűgözött. Ők a bartóki hagyományok folytatói, és a magyar zene óriási egyéniségei. És hosszú idő telt el, mire az emigránsok újra hazájukba jöhettek.
- És nyilván vannak konkrét magyar hatások, amelyek megtalálhatók saját műveiben.
- Nagyon is sok, igen. A recitálást, a *parlando* játékmódot, vagyis a szöveg beszédszerű előadását a magyar zenéből tanultam. És tizenéveim végén teljesen Bartók és Veress stílusában írtam. Aztán ott van az a darab, amelyet a Fesztiválzenekarral vettem lemezre és Veress emlékére írtam: a *Sírató*. Ez is nagyon magyaros zene. [...] Svájc hihetetlen szerencsés, hogy mivel Veress Sándor egy ideig tagja volt a Magyar Kommunista Pártnak, nem mehetett Amerikába, így az én hazámban kellett maradnia, ott viszont minden mai zeneszerző az ő tanítványa. Rendkívüli hatással volt a zenei életünkre, noha magánemberként igen visszahúzódo életet élt, szinte remeteként. Én pedig azon dolgozom, hogy minél több darabját megismerjék hazájában. Jó ideig nem akart visszajönni Magyarországra, amikor pedig vágyott volna, akkor már túl beteg volt az utazáshoz. [...]
- A nagy szeretete miatt, amivel felénk fordul, muszáj megkérdeznem: mennyit ért a magyar nyelvből?
- Legnagyobb sajnálatomra alig valamit. Csak a zenei magyart ismerem. Pedig amúgy sok nyelvet tudok, de sajnos Veress is mindig németül beszélt velem. A magyar ugye azért nehéz, mert nem tudom másik nyelvhez kötni, hogy könnyebb utat találjak hozzá. De nagyon sok magyar könyvet olvasok fordításban, és a magyar történelem is érdekel.
- Vagyis mégiscsak mondhatjuk, hogy félig magyar.
- A zenei anyatej, amit magamba szívtam, az mindenképpen magyar, igen.

VI. 6. 2. Holliger hozzám intézett levele⁹

He cannot answer any questions related to performances by other artists, to reviews, or to the number of his own performances, because he did not keep track of any of these things. He conducted the work often, among others with Sabine Meyer (in Basel with the Basel Symphony), in Saarbrücken with the solo clarinet of the orchestra there, whose name he does not recall, with Ernesto Molinari, and with Fabio di Casola.

Friedli and Veress worked together extensively and yes, there were changes. Unfortunately, Friedli failed to tell the composer where the octave breaks are on the clarinet. This is why some parts are so difficult to play, while they would be easy if transposed by a tone or semitone. Heinz created half of the piano reduction, the other half was created by another Swiss composer, whose name is mentioned in the reduction.

Veress was present at the recording, so the tempi were authorized by him. His music generally requires great flexibility in tempo, as does Bartók's music. More important than tempi: the modal writing, as exemplified in the simultaneous presence of sharps and flats. There are elements of machine-like rhythms within the flexible rhythmic nature of the music. Another important element: the binary form (two movements, same as in Hungarian rhapsodies): a movement with agogic freedom, followed by a dance movement. Please compare with *Second violin sonata*, *String trio* and *Violin concerto* (1935-43), as well as Bartók's violin sonatas and rhapsodies. The combination of twelve-tone writing and modal writing is important. Heinz advises you to compare the clarinet part with the oboe part of the *Passacaglia concertante*. Both works are of extreme technical difficulty.

VI. 7. Horváth László emlékezése¹⁰

Heinz Holliger svájci oboaművész, zeneszerző, karmester, Veress Sándor tanítványa kérdezte tőlem, hogy miért nem játszom a klarinétversenyét? Mert Magyarországon nem ismerjük az ő kompozícióit – válaszoltam. Igazat mondtam, hiszen az elmúlt évtizedekben nem volt szabad itthon kiejteni annak a zeneszerzőnek a nevét, aki Bartók és Kodály mellett a legtöbbet tette a XX. századi magyar zeneirodalomért, a népzene kutatásért és a zenei nevelésért. Nem sokkal ezután megkaptam Svájcban a *Klarinétverseny* kottáját. A versenymű döbbenetes hatással volt rám.

A szerzemény, amelyet a mester 1982-ben fejezett be, olyan érzelmi fellobbanást váltott ki belőlem, hogy elhatároztam: ezért a darabért minden követ megmozgatok. Egyszerűen úgy éreztem, hogy ezt a művet nekem írta. A napjaink zenéjét, benne a magyar nép minden szenvedését, a szakma

⁹ Holliger levelét titkárnője, Barbara Golan fogalmazta meg, akinek telefonon mondta el a nekem szánt információkat. A levélben Holliger a hozzá intézett kérdéseimre reagál, miszerint 1. Jelen volt-e az ősbemutatón?, 2. Hányszor vezényelte a művet?, 3. Volt-e valamiféle közreműködés Veress és Friedli között a versenymű írásának idején?, 4. Miért térnek el ennyire Friedli felvételének tempói a partitúrában jelzettektől? Holliger e-mailje 2017. február 22-én érkezett.

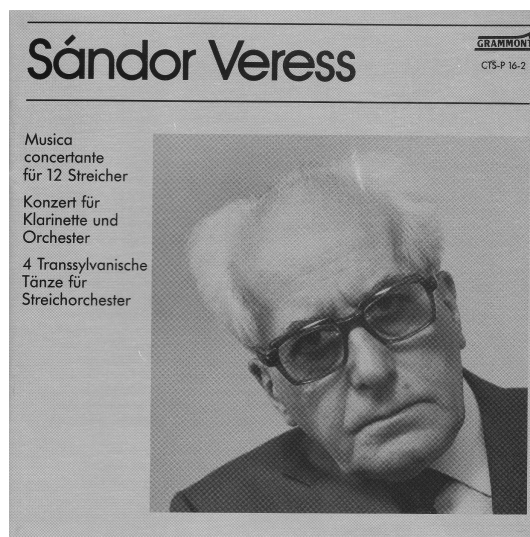
¹⁰ Horváth a levelében megfogalmazott szövegét kifejezetten a disszertációmhoz állította össze. E-mailje 2017. január 31-én érkezett.

gyönyörűségét hallhatja az igazán igényes fül. Veress klarinétversenye annyira magyar zene, hogy egy idegen országbeli ember nem is tudja úgy visszaadni, ahogy az a szerzőben megfogant. Elhatároztam, hogy megtanulom, és megismertetem a művet a magyar közönséggel.

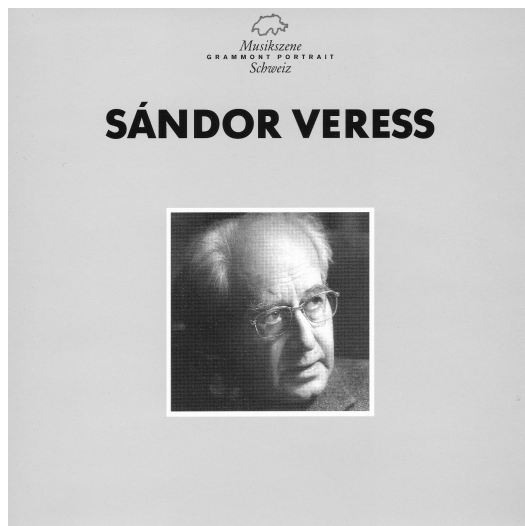
Veress Sándor persona non grata szerző volt hazánkban. Én hoztam őt haza, erre nagyon büszke is vagyok. Feltétlen híve lettem a kiváló zeneszerzőnek, elhatároztam, hogy munkásságának megismertetése lesz az egyik feladatom. 1990-ben a Nemzetközi Klarinétverseny zsűritagja voltam Genfben. Telefonon beszéltem a szerzővel kérve, hogy hallgassa meg a játékomat, mert szeretném a lehető legjobban bemutatni Magyarországon. Örült a hírnek, hogy itthon is megszólal majd a műve, de betegsége miatt nem vállalta a találkozást. „Biztosan jól fogja játszani, mert magyar művész” – biztatott.

1991-ben Budapesten a Magyar Zeneművészeti Társaság által rendezett Mini-Fesztiválon eljátszottam a művet a szombathelyi Savaria Szimfonikus Zenekar közreműködésével. Itt beszélgettem először Petró János karmesterrel arról, hogy a versenyművet meg kellene jelentetni lemezen. Elhatároztam, hogy a szerző születésének 85. évfordulójára kiadok egy CD-t *Hommage à Sándor Veress* alcímmel, századunk leghíresebb magyar klarinét műveinek kíséretében (Weiner Leó: *Ballada*, Szervánszky Endre: *Szerenád*, Hajdú Mihály: *Capriccio all'ungarese*). 1992-ben meg is jelent a lemez, amit elküldtem a szerzőnek, de ismételt hívásomat „jönnék haza, de nagyon beteg vagyok” mondattal hárította el. Nem találkoztunk, de kapcsolatunkat mégis személyesnek érzem.

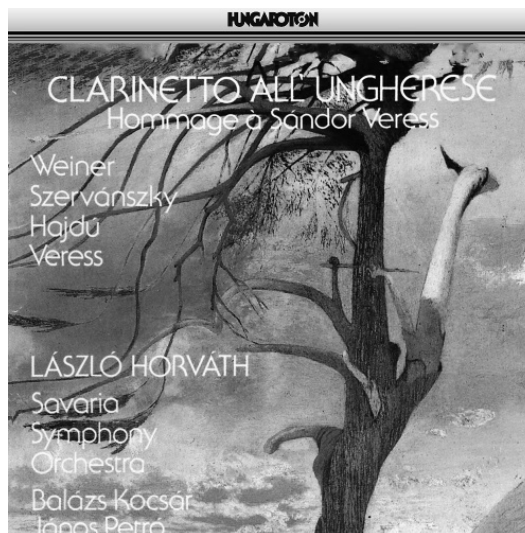
VI. 8. A Klarinétverseny felvételeinek borítói



14. ábra: Thomas Friedli felvételének eredeti borítója



15. ábra: Thomas Friedli felvételének későbbi borítója



16. ábra: Horváth László első felvételének borítója



17. ábra: Fabio di Cäsola felvételének borítója



18. ábra: Horváth László második felvételének borítója

VI. 9. A Paul Sacher Alapítvány dokumentumainak listája¹¹

Skizzen und Entwürfe [141 S. + 1 verworfene S. Partitur (Reinschrift) von *Glasklängespiel* + 3 S. Umschlag] [Mappe 1]

Skizzen [5 S. bei Partitur (Entwurf und Reinschrift) von Kapitel 1.2: *Kanon* (Singst 3, Champagnergläser 6; 1982)]

Skizzen [? S. in *Skizzenbuch 8 „B V“*]

Skizzen [15 S. in *Skizzenbuch 9 „B VI“*]

Partitur (Entwurf für den Druck; Manuskript) der Titelseiten [2 S. + 5 S. Druckproben + dazugehörige Schnittschablonen und Mehrfachkopien] [Mappe 3]

Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit hss. Korrekturen und anderen Eintragungen) [130 S. + 1 S. Umschlag] [Mappe 4]

Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit ts. Titelseite) [129 S.] [Mappe 5]

Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit hs. Widmung für Hermann Müller) [112 S.] [Mappe 6]

Partitur (Musikdruck: Fotokopie mit hss. Eintragungen und hs. Umschlag) [129 S.] [Mappe 7]

Korrekturliste (Manuskript) zur Druckausgabe [8 S. auf Makulatur] [Mappe 8]

Partitur (Reinschrift mit Korrekturen; Fragment) [15 S. + 1 S. Umschlag] [Mappe 9]

Partitur (Reinschrift; Fragment) [6 S. + 1 S. Umschlag] [Mappe 9]

Partitur (Reinschrift: Fotokopie; Fragment) [28 S. + 1 S. Umschlag] [Mappe 9]

Klavierauszug (Reinschrift: Fotokopie mit hs. Eintragung) [35 S.] [Mappe 10]

Klavierauszug (Abschrift von Willi Rechsteiner: Fotokopie) [35 S. + 1 hs. Umschlag] [Mappe 11]

Klarinettenstimme solo (Abschrift von Willi Rechsteiner: Fotokopie) [10 S.] [Mappe 11]

¹¹ A listát Dr. Heidy Zimmermann, a Paul Sacher Stiftung Veress-gyűjteményének kurátora küldte el számomra. E-mailje 2017. március 27-én érkezett.

Solo- und Streicherstimmen (Druck: Fotokopie (mehrfach, teilw. unvollständig) mit hss. Korrekturen und anderen Eintragungen sowie Aufführungseintragungen von fremder Hand) [12 S. + 21 S. + 17 S. + 8 S. + 6 S. + 6 S. + 1 S. hs. Notiz + 1 hs. Umschlag] [Mappe 12]

Besetzungsliste (Manuskript von Sándor Veress mit hss. Eintragungen von Heinz Holliger) [2 S.] [Mappe 12]

Analytische Musikbeispiele (Fotokopie) und Quellenbezüge (Volksliedanthologie von Kodály und Vargyas: Fotokopie) [2 S. + 1 S.] [Mappe 12]

VI. 10. A Veress Sándor Társaság

Csicsery-Rónay István 1996. december 5-én kelt levelében számolt be arról, hogy a Társaság megalakult. Az elnökség tagjai a következők voltak:

Elnök: Ujfalussy József

Alelnök (Erdélyi ügyek intézője): Terényi Ede

Ügyvezető alelnök: Csicsery-Rónay István

Képviselő és pénzügyek intézője: Nagy Klára

Elnökségi tagok: Berlász Melinda, Bónis Ferenc, Horváth László, Ilia Mihály, Schiff András, Sárosi Bálint, Timár Sándor

Tiszteletbeli elnökségi tagnak felkérték: Kurtág György, Ligeti György, Heinz Holliger, Andreas Traub, Solti György, László Gyula, Sütő András, Lászlóffy Aladár, Claudio Veress, Vásáry Tamás, Fischer Ádám, Kovács János, Kovács László

A Társaság 1996. július 10-én kelt Alapszabályának 5. pontjában ez olvasható:

[...] A Társaság célja, hogy Veress Sándor életműve Magyarországon mind szélesebb körben ismertté és elismertté váljék, és hogy a magyar zenei életben méltó helyre kerüljön. A Társaság ennek érdekében előadások tartásával, koncertek szervezésével, könyvek kiadásával és minden más lehetséges módon járul hozzá e célok megvalósításához. [...]

VII. Bibliográfia

- Beckles Willson, Rachel: „A New Voice and a New Twentieth Century? An Experiment with Sándor Veress”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 14-19.
- : „Letters to America”. In: Friedmann Sallis – Robin Elliott – Kenneth DeLong (szerk.): *Centre and Periphery, Roots and Exile*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 2011. 129-173.
- : *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- : „Veress and the Steam Locomotive in 1948”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 20-35.
- Berlász Melinda (közr.): „Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése (1930-1967)”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 175-200.
- : „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935-1962)”. In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Budapest: Argumentum, 2012. 423-438.
- (közr.): „The Correspondence of Zoltán Kodály and Sándor Veress (1930-1967)”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 223-240.
- : „Tradíció és jelen nagy szintézisben való összefogása ... a barbarizmus szégyenkorában. Veress Sándor emlékezete.” *Muzsika* 35/5 (1992. május): 11-13.
- (szerk.): *Veress Sándor. Tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- (közr.): „Veress Sándor Mementoja az 1956-os forradalom mártírjainak emlékére. Az egykori Kodály-tanítvány és mestere kapcsolatáról”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *A nemzeti romantika világából. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 2005. 275-286.
- (közr.): „Veress Sándor Radó Ági zongoraművészhez intézett levelei (1967–1973)”. *Magyar Zene* 51/2 (2013. május): 154-207.
- Bónis Ferenc: „Musical Life. Three Days with Sándor Veress the Composer. Part I”. *The New Hungarian Quarterly* 28/108 (1987. tél): 201-210.
- : „Musical Life. Three Days with Sándor Veress the Composer. Part II”. *The New Hungarian Quarterly* 29/109 (1988. tavasz): 217-225.
- : „Musical Life. Three Days with Sándor Veress the Composer. Part III”. *The New Hungarian Quarterly* 29/111 (1988. ősz): 208-214.
- : *Üzenetek a XX. századból*. Budapest: Püski, 2002.

- Boronkay Antal: „Sukhi Kangtól Veress Sándorig. A Magyar Zeneművészeti Társaság 3. Mini-Fesztiválja”. *Muzsika* 34/3 (1991. március): 8-11.
- Breuer János: „A »párt« zenei bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948-49)”. *Magyar Zene* 38/2 (2000. május): 151-160.
- : *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- Csengery Kristóf: „Hangverseny”. *Muzsika* 34/2 (1991. február): 39-45.
- Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Occidental Press, 2007.
- Dalos Anna: „Határátlépések. Veress Sándor művei új felvételeken”. *Muzsika* 47/3 (2004. március): 35-38.
- Demény János: „Veress Sándor – Életművázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 12-57.
- (közr.): „Veress Sándor két levele Molnár Antalhoz”. *Jelenkor* 34/12 (1991. december): 1024-1027.
- (közr.): „Veress Sándor négy levele Bartók Bélához”. *Jelenkor* 24/3 (1981. március): 221-227.
- Demény János – Berlász Melinda: „Veress, Sándor”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. Oxford: Oxford University Press, 2001. 26. kötet, 472-474.
- F., M.: „Ehrung durch eine neue Komposition. Sandor-Veress-Uraufführung [sic!] im 4. Konzert des Berner Kammerorchesters im Casino”. *Der Bund* 133/110 (1982. május 13.): 33.
- Farkas Zoltán: „A megválaszolatlan kérdés. Bartók szeminárium és fesztivál Szombathelyen”. *Muzsika* 35/9 (1992. szeptember): 24-26.
- Fuhrmann, Peter: „Heinz Holliger (1939)”. In: Anders Briner (szerk.): *Swiss Composers in the 20th Century*. Zürich: Pro Helvetia, 1990. 63-69.
- Gerlich, Thomas: „Neuanfang in der »Wahlheimat«? Zu Sándor Veress’ *Hommage à Paul Klee*”. In: Ulrich Mosch – Matthias Kassel (szerk.): *»Entre Denges et Denez...«*. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*. Mainz: Schott Musik International, 2000. 399-406.
- hmn: „Für Sándor Veress. Ein Konzert des Basler Kammerorchesters”. *Neue Zürcher Zeitung* 208/37 (1987. február 14-15.): 39.
- Hohmaier, Simone: „»Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer«. Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 142-158.
- Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.
- Kunkel, Michael: „Im Veress-Spiegel. Ein Gespräch mit Heinz Holliger”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 172-188.
- Lanz, Doris: „Ein gewundener Weg zur Passhöhe. Dokumente zu Sándor Veress’ Einbürgerung in die Schweiz”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 241-279.

- : „»Es ist aber nur Mittel, nicht ›Ziel««. Zur Rolle der Zwölftontechnik bei Sándor Veress und Wladimir Vogel um 1950”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 88-106.
- Pfluger, Rolf: „Uraufführung im Mittelpunkt”. *Berner Zeitung* 82/110 (1982. május 13.): 13.
- Roelcke, Eckhard: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford.: Náadori Lília. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- Sallis, Friedemann: „Teaching as a Subversive Art. Sándor Veress’s »Billegetőmuzsika (Fingerlarks)« and György Kurtág’s »Játékok (Games)«”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 159-171.
- Schweizer, Klaus (közr.): *60 Jahre Basler Kammerorchester: Kammerchor und Kammerorchester unter Leitung von Paul Sacher: 1976-1987*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1988.
- : „BKO: Liszt und Veress”. *Basler Zeitung* 145/38 (1987. február 14.): 43.
- Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 58-135.
- Traub, Andreas: „Sándor Veress (1907)”. In: Anders Briner (szerk.): *Swiss Composers in the 20th Century*. Zürich: Pro Helvetia, 1990. 41-45.
- (közr.): *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke, 1998.
- : „Sándor Veress. Konzert für Klarinette und Orchester”. *Melos* 49 (1987. január): 65-84.
- : „Sándor Veress. Lebensweg – Schaffensweg”. In: Andreas Traub (közr.): *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Berlin: Haseloff, 1986. 22-99.
- : „Sándor Veress und das Exil. Von der *Transsylvanischen Kantate* (1936) zur *Elegie* (1964)”. In: Peter Csobádi – Gernot Gruber – Jürgen Kühnel – Ulrich Müller – Oswald Panagl – Franz Viktor Spechler (közr.): *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser, 2005. 533-540.
- : „Verlust und Utopie. Bemerkungen zum Lebens- und Schaffensweg von Sándor Veress”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 77-86.
- : „Sándor Veress. Zur Biographie – Zur *Sinfonia Minneapolitana*”. In: Stefan Fricke – Wolf Frobenius – Sigrid Konrad – Theo Schmitt (közr.): *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: PFAU, 1999. 146-154.
- Traub, Andreas – Veress, Claudio (közr.): „Sándor Veress 1947 in England. Briefe an seine Frau”. In: Doris Lanz – Anselm Gerhard (szerk.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008. 206-222.

Veress, Claudio: „»A Kind of Musical Autobiography«: Reading Traces in Sándor Veress's *Orbis tonorum*”. In: Friedmann Sallis – Robin Elliott – Kenneth DeLong (szerk.): *Centre and Periphery, Roots and Exile*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 2011. 45-53.

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

Veress Sándor: „Az óvodai zenetanításról”. In: Héjj Erzsébet (szerk.): *Az óvoda a nemzetnevelés szolgálatában*. Székesfehérvár: Héjj Erzsébet, 1943.